



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Bewegung und Gedanke bei Woolf,
Frisch und Weiss

Verfasser

Philipp Roos

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis:

1. Vorwort.....	S.1
2. Drei Inhaltsangaben.....	S.5
2.1. Virginia Woolf: To the Lighthouse.....	S.5
2.2. Max Frisch: Bin oder Die Reise nach Peking.....	S.6
2.3. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden.....	S.7
3. Drei Textpassagen: Woolf, Frisch und Weiss.....	S.8
3.1. Virginia Woolf: To the Lighthouse.....	S.8
3.2 .Max Frisch: Bin oder Die Reise nach Peking.....	S.10
3.3.Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden.....	S.12
4. Warum Woolf, Frisch und Weiss:.....	S.15
4.1. Virginia Woolf- Eine Standortbestimmung.....	S.15
4.2. Max Frisch- Eine Standortbestimmung.....	S.25
4.3. Peter Weiss- Eine Standortbestimmung.....	S.35
5. Close Reading.....	S.44
5.1.Was bedeutet Close Reading.....	S.44
5.2.Virginia Woolf und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading.....	S.48
5.3. Max Frisch und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading.....	S.64
5.4.Peter Weiss und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading.....	S.81
6. Schlussanalyse.....	S.94
7. Nachwort.....	S.102
8. Bibliographie.....	S.108
9. Abstract.....	S.110
10. Lebenslauf.....	S.111

1.Vorwort:

Es stellt sich die Frage, warum für diese Arbeit das Thema „Bewegung und Gedanke“ gewählt wurde, ein Thema, das auf den ersten Blick eine gewisse Unhandlichkeit und Kompliziertheit, man möchte sagen „Verkopftheit“ mit sich zu bringen scheint. Aber dieses auf den ersten Blick resümierende Urteil kann bald ausgeräumt werden. Denn wenn man sich die Literatur allein der Gegenwart verdeutlicht, wird klar, dass der Begriff der Bewegung einen festen Bestandteil in dieser Literatur bildet. Wenn nicht als theoretisches Konstrukt, so doch als Thema, als eine Thematik, die das Leseverhalten bestimmt. Reiseliteratur, wenn man an dieser Stelle einen Begriff einfügen will, ist immer relevant gewesen. Das schriftstellerische Personal, das sich dieses Themas annimmt, reicht von den Autoren der Trivialliteratur bis zu literarischen Größen wie Peter Handke.

Aber der Begriff Reiseliteratur kann hier nur als Begriff betrachtet werden, der den geistigen Einstieg in diese Thematik erleichtert. Denn es geht dem Autor dieser Arbeit nicht um Reiseliteratur im herkömmlichen Sinne. Es geht um etwas, das in dem Begriff der Bewegung seine ureigentliche Entsprechung findet, mehr als das für die Reiseliteratur gelten könnte. Bewegung im ganz herkömmlichen Sinne bestimmt die eine Seite der Thematik dieser Arbeit, eine Seite, die gegenüber ihrem Begriffspartner Gedanke sicherlich ein Übergewicht hat. Die Thematik, so könnte man sagen, beginnt bei der Bewegung, führt über den Gedanken, um dann wieder bei der Bewegung zu enden. Das ist so, weil der Begriff Bewegung die Begriffsfunktion: „Bewegung und Gedanke“ umfasst.

Diesen Begriff gilt es nun näher zu betrachten. Was heißt das: Bewegung im herkömmlichen Sinne?

Es heißt, dass Bewegung sich begrifflich erstrecken kann auf eine Bewegung der Körper, wie man sie zum Beispiel bei einem Spaziergang selbst erleben und mit Bedeutung füllen kann. Es kann aber auch um eine Reise gehen, wobei aber nicht der

Ortswechsel oder zum Beispiel die Vielzahl der erlebten und gesehenen Orten im Vordergrund steht, sondern die Bewegung an sich, das Bewegen eines Körpers in einer Zeit durch einen Raum.

Die Reiseliteratur legt im herkömmlichen Sinne Wert auf den Einfluss, den die durchreiste Umgebung auf den Reisenden nimmt. Auch der einer Kommunikation gleichende Austausch zwischen dem Reisenden und seiner Umgebung inklusive Bevölkerung ist für diese Literatur von Interesse. Man könnte zusammenfassend sagen, dass die Bedeutung der Veränderung des Protagonisten in dieser Literatur im Vordergrund steht; eine Veränderung, die durch die Reise stattfindet und den Protagonisten als einen anderen die Reise beenden lässt.

Diese Art der Bewegung ist im eigentlichen Sinne nicht jene, an die sich diese Arbeit herantastet beziehungsweise an der sie sich orientiert. Um die Bedeutung des Begriffs Bewegung, wie sie sich vor dem Beginn dieser Arbeit durch den Autor ausformulieren ließ, zu verstehen, muss man auf den zweiten Teil des Begriffspaares zugreifen, an ihm Anstoß nehmen. Denn wohl geht es bei den Betrachtungen in dieser Arbeit um eine Veränderung, die durch Bewegung erreicht wird. Aber diese Veränderung liegt im theoretischen Konstrukt als Begriffsgedanke verborgen.

Das literarische Personal bei Woolf, Frisch und Weiss, das sich hier buchstäblich Bedeutung ergeht, ist eng verwurzelt mit der Entwicklung, den ihre Gedanken im Laufe der Bewegung vollziehen. Diese Entwicklung liegt weit entfernt von einer Reiseerfahrung im herkömmlichen Sinne.

Die Frage die sich stellt ist: Was geschieht in den Gedanken der Protagonisten im Laufe ihrer Bewegung, nämlich in einem ganz abstrakten Sinne? Was kann also, grob gesagt, ein Schritt nach vorne oder ein Schlendern über den Rasen aussagen, über die Beziehung von Bewegung und Gedanke im Denken des Autors und wie es sich spiegelt im Bewusstsein des literarischen Personals? Wie verändert sich die Struktur eines Gedankens in der Literatur, wenn er durch das Moment der Bewegung eingeführt, durchgeführt wird?

Am Anfang dieser Arbeit stand die begriffliche Deutung von Bewegung als körperliche, man möchte fast sagen, Ertüchtigung. Bewegung wurde von dem Autor dieser Arbeit als Moment eines gesunden körperlichen Ergehens angesehen, nämlich in dem Sinne, dass Bewegung einen Moment von Gesundheit betrifft, der sich zum Beispiel gegen eine zu vergeistigte Denkweise beziehungsweise Transzendenz des Geistes richtet. Man könnte Bewegung somit als Entspannung, Ausrasten im unherkömmlichen Sinne verstehen.

Ganz wurde von diesem anfänglichen gedanklichen Stadium des Begriffs Bewegung nicht Abstand genommen. Allein es scheint so, als ob er sich im Laufe dieser Arbeit ausformuliert hat, als wäre das weite Feld von dem begrifflich grenzenlosen Konstrukt der Gesundheit zusammengeschrumpft auf einen Verweis. Damit wurde erreicht, dass dem zweiten Begriff in dem Titel dieser Arbeit, nämlich dem Gedanken, mehr Raum eingeräumt worden ist.

Es erscheint bei weitem interessanter auf die Bewegung in diesem Sinne einen Blick zu werfen, als sie auf eine bloße Bedeutungsebene mit dem Begriff der Gesundheit zu reduzieren. Ganz ist dies nicht gelungen, wie der Verweis, der sich im Laufe dieser Arbeit auf den Begriff der Kontemplation stützt, zeigen wird. Gesundheit wird also in einem erweiterten Sinne gedacht als ein Besinnen auf das, was Bewegung mit uns macht. Das Zusammenfügen der zwei Begriffe soll also im Vordergrund stehen. Wie verändert sich ein Gedanke durch den Akt, das Raumgreifen einer Bewegung? Und andersherum: Wird der Gedanke in den hier behandelten Texten bedeutungstiftend für die Bewegung des literarischen Personals?

Nun bedarf der Begriff des Gedankens einer näheren Erläuterung. Gedanke soll hier verstanden werden als die Fähigkeit der Protagonisten, in den gewählten Texten über sich und die Welt nachzudenken und darüber hinaus die Fähigkeit des Lesers, auf die geäußerten Gedanken und die vollzogene Bewegung zu reflektieren. Der Begriff der Analyse weist hier vielleicht in eine falsche Richtung, denn es ging dem Autor dieser Arbeit nicht um eine Sinnsuche in hermeneutischer Tradition. Es ging nicht um ein Aufdecken der semantischen Ebene der Texte.

Es sollte vielmehr auf die Begriffe Bewegung und Gedanke reflektiert werden und in diesem Sinne die textuelle Struktur der Texte betrachtet werden. Wie entwickelt sich, an Hand der Textstruktur ablesbar, die Beziehung von Bewegung und Gedanke in ihrer ästhetischen, man könnte sagen, produktionsästhetischen Form?

Der Begriff des Gedankens führt dabei von der großen Bedeutung, die er in dem Schreiben der Autorin Virginia Woolf einnimmt, in dem die gedankliche Struktur des stream- of- consciousness den Leser an die Hand nimmt und ihn Reflexionen nachempfinden lässt, über den Text von Max Frisch, in dem das Zusammenfügen gedanklicher und bewegter Momente sinnstiftend im Sinne eines ein Ganzes Stiftendes funktioniert, bis zu dem Text von Peter Weiss, in dem die gedankliche Ebene im Ganzen fehlt und sich dadurch neue Begriffspaarungen mit dem Begriff Bewegung bilden und die Bewegung mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt.

Gedanke wird also in dieser Arbeit immer bedacht mit seinem Verhältnis zur Bewegung. Denken ergibt sich somit als strukturbildend und hinterlässt eine Spur im Textgefüge, der man nachspüren kann, wie man es auch mit dem Begriff der Bewegung in dieser Arbeit versucht hat.

Denken, so wird im Laufe dieser Arbeit hoffentlich deutlich, ist subjektstiftend, steht an der Grenze zwischen dem Autor des Textes und dem Leser und wird vermittelt durch die Protagonisten. Wie das sich konstituierende Subjekt im Laufe der Erzählungen sich selbst hinterfragt, oder besser gesagt, wie es durch die Bewegung eine Entwicklung vollzieht, stellte sich dem Autor dieser Arbeit als Frage. Aber eben nicht Entwicklung im Sinne einer Reiseerfahrung wie in der oben umrissenen Reiseliteratur, sondern viel kleinschrittiger, tastender. Eine einfache Bewegung, ein Schritt oder ein Schlendern über den Rasen kann in diesem Sinne schon eine ganze gedankliche Welt beeinflussen. Das sich denkende, das die Welt denkende Subjekt ergeht sich in Bewegung und wird so erst zu dem Subjekt, das dem Leser entgegentritt. Oder, wie im Textfragment von Peter Weiss, ein bloßes Vorwärtstreiben der Glieder, der Kutsche, in dem der sich nicht denkende Protagonist nicht bedenken kann,

sondern stumm bleibt und so einen großen Teil eines ganzheitlichen Subjekts nicht erreichen, ihm nicht genügen kann.

Die Frage, warum in dieser Arbeit dem Close Reading so viel Platz eingeräumt wurde, ungewöhnlich viel Raum, lässt sich mit dem Verweis auf die oben genannte Kleinschrittigkeit erklären. Wenn man den Begriffen Bewegung und Gedanke konsequent folgen möchte, wenn man sich klar machen möchte, wie dieses Begriffspaar bei den behandelten Autoren funktioniert, muss man in den Text eindringen, muss die textuelle Struktur des Textes zum Autor des Textes machen.

Erst die Genauigkeit, die daraus resultiert, macht es möglich über so kleine, winzige Partikel, wie das Fangen eines Balls oder das Gehen durch einen Wald oder das Sich - Zusammendrängen in einer Kutsche, zu reflektieren und an Hand der sie bestimmenden textuellen Struktur zu versuchen, diese, auf den ersten Blick, so grundverschiedenen Texte wie die drei behandelten von Woolf, Frisch und Weiss zu vergleichen.

Auch wird es dem Leser erst durch diese Praxis des Close Reading möglich die Leerstellen, die einen wichtigen Bestandteil der Erzählungen und der Fragmente ausmachen, zu füllen. Es sind Leerstellen, die den Leser herausfordern Stellung zu beziehen oder anders, ein Nachdenken an dem Punkt zu beginnen, wo sich eine Lücke in der Textstruktur offenbart. Dieses Füllen, Auffüllen des Textes auf einer rezeptionsästhetischen Ebene scheint nur befriedigend möglich in einer genauen, die Gesetze des Textes aufspürenden Lektüre der Texte. Dass diese Art der Bearbeitung des Themenkomplexes für den Leser der Arbeit ein sinnstiftendes Moment bereithält, ist eine Hoffnung, die sich in dem zuvor Gesagten begründet.

2. Drei Inhaltsangaben:

2.1. Virginia Woolf: To the Lighthouse:

Der Roman von Virginia Woolf, der 1927 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, wird thematisch eingeklammert und zusammengehalten von einer Reise zu einem

Leuchtturm; die im ersten Abschnitt des Romans geplante Reise findet hier dann doch nicht statt, sondern erst an dessen Ende. Dazwischen liegt die Beschreibung eines Zusammentreffens von unterschiedlichen Personen im Ferienhaus der Ramsays, wobei ein Fokus sicherlich auf den Eindrücken von Mrs. Ramsay liegt. Durch ihre Person wird die lose Gemeinschaft von Menschen zusammengehalten, sie ist der Ruhepunkt der Gesellschaft. Ein übergeordnetes Thema des Romans ist die abstrakte Größe Zeit. Sie trennt den ersten Teil des Buches, in dem Mrs. Ramsay noch am Leben ist, von dem zweiten Teil, in dem nur noch ein Bruchteil der damals Anwesenden sich wieder trifft und die Fahrt zum Leuchtturm nun endlich stattfinden kann. Die Erzählung wird gezeichnet durch die Technik des stream- of- consciousness, einer Technik, die Woolf schon in ihrem vorangegangenen Roman „Mrs. Dalloway“ von 1925 erprobt hat und nun auf eine andere Thematik hin anwendet. Diese literarische Methode des inneren Monologs wird einerseits an der Person der Mrs. Ramsay und andererseits an der Malerin Miss Briscoe ausgeführt. Die Malerin Briscoe bildet den zweiten thematischen Angelpunkt der Erzählung, wobei Woolf ein besonderes Augenmerk auf den Kunstdiskurs wirft, der sich in der Person Briscoe entfaltet und ihre künstlerische Technik beschreibt. So halten die Beobachtungen von Miss Briscoe den zweiten Teil des Buches thematisch zusammen, indem man eine Vielzahl der Ereignisse aus ihrer Sicht betrachtet. Dass Woolf die Thematik Zeit hier in den Vordergrund stellt und ihr einen eigenen Abschnitt widmet, zeichnet die Erzählung sicherlich aus und macht es dem Leser gleichzeitig leichter, den hier gespannten Bogen der Thematiken nachvollziehen zu können.

2.2. Max Frisch: Bin oder Die Reise nach Peking:

Die Erzählung „Bin oder Die Reise nach Peking“ von Max Frisch, die 1943 zum ersten Mal erschienen ist, ist zwischen den Ebenen des Alltäglichen und des Traumhaften, der Imagination, angesiedelt. Der Protagonist, der die Erzähler - Rolle übernimmt, findet sich eines Tages in Begleitung eines ihm bis dahin Fremden namens Bin auf der Reise nach einem fernen Ort, der später als Peking konkretisiert wird. Die Reise nach Peking bekommt durch die Art des Erzählstils und durch die Auswahl der Ereignisse den Anschein einer traumhaften Begebenheit. Das wird sicherlich dadurch unterstützt,

dass in die Etappen der Reise immer wieder Episoden des Alltags einbrechen; einbrechen deshalb, weil die Reise nach Peking, sei sie auch teilweise unvermittelt, im Hauptaugenmerk der Erzählung liegt. Der Erzähler trifft immer wieder auf Menschen; auch diese Begegnungen sind eine Mischung aus Alltag und dem Ungewöhnlichen. Sie bleiben nicht beständig, sondern der Erzähler geht weiter anderen Ereignissen entgegen. Irgendwann dann hat sich für ihn die Reise nach Peking erledigt. Er ist angekommen in seinem Alltag, gekennzeichnet durch die Geburt seines Sohnes, in dem er seinen früheren Begleiter und Führer Bin zu erkennen glaubt. So bleibt die Reise nach Peking nur eine Episode im Leben des Protagonisten und die Erzählung endet mit dem Satz: „Am ehesten, so will mich immer wieder dünken, gleicht es [das Kind] Bin, der uns nach Peking führt- Peking, das ich nie erreichen werde.“¹

2.3. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden:

Das Fragment „Das Gespräch der drei Gehenden“ von Peter Weiss ist eine mehr oder weniger lose Sammlung von Eindrücken, die der Protagonist im Laufe des Textes erlebt. Thematisch zusammengehalten wird das durch die Beschreibung eines Spaziergangs oder, besser gesagt, eines Ergehens der drei Männer mit den Namen: Abel, Babel und Cabel. Diese drei Männer haben sich getroffen, sind zueinander gestoßen und nun gehen sie; und während sie gehen, erzählen sie sich, was sie erlebt haben. Im Text heißt es: „Sie gingen und sahen sich um und sahen, was sich zeigte, und sie sprachen darüber und über anderes, was sich früher gezeigt hatte.“² Es gibt Thematiken oder, besser gesagt, Bilder, die im Text öfters vorkommen, wie die im Folgenden gewählte Beschreibung der Fahrt des Erzählers in einer Kutsche, die ihn, seine Frau und seine Schwiegereltern zum Ort der Hochzeitsnacht bringt. Der Erzählstil ist im gesamten Text angelehnt an eine surrealistische Tradition. Ereignisse geschehen, brechen ab, werden später aufgenommen. Das Gefüge gleicht mehr einem Traum als einer Erzählung, einem Gespräch.

Der Text endet mit dem, womit er begonnen hat, mit dem Gehen der drei Erzählenden. So heißt es im letzten Satz des Fragments: „Und ich kroch den Weg

¹ Frisch, Max: Bin oder die Reise nach Peking. Frankfurt am Main.1965. S.120

² Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main.1963. S.7

hinunter und lief atemlos den Uferpfad entlang, hier, wo jetzt Straßen erbaut sind, Brücken und Kaibefestigungen, hier, wo wir jetzt gehen, wo wir gehen gehen gehen“³ Wobei das Fehlen des Punktes am Ende des Satz die Unabgeschlossenheit des Gehens versinnbildlicht. Und so könnte man sagen: Abel, Babel und Cabel gehen noch immer und die Erzählung findet kein Ende.

3. Drei Textpassagen: Woolf, Frisch und Weiss

3.1. Virginia Woolf: To the Lighthouse. London. Vintage Books. 2004. S.66-68

He had been to Amsterdam, Mr. Bankes was saying as he strolled across the lawn with Lily Briscoe. He had seen the Rembrandts. He had been in Madrid. Unfortunately, it was Good Friday and the Prado was shut. He had been to Rome. Had Miss Briscoe never been to Rome? Oh, she should-It would be a wonderful experience for her- the Sistine Chapel; Michael Angelo; and Padua, with its Giotto's. His wife had been in bad health for many years, so that their sight-seeing had been on a modest scale. She had been to Brussels; she had been to Paris, but only for a flying visit to see an aunt who was ill. She had been to Dresden; there was a masses of pictures she had not seen; however, Lily Briscoe reflected, perhaps it was better not to see pictures; there only made one hopelessly discontented with one's own work. Mr. Bankes thought one could carry that point of view too far. We can't all be Titians and we can't all be Darwins, he said; at the same time he doubted whether you can have your Darwin and your Tizian if it weren't for humble people like ourselves. Lily would have liked to pay him a compliment; you're not humble, Mr. Bankes, she would have liked to have said. But he did not want compliments (most men do, she thought), and she was a little ashamed of her impulse and said nothing while he remarked that perhaps what he was saying did not apply to pictures. Anyhow, said Lily, tossing off her little insincerity, she would always go on painting,

³ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main.1963. S.123

because it interested her. Yes, said Mr. Bankes, he was sure she would, and as they reached the end of the lawn he was asking her whether she had difficulty in finding subjects in London when they turned and saw the Ramsays. So that is marriage, Lily thought, a man and a woman looking at a girl throwing a ball. That is what Mrs. Ramsay tried to tell me the other night, she thought. For she was wearing a green shawl, and they were standing close together watching Prue and Jasper throwing catches. And suddenly the meaning which, for no reason at all, as perhaps they are stepping out of the Tube or ringing a doorbell, descends on people, making them symbolical, making them representative, came upon them, and made them in the dusk standing, looking, the symbols of marriage, husband and wife. Then after an instant, the symbolical outline which transcended the real figures sank down again, and they became, as they met them, Mr. and Mrs. Ramsay watching the children throwing catches. But still for a moment, though Mrs. Ramsay greeted them with her usual smile (oh, she's thinking we're going to get married, Lily thought) and said, "I have triumphed tonight" meaning that for once Mr. Bankes had agreed to dine with them and not run off to his own lodging where his man cooked vegetables properly; still, for one moment, there was a sense of things having been blown apart, of space, of irresponsibility and the ball soared high, and they followed it and lost it and saw the one star and the draped branches. In the failing light they all looked sharp-edged and ethereal and divided by great distances. Then, darting backwards over the vast space (for it seemed as if solidity had vanished altogether), Prue ran full tilt into them and caught the ball brilliantly high up in her left hand, and her mother said, "Haven't they come back yet?" whereupon the spell was broken. Mr. Ramsay felt free now to laugh out loud at Hume, who had stuck in a bog and an old woman rescued him on condition he said the Lord's Prayer, and chuckling to himself he strolled off to his study. Mrs. Ramsay, bringing Prue back into the alliance of family life again, from which she escaped, throwing catches, asked, "Did Nancy go with them?"

3.2. Max Frisch: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1965.S.10-15

Es war ein Abend im März. Wir hatten in der ledernen Nische eines Kaffeehauses gesessen wie all die Abende, wenn man vom Geschäft kommt, einen Kirsch trinkt, eine Zeitung liest. Auf einmal, nach Jahren des Wartens, sieht man sich von der Frage betroffen, was wir an diesem Ort eigentlich erwarten. Mindestens die Hälfte des Lebens ist nun vorüber, und insgeheim fangen wir an, uns vor dem Jüngling zu schämen, dessen Erwartungen sich nicht erfüllen. Das ist natürlich kein Zustand. Ich winkte dem Kellner, zahlte und ging. Den Mantel, den er mir halten wollte, nahm ich auf den Arm, ebenso die Rolle- Draußen war es ein unsäglicher Abend. Ich ging. Ich ging in der Richtung einer Sehnsucht, die weiter nicht nennenswert ist, da sie doch, wir wissen es und lächeln, alljährlich wiederkommt. Eine Sache der Jahreszeit, ein märzliches Heimweh nach neuen Menschen, denen man selber noch einmal neu wäre, so, daß es sich auf eine wohlige Weise lohnte, zu reden, zu denken über viele Dinge, ja, sich zu begeistern, Heimweh nach ersten langen Gesprächen mit einer fremden Frau. Oh, so hinauszuwandern in eine Nacht, um keine Grenzen bekümmert! Wir werden schon keine, die in uns liegt, je überspringen... Natürlich traf ich niemanden. Ich schlenderte. Oder es konnte auch sein, daß ich stehenblieb, etwa vor einem Schaufenster. Frauen anzusprechen ist eine besondere Gabe; man hat sie oder hat sie nicht. Schön fand ich es dennoch, draußen der abendliche Perlmuttersee, das Spröde der Luft, das Laue eines solchen Abends im März, das sonderbar Offene und Blaue, das Laute eines klimpernden Klaviers, das sich unter der gläsernen Glocke einer himmlischen Stille verding, lächerlich, ergreifend lächerlich oder feierlich, zum Weinen feierlich und geschmacklos, schlagerhaft selig. Dennoch schlenderte ich weiter, traurig an Gärten vorbei, die ich nicht haben wollte. Eine Köchin führte den Hund ihrer Herrschaft spazieren, er schnupperte an allen Ecken, und da und dort lag noch ein letzter Schattenschnee, ein Häuflein von verstaubtem Winter. Die Vögel piepsten aus der Dämmerung. Und die Köchin entschwand in ein Gartentor. Später stapfte ich durch Wald. Später war auch der Mond

aufgegangen, wie ein Gong aus Messing hing er über dem Schilf eines unerwarteten und nie gekannten Riedes, über dem Quaken der Frösche, und ich war, so wollte mir scheinen, durchaus nicht lange gegangen, als ich unversehens vor der chinesischen Mauer stand. „Bin“, sagte ich, „das ist doch sonderbar,- das muß eine Täuschung sein-“ Bin lächelte. Der Gedanke, daß ich zum Nachtessen erwartet würde, war das erste, was der unglaubliche Anblick mir eingab, und auch für lange das einzige, was außer Zweifel stand. Bin lächelte. Er rauchte aus seiner Pfeife wie eh, seine Ellbogen auf die chinesische Mauer gestützt, die anzusehen war, wie man sie von Bildern eben kennt, eine steinerne Schlange, die sich weit in ein weites, ein wüstes und hügelwogendes Land zog, und manchmal, während wir redeten, kratzte er mit dem Daumen das Moos von der Mauer, Moos, Sand, Gebröckel von verwittertem Stein, Staub der Jahrtausende. Er weiß gar nicht, daß er das tut, glaube ich. Dann wieder bläst er es weg, fährt mit dem Ärmel darüber- Ich hatte Bin nach dem weiteren Weg gefragt. „Es kommt darauf an“, sagte er, „wohin du willst.“ Nicht einmal das wußte ich... Es war eine Art von Fußweg, der jenseits hinunterführte, immer wieder im Gestrüpp versickerte; man mußte ordentlich aufpassen, daß man nicht über Wurzeln stolperte, das Mondlicht rieselte in einer gläsernen Quelle nebenher... Einmal fragte Bin, wie es denn ginge? was wir so trieben? Ich hatte die Rolle unter dem Arm, Zeichen des Alltags; ich zuckte die Achseln und sagte: „Nicht eben viel.“ Man arbeitet, man ißt, man verdient. „Drüben ist immer noch Krieg“, sagte ich später, „niemand weiß, wann er aufhören wird, und wie?“ Wir redeten lange über den Krieg- So unerhört anders und fremd, wie man vermuten möchte, war die Landschaft auch wieder nicht. In den einsamen Bergen des Karstes hatten wir ähnliches schon einmal erlebt. Wir gingen am Rand einer steilen Schlucht, unter uns rauschten die Wasser einer Tiefe, die man nicht sah, und wir sahen auch nicht, ob wir eigentlich weiterkamen auf diesem steinernen Gestirn, das wir kaum noch für unsere liebe Erde halten konnten, so groß und ohne Zeit, ohne Pflanze, ohne Dorf, so einsam und grausam und ohne Verhältnis zum Menschen lag es da, eine Wüste aus Kalk, ein Meer von versteinerten Wogen. Im Schatten der Wolken, die über uns zogen,

silbern und schäumig wie ein Gestade der spielenden Götter, lag alles noch härter und toter, ein Gebirge von Schlacken, wir gingen und gingen- plötzlich, nie werde ich es vergessen, standen wir am eine der Schlucht: vor uns ein fremdes und liebliches Tal, ein See voll blühender Seerosen, nichts anderes, ein Wunder von blühendem See... Das gibt es. In den einsamen Bergen des Karstes hatten wir all dies schon einmal erlebt... Bin konnte es hinter seiner schelmischen Pfeife nicht mehr verbergen, daß ihn das Erstaunen, das mich auch diesmal wieder stehen ließ, ein wenig freute. „Ja“, sagte er, „das ist es nun.“ „Peking?“ „Das ist es nun...“

Wir blickten hinab in den Frühling, wir blickten in eine Weite voll sanfter und gelassener Hügel, voll lieblicher Bäume, voll Straßen und Sonne, Bäche glitzerten in silbernen Schleifen, fernhin die Städte der Menschen, Dächer, Brücken, Buchten voll kräuselnder Bläue, Türme, Vögel darüber die kreisen- Nach einer Weile fragte Bin: „Gehen wir?“ Noch einmal dachte ich an das Abendessen. „Sobald wir in Peking sind“, sagte ich später im Gehen, „werde ich Rapunzel, meiner Frau, eine Karte schreiben! eine Karte mit all diesen Dächern und Türmen und Brücken und Segeln darauf, mit blühendem Lotus, mit blauen Vögeln darüber, die kreisen.“ Ich sah es, das Unverhoffte, mit bestürzendem Glück: weit konnte es nach Peking nicht sein, eine Stunde vielleicht oder zwei oder drei...

3.3. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1963. S.10-15

Die Brücke besteht seit langem. Ich fuhr einmal in einer schwarzlackierten rot gepolsterten Kutsche über die Brücke, und neben mir saß meine Braut, und erbrach auf ihr weißes Kleid, weil die Brücke auf den Pontons schwankte und die Teilstücke des Fahrdamms sich hoben und senkten. Der Kutscher vor uns auf dem Bock hob gerade die Peitsche, die mit einer weißen Schleife verziert war, da rutschte das Pferd aus, brach in die Knie und blieb im Gewirr der Riemen liegen. Vom Anprall des Wagens hinter uns, in dem die Eltern meiner Braut saßen, wurden wir nach vorne geworfen, ein Bersten von Holz war zu

hören, ein Wiehern, ein Poltern von Hufen, und das andere Pferd, das sich losgerissen hatte, brach im Galopp zwischen den Reihen von Automobilen durch, ein Schimmel, über und über rot gesprenkelt, wie der Brautschleier, der aus dem Fenster wehte. Ein Deichselarm der Kutsche hinter uns hatte die Rückwand unseres Wagens durchbohrt und ragte mit zersplitterter Spitze aus der Polsterung. Der Kutscher lief seinem entsprungenen Pferd nach, mit flatterndem Lodenmantel, die Peitsche schwingend, und aus den stehengebliebenen Automobilen streckten die Insassen ihre Köpfe. Das gestürzte Pferd lag auf der Seite, reglos, die Beine steif von sich gestreckt, außer dem geknickten Vorderbein, über dessen blutige Knochenstümpfe unser Kutscher sich beugte. Mit schräg verdrehten Augen blickte das Pferd zu ihm auf, den Kopf geduldig an die Deichsel gelehnt, die Nüstern und Ohren zitternd, und im dunkelbraunen Fell um Stirn, Augen und Nase schimmerten wellenförmige Linien und Wirbel. Der Boden schaukelte, die Wellen gingen hoch, der Wind pfiff, und unter dem Gewicht der stockenden Fahrzeuge und herbeigeeilten Zuschauer sank die Brücke. Polizei und Feuerwehr kamen herbei, von weit her am Getön der Sirenen kenntlich, brachten Seile mit, Kräne, Bahren und Werkzeuge, und Männer in Helmen und Gummijacken umknieten das Pferd, lösten es aus den Zügeln, spannten es fest unter dem Hebearm des Transportwagens, und das Pferd ließ alles mit sich geschehen, leise schnaufend, ein wenig Schaum vor dem Mund, und Beamte trieben mit Trillerpfeifen und heftigen Bewegungen ihrer weißen Handschuhe den Verkehr wieder an. Als das Pferd unter dem Lastkran langsam zum Wagendeck hinübergeschwungen wurde, drehte es erstaunt den Kopf nach dem Kutscher um, und sah ihn wahrscheinlich zum letztem Mal, und während es, seitwärts liegend, festgeschnallt wurde, kamen vom Park her Polizisten mit dem andern eingefangenen Pferd zurück, es bäumte sich auf, und die Polizisten hingen ihm, mit hochgerissenen Beinen, am Halfter. Der Schaft der Deichsel wurde aus der Rückwand unserer Kutsche gezogen, wir stiegen ein zu den Eltern meiner Braut, ich drängte mich zwischen sie, nahm meine Braut auf den Schoß, die beiden Kutscher spannten das rotgesprenkelte Pferd in die Deichsel, kletterten

auf den Bock, hielten die Zügel straff gespannt, und die Kutsche in der wir gesessen hatten, wurde hinten am Feuerwehrwagen befestigt, und so konnte alles weiterrollen, auf der schwimmenden Brücke, im Seewind, unter kreischenden Möwen. Das Polizeiauto führte die Prozession an, dann kam der rote Wagen mit dem gefallenem Pferd und der Mannschaft zu seinen Seiten, es folgte die leere Kutsche im Schlepptau, holpernd und hin – und herschaukelnd, und schließlich unser Gefährt, mit zwei Kutschern auf dem Bock, eng nebeneinander, in hellgrauen Mänteln, die Kragen breit über die Schultern zurückgeschlagen, hellgraue Zylinder auf den Köpfen, ich glaube mit Federbüscheln daran, und während ich nichts sah, weil sich der Schleier meiner Braut über mein Gesicht legte, flogen wir von einem Ruck in der Kutsche zurück, und dann zeigte es sich, daß das Pferd, nachdem es die Brücke verlassen hatte, schnaubend und Funken aus dem Pflaster schlagend, die Herrschaft über den Wagen übernommen hatte, und das Polizeiauto, das neben uns herfuhr, trieb mit seiner wieder ertönenden Sirene seinen Lauf noch an. Ich hielt meine Braut mit den Armen umschlungen, rechts von mir beugte sich ihr Vater weit aus dem Fenster, und ihre Mutter beugte sich links noch weiter hinaus, doch während der Vater um Halt schrie, schrie die Mutter um schnellere Fahrt, der Hut, mit Geblüm und Spitzen garniert, war ihr vom Kopf geflogen, ihr Haar hatte sich aufgelöst, sie warf sich vor und zurück, das Gesicht in wilder Freude verzerrt, mit schrillen Rufen das Pferd anspornend, und die Fahrzeuge vor uns stoben zur Seite, die Fußgänger flohen vom Gehsteig in die Parkanlagen, in denen ein Blasorchester musizierte, und erst hier auf dem Platz, den wir einige Male umkreisten, kamen wir zum Stillstand, nachdem zwei Polizeiwagen, von rechts und links drängend, das Pferd zwischen sich eingeklemmt hatten, und dies geschah vor dem Portal des Hotels, in dem das Zimmer zur Hochzeitsnacht gemietet war, der Portier stand schon bereit, uns zu empfangen.

4. Warum Woolf, Frisch und Weiss:

4.1. Virginia Woolf- Eine Standortbestimmung:

„Let us think of consciousness as being in the form of an iceberg- the whole iceberg and not just the relatively small surface portion. Stream-of-consciousness fiction is, to follow this comparison, greatly concerned with what lies below the surface.“⁴

Bei der Lektüre der Tagebücher von Virginia Woolf ergab sich die Beobachtung, dass in diesen das Moment der Bewegung einen großen Stellenwert hat, und zwar in dem Sinne, dass die Spaziergänge, das Nach-Draußen-Gehen die Reflexion unterbrechen oder, anders gesagt, sie kontrastierten. Es ergibt sich bei der Lektüre jener besagten Stellen der Eindruck, als ermöglichten sie der Autorin eine Art von Kontemplation, die sie sich sonst versagte oder zu der sie sonst nicht fähig war.

Hier sei eine Stelle beispielhaft hervorgehoben:

„We went to Hampton Court, for the first time since we skated there, so I believe. We walked across Bushey Park, & a troop of horses took the opportunity to run from one side to the other. The gilt statue was surrounded by ice, & the ice had an inch of water on it; I broke through with my umbrella. The beds at Hampton Court are uniformly brown, save for one yellow & one pink flower, primula's I think. [...] We walked along a raised bank beneath trees to the river; & sat on one of the semi-circle of empty wooden seats. I was cold, but still. Then we took a tram to Kingston & had tea at Atkinsons, where one may have no more than a single bun. [...] You can't buy chocolates, or toffee; flowers cost so much that I have to pick leaves, instead. [...] Suddenly one has come to notice the war everywhere. [...]“⁵

Was auffällt an dieser Textstelle, ist, dass die Beobachtungen, die Woolf hier notiert, eine gewisse Ruhe der Betrachterin vermitteln. Bewegung wird hier als verbindendes Element zwischen den Beobachtungen eingeführt. Dagegen kommen die Reflexionen, das Gedanken - Machen über das Beobachtete zu kurz um aussagekräftig zu

⁴ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkley. Los Angeles. 1955. S.4

⁵ Woolf, Virginia in: The diary of Virginia Woolf. Volume One.1915-1919. London. 1977. S.100

erscheinen. Allein die besondere Bedeutung, die Woolf der Bewegung, ihrer eigenen körperlichen Bewegung zugesteht, wird deutlich. Von diesem Ausgangspunkt aus ergab sich das Interesse an der Fragestellung, wie Woolf den Zusammenhang zwischen ihren Reflexionen und der Bewegung konstruiert, fehlt doch in diesem oben zitierten Abschnitt die Verbindung zwischen Bewegung und Gedanke. Bei der genaueren Lektüre der Tagebücher ergab sich der Eindruck, dass der Zusammenhang zwischen Bewegung und Gedanke bei den beschriebenen Bewegungsmomenten der Autorin nicht ausgeformt wird. Und wenn dies einmal der Fall war, verloren die Stellen, besonders der Bewegungsmomente, ihre Dichte. Es erscheint so, dass Woolf in den Tagebüchern ihre Bewegung wirklich als Kontemplation aufzeichnete, welche einen Gegensatz bildete gegenüber den reichlich vorhandenen Reflexionen über Kunst, ihre Künstlerfreunde, über Gesellschaftliches und Zeitgeschichtliches. Um diese beiden Themenfelder, Bewegung und Gedanke bei Virginia Woolf zusammenzubringen, ist also eine Lektüre der Tagebücher nicht ausreichend.

Vielmehr erwies es sich als fruchtbar auf das fiktionale Werk der Autorin einen genaueren Blick zu werfen, ist doch der stream of consciousness fast schon sprichwörtlich mit der Autorin und besonders mit ihren Werken „Mrs.Dalloway“, „To the Lighthouse“ und „The Waves“ verbunden. Die These, die also in diesem Zusammenhang aufgestellt worden ist, ist, dass der stream of consciousness mit dem Moment der Bewegung bei Virginia Woolf verbunden werden kann. Dies soll im Folgenden anhand von „To the Lighthouse“ nachgewiesen werden.

So schreibt Robert Humphrey in seinem Buch „Stream of Consciousness in the Modern Novel“:

„[...]the quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands instead the freedom of shifting back and forth, of intermingling past, present and imagined future. In representing this montage in fiction, Daiches points out there are two methods: one is that in which the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time- the result is time montage or the superimposition of images or ideas from

one time on those of another; the other possibility of course, is for time to remain fixed and for the spatial element to change, which results in space montage.”⁶

Humphrey etwas später:

„For the other method of montage, that in which the time element is static and space element moves, it is Joyce who has elicited praise from the famous exponent of montage in the films, Sergei Eisenstein.[...] It ought to be stated that whereas Joyce is the great virtuoso of the technique, it is Virginia Woolf in Mrs. Dalloway and in To the Lighthouse who blends it most expertly and effectively with other stream-of-consciousness techniques.”⁷

Ein Versuch, die Textstelle, die hier für ein Close Reading herangezogen wird, auf ihre cinematographische Potenz zu untersuchen, soll hier nicht eingebracht werden. Das würde von der Thematik Bewegung und Gedanke zu weit wegführen. Wichtig ist hier aber, dass hier von einer Bewegung gesprochen wird, die für die stream of consciousness - Schreiber ein essentielles Mittel war, um komplizierte Vorgänge in dem Bewusstsein ihres literarischen Personals zu strukturieren und deutlich zu machen, wenn nicht zuletzt nachvollziehbarer. Auf diesen Punkt soll später noch einmal eingegangen werden. Es lässt sich feststellen:

Hier findet man also schon einen Hinweis auf die Bedeutung von Bewegung im Bezug auf den stream of consciousness bei Virginia Woolf. Humphrey schreibt: „[...] she[Woolf] introduces us to Septimus’psyche [a character of the novel Mrs. Dalloway]in its only overt relationship possible to that of her protagonist- that is, its relation in time and space.”⁸ Die Größen Zeit und Raum werden also eingeführt als Rahmung des stream of consciousness.

Über die Funktion des stream of consciousness lässt sich etwas allgemeiner sagen:

⁶ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955. S.50

⁷ Ebenda. S.53

⁸ Ebenda. S.56

„The attempt to create human consciousness in fiction is a modern attempt to analyze human nature. Most of us will be convinced, now, that it can be the starting point of that most important of all intellectual functions.“⁹

Etwas später fährt Humphrey fort: „The great advantage and consequently the best justification of this type of novel, rest on its potentialities for presenting character more accurately and more realistically.“¹⁰ Die Funktion des stream of consciousness ist also jene eines geschaffenen Realismus.

Der Erfolg einer solchen Erzählung liegt darin, Schichten der Charaktere offen zu legen, die ein naturalistisches Schreiben oder eine Erzählung im damals klassischen Sinne nicht offen legen kann. Es sind also durchaus nachvollziehbare Kategorien, mit denen ein Autor in diesem Sinne arbeitet. Und so wird es auch möglich den Zusammenhang von Bewegung und Gedanke als möglich, als nachvollziehbar zu kategorisieren. Bewegung als Moment einer Natürlichkeit kann verbunden werden mit dem zum Beispiel die Welt transzendierenden Geist. Beides steht schließlich im Dienst eines Deutlich - Machens und Aufdeckens von Persönlichkeitsstrukturen, oder anders gesagt, einer Schicht unter der Oberfläche, wie es das einleitende Zitat von Humphrey formuliert.

Aber das ist nur ein Punkt, der die Beziehung von Bewegung und Gedanke bei Woolf offen legt. Bezogen auf Virginia Woolf lässt sich feststellen:

„Virginia Woolf wanted to formulate the possibilities and processes of inner realization of truth-a truth she reckoned to be inexpressible; hence only on a level of the mind that is not expressed could she find this process of realization functioning. At least this is true with her three stream-of-consciousness novels. The first two of these, Mrs. Dalloway and To the Lighthouse, can be considered together, since they illustrate in only slightly different ways the same achievement.“¹¹

Und etwas später:

⁹ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955 S.6

¹⁰ Ebenda. S.7

¹¹ Ebenda. S.12-13

„Clarissa Dalloway, Mrs. Ramsay, and Lily Briscoe all have moments of visions. Not that they are disciplined mystics who have prepared themselves for this, but their creator believed that the important thing in human life is the search the individual constantly has for meaning and identification.“¹²

Hier findet man also schon den Verweis auf das, was später in dieser Arbeit als der Kunstdiskurs von Lily Briscoe bezeichnet wird. Jenes Symbolisch - Werden der äußeren Welt, das die innere Welt der kunstschaffenden Briscoe abspiegelt. Aber vielleicht wird hier zu sehr vorgegriffen. Es scheint aber wichtig zu betonen, was Virginia Woolf mit diesem äußerst subjektiven Blick auf die Welt, wie er durch Briscoe charakterisiert wird, erreichen will. Robert Humphrey schreibt: „We know from Virginia Woolf's essays that she believed the important thing oft he artist to express is his private vision of reality, of what life, subjectively, is. She thought that the search for reality is not a matter of dramatic external action.“¹³ Das Problem, das sich für Woolf stellt, ist, die subjektive Sicht ihrer Charaktere zu objektivieren im Sinne einer Lesbarkeit für den Autor. Die Bedeutung von Lily Briscoe für die Erzählung der Autorin Woolf wird in dieser Problemstellung deutlich.

Die Textstelle, die für die genauere Analyse herangezogen wird, ergibt sich in dem Sinne als fruchtbar für eine genaue Beobachtung des Zusammenhangs von Bewegung und Gedanke im Werk der englischen Autorin, weil hier der Abschnitt eingeklammert wird von einem Moment der Bewegung. Der Abschnitt beginnt und endet mit Bewegung. Auch wenn in ihm die verschobene Bewegung, wie sie Humphrey in dem oben zitierten Zitat erwähnt, nicht in solcher Drastik vorhanden ist, sie also nicht direkt auf eine Filmtechnik der Montage verweist, so erweist sie sich doch als äußerst tiefgründig, weil in ihr die Verschiebung von Bewegung, oder besser gesagt, die Verschiebung der Körper, sprich der Bewegung, mit dem Moment des stream-of-consciousness, also der Gedanken in extremen Kategorien zusammenfällt.

Humphrey fährt etwas weiter fort:

¹² Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955.S.13

¹³ Ebenda S.13

„The chief function of all of the the cinematik devices, partulary of the basic one of montage, is to express movement and coexistence. It is this ready-made device for representing the nonstatic and the nonfocused which the stream-of-consciousness writers have grasped to aid them in accomplishing what is, after all, their fundamental purpose: to represent the dual aspect of human life-the inner life simultaneously with the outer life.“¹⁴

Hier betont der Autor also noch einmal die Bedeutung von Bewegung für die bedeutungsschaffende Ebene des stream-of-consciousness. Auch wenn er hierbei mit Begriffen arbeitet, die er bewusst dem Film und seiner Montage entnimmt, wird die allgemeine Bedeutung von Bewegung für die Autorin Woolf deutlich.

Der Textabschnitt ergibt sich also als ein exemplarischer für den Zusammenhang von Bewegung und Gedanke. Auf der einen Seite dieses Begriffspaares, nämlich der der Bewegung, kann man den Begriff der Kontemplation verorten, ein Begriff, der sowohl für die ausschlaggebende Stelle in den Tagebüchern von Virginia Woolf, wie gezeigt wurde, große Bedeutung hat als auch im gewählten analysierten Textabschnitt, in dem die Bewegung des literarischen Personals, insbesondere die von Miss Briscoe und Mr Bankes einen kontemplativen Charakter hat, der einen nicht zu kleinen Stellenwert bekommt. Um auf die weitere Bedeutung des Textabschnittes hinzuweisen, muss man einen genaueren Blick auf die Formung des stream-of-consciousness werfen.

Humphrey betont: „The greatest Problem of the stream-of-consciousness writer is to capture the irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness and in doing so still to communicate to his readers.“ Er spricht damit das Problem an, das sich ergibt, wenn man versucht, die sprechende Person in solch einem Text zu entdecken. Die Bewegung zwischen dem Bewusstsein dieser Person und ihrem Blick nach Außen, also ihre Fähigkeit die Umgebung als allgemein gültig zu analysieren und gleichzeitig zu repräsentieren, ist das Resultat der Schwierigkeit, die der Autor hier anspricht. Auf den Stream bezogen heißt das: „We have seen in a previous chapter that free association is the chief principle by which the movement of any ‘stream’ of consciousness is

¹⁴ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955. S.50

controlled.”¹⁵ Es wurde bereits erwähnt, dass es die Technik ist die Größe Bewegung in den Text einzuflechten, die es ermöglicht jene freien Assoziationen zu bündeln, aber immer auch mit einem Betonen des symbolischen Charakters bestimmter Szenen, Orte und Dinge.

Auch die Hauptperson in dem gewählten Textabschnitt, will man Miss Briscoe als eine solche bezeichnen, vollzieht diesen Spagat, der aus weiter zu analysierenden Gründen, gelingt. Humphrey meint hierzu: „Consequently , the writer of stream-of-consciousness literature has to manage to represent consciousness realistically by maintaining its characteristics of privacy (the incoherence, discontinuity, and private implications) and has to manage to communicate something to the reader through this consciousness.”¹⁶ Etwas weiter heißt es: “This presents a dilemma to the writer, because the nature of consciousness involves a private sense of values, private associations, and private relationships peculiar to that consciousness; therefore it is enigmatic to an outside consciousness.”¹⁷ Die Lösung dieses Problems formuliert er so:

„The most important of these devices are: (1) suspension of mental content according to the laws of psychological association, (2) representation of discontinuity and compression by standard rhetorical figures, and (3) suggestion of multiple and extreme levels of meaning by images and symbols.”¹⁸

Besonders der letzte Punkt dieser Liste macht deutlich, wie sehr die gewählte Textstelle dem Charakteristikum des Schreibens von Virginia Woolf entspricht; wird doch in dem Close Reading dieser Stelle deutlich, dass der symbolische Gehalt von Woolfs Beschreibungen Deutung setzend für das Verständnis des Lesers von Miss Briscoe und ihrem Bezug zur Kunst ist.

Nachdem nun hinreichend darauf hingewiesen worden ist, warum es einen deutlichen Bezug gibt vom Schreiben der Autorin Woolf zu der gewählten Textstelle, nämlich durch die Beziehung von dem stream-of-consciousness zu der Textstelle, die gewählt wurde, und der Exemplarität seiner Ausformung dort, ist nun darauf hinzuweisen,

¹⁵ Humphrey, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley. Los Angeles. 1955. S.66

¹⁶ Ebenda. S.62

¹⁷ Ebenda. S.63-64

¹⁸ Ebenda. S.64

warum die Gedanken in dem Text von Woolf mit dem Begriff Bewegung verlinkt werden können.

Humphrey stellt fest: „In Virginia Woolf’s novels, however, as in Joyce’s, more tangible patterns are employed to provide harmony.”¹⁹ Als einen dieser „patterns“ kann man die Bewegung ansehen, die sich wie ein roter Faden durch den Text zieht.. Mit ihr beginnt und mit ihr endet (grob gesagt) die ausgewählte Textstelle. Humphrey bemerkt, bezogen auf den anderen Roman von Virginia Woolf, der ebenso wie “To the Lighthouse“ mit dem stream-of-consciousness in Verbindung gebracht wird, nämlich “Mrs. Dalloway”:

„The surface narrative of Mrs. Dalloway takes place within twenty-four hours; it takes place in the city of London (and in one district of that city); and it involves two major characters. Yet the time involved in the basic drama which takes place within the minds of these characters covers eighteen years; the place of incident varies from India to Bourton to London to the World War battlefields of France; and about a dozen characters are involved.”²⁰

Und er fährt fort mit einer Feststellung, die für die Betrachtung des Textauschnitts aus “To the Lighthouse“ von Bedeutung ist.

„The unities in Mrs. Dalloway, amazing as they are in their strictness, are superimposed on a narrative which greatly lacks them. The function of this dualism is the same as it is in Ulysses [by James Joyce]: it makes it possible for an outside consciousness (the reader’s) to follow, understand, and interpret the minds of the characters which the author creates. This is managed, as it is in Ulysses, by providing a fairly static focal point for the reader’s attention to return to while he is following the helter-skelter associations of the characters’ consciousness.”²¹

Dass das Arbeiten mit einem Bewusstsein, sein Offen - Legen kompliziert ist, wird deutlich, wenn man das nächste Zitat heranzieht: „Perhaps the most significant thing stream-of-consciousness writers have demonstrated about the mind has been done obliquely: they have. Through their contributions, proved that the human mind,

¹⁹ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955.100

²⁰ Ebenda. S.100

²¹ Ebenda. S.100

especially the artist's is too complex and wayward ever to be channelled into conventional patterns." ²²

Wichtig ist hier zu betonen, dass der Bezug zur Bewegung als Konstruktionsmoment, wird er verbunden mit anderen wichtigen Merkmalen durchaus die Möglichkeit offenbar, wie zum Beispiel durch die Symbolik mancher Orte, Zeitzustände und eben auch Bewegungsmomente einen Bewusstseinsstrom so abzubilden, dass er für den Leser nachvollziehbar wird. Das kann man auch am Beispiel des Textabschnitts, der für die Analyse herangezogen wurde, verdeutlichen, wird doch hier Bewegung als ordnendes Prinzip und als Ermöglichung von Symbolik benutzt beziehungsweise eingeführt.

Auf die besondere Bedeutung von der Größe: Bewegung für die Konstruktion eines Bewusstseins im Sinne des stream-of-consciousness wurde bereits hingewiesen. An Hand der letzten beiden Zitate ist es jetzt möglich zu argumentieren, warum die gewählte Textstelle aus dem Werk von Virginia Woolf exemplarisch für die Beziehung von Bewegung und Gedanke in dem Schaffen der englischen Autorin gelten kann. Das Thema Kunst, insbesondere der Kunstdiskurs, der in dem Gespräch zwischen Miss Briscoe und Mr. Bankes entfaltet wird und später als konstruierendes Element der ganzen Textstelle erscheint, ist einer der Dreh- und Angelpunkte, die dem Leser ermöglichen den komplizierten gedanklichen Konstruktionen oder, besser gesagt, den ständigen Wechsel der Sichtweise folgen zu können. Denken zu können, wie die Malerin Briscoe ein Bild entwirft oder, anders gesagt, wie sie als Künstlerin die Welt sieht, das wird erst möglich durch den roten Faden, der den Text durchzieht. Er beginnt mit dem Gespräch von Bankes und Briscoe und endet mit dem Ende des Flugs des Balles, den Prue so glänzend fängt. Da ist aber auch nicht zuletzt das Moment der Bewegung, das als ordnendes Element in den Text eingreift und die literarischen Personen sowohl zeitlich als auch räumlich verortet.

Als weiteres ordnendes Element kann man die Beziehung von Mrs. Ramsay und Lily Briscoe anführen; eine Beziehung, auf die die Malerin Briscoe im Text selber Bezug nimmt und so die erzählte Zeit für die Vergangenheit öffnet und, wie sich zeigen wird, auch für die Zukunft. Denn einerseits wird an das Verhältnis von Bankes und Briscoe

²² Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955 S.22

gedacht, wie es vor diesem Textabschnitt gewesen ist, andererseits auch, wie es in der Zukunft sein wird, nämlich nicht endend in einer Ehe, sondern zeitlich begrenzt auf jene paar Tage, die Briscoe in dem Haus der Ramsays zubringt.

Auch das Ballspiel der Kinder ist so ein ordnendes Prinzip. Es ermöglicht schließlich, den Blick der Malerin auf die Welt zu richten in einem kurzen Augenblick, der nachvollziehbar ist und bleibt. Dadurch, dass alle sich versammeln und dem Spiel der Kinder zuschauen, wird diese Gruppe von Menschen vereint und wird es möglich, dass die Malerin im Sinne eines stream-of-consciousness ihr Bewusstsein sowohl auf einzelne Personen wie Mrs. Ramsay lenken als auch die Gesamtkonstellation der Szene erfassen kann.

Bewegung macht hier also, so könnte man es formulieren, die Gedanken möglich beziehungsweise sie ordnet den Bewusstseinsstrom in dem Sinne, dass es für den Leser möglich wird, sowohl den Blick der Malerin auf die Welt als auch ihren Blick auf ihr Inneres zu verstehen oder, anders gesagt, nachzuvollziehen.

Robert Humphrey verweist auf David Daiches:

„David Daiches, who has explored this aspect of Virginia Woolf more thoroughly than anyone else, says of: *To the Lighthouse*: ‘Virginia Woolf passes from one consciousness to another, from one group to another, exploring the significance of their reactions, following the course of their meditations, carefully arranging and patterning the images that rise up in their minds, bringing together with care and economy, a select number of symbolic incidents, until a design has been achieved... and experience is seen as something inexpressible yet significant.’”²³

Humphrey: „It has become apparent that there is a pattern of development within the stream-of-consciousness genre.”²⁴

Abschließend soll noch auf eine Besonderheit der Verwendung des stream-of-consciousness eingegangen werden, der sich in der Textstelle, die im Folgenden näher betrachtet werden soll, nachvollziehbar ist, nämlich die Einschübe in Klammern, die in dem Text von Woolf vorkommen.

²³ Humphrey, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkley. Los Angeles. 1955.S.102

²⁴ Ebenda. S.113

Humphrey schreibt;

„What the parentheses indicate here is a shift of levels of consciousness; it is not an extreme shift, to be sure, but in Virginia Woolf's typically subtle manner, a shift. Because her basic technique in this novel [To the Lighthouse] is indirect monologue, she finds it unnecessary to rely very often on such external devices as punctuation.“²⁵

Dieser Hinweis unterstreicht noch einmal die Exemplarität, die Beispielhaftigkeit des gewählten Textausschnitts für das Schaffen der englischen Autorin Virginia Woolf und das besonders im Rahmen der Betrachtung einer der beiden stream-of-consciousness - Erzählungen: „Mrs. Dalloway“ und „To the Lighthouse“, nämlich der zuletzt genannten. Der Leser wird diese Beispiele im Bewusstseinsstrom von Lily Briscoe nachvollziehen können.

4.2. Max Frisch- Eine Standortbestimmung:

Um sich dem Thema „Bewegung und Gedanke“ bezogen auf die Erzählung von Max Frisch zu nähern, scheint es sinnvoll, ihn selber zu Wort kommen zu lassen. Das erscheint umso sinnvoller, wenn man sich klar macht, dass „Bin oder Die Reise nach Peking“ eine Ausnahmesituation im Schaffen des Schweizer Autors darstellt. Es steht am Anfang seines Schaffens oder besser gesagt, es steht an der Grenze zwischen zwei Verortungen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

In einem Interview kommt Max Frisch auf „Bin oder Die Reise nach Peking“ zu sprechen. Auf die Feststellung des Interviewers: „Es kommt während des Krieges noch diese lyrische Prosa ‚Bin oder Die Reise nach Peking‘- auch eine Fluchtposition, die bezogen wird“, antwortet Frisch:

„Sie kommen jetzt auf ‚Bin oder Die Reise nach Peking‘. Zur Zeit, da es erschien, 1943, wußte ich ungefähr, was geschieht, wußte von den Handlungen auf den Kriegsschauplätzen, zum Teil auch von den Kriegsverbrechen, von den Lagern auch schon.

²⁵ Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. 1955. S.59

Und nun kann man sagen: Jetzt geht dieser Mensch hin und schreibt so ein zärtlich-romantisches Gebilde. Ich kann nicht sagen, daß ich mich dessen schäme; es verwundert mich nur und ich versteh's auch. Diese Ereignisse, von denen wir wußten und an denen wir nicht beteiligt waren, sind für mich einfach nicht darstellbar gewesen. Es ist ja auch eine Frage der Kompetenz, die sich auch später wieder gestellt hat, beim Stück ‚Nun singen sie wieder‘..

Ich traf Leute, die aus Dachau kamen: Das waren so ungeheuerliche Berichte, die man hören konnte- nur war ich nicht der Mann, darüber zu schreiben- das ist nicht eine Talentfrage, sondern eine Kompetenzfrage. So verkroch ich mich ganz in eine Fluchtliteratur, in einen Elfenbeinturm. Man könnte dem auch entgegenhalten: Warum stellten Sie dann nicht die Situation in der Schweiz dar. Das wäre natürlich die entscheidende Frage. Die hat mich sehr beschäftigt. Ich kann nur feststellen, ich hatte nicht die Mittel dazu, ich hatte vielleicht auch nicht den Mut dazu- ich meine jetzt nicht den Mut gegen außen, sondern den Mut, dass man sich und seinem Können das zutraut, diese Dinge darzustellen-; das fing erst gegen Kriegsende an, dass ich die Welt, die mich bedrängte, darzustellen begann und die Literatur nicht mehr als Fluchtgefilde betrachtete.“

26

Im Folgenden beschreibt Frisch die besondere Situation der Schweiz im 2. Weltkrieg, dass eine Identifizierung mit der Schweiz, so sehr er sie auch später kritisch betrachtete, sich damals quasi automatisch ergeben hat. Eben weil man das glauben musste als Soldat, dass es einen Sinn macht auf dem Posten zu sein und dass das Land im Endeffekt hinter einem steht. Über die Unmöglichkeit Zeugnis abzulegen spricht er, wenn er von der Unmöglichkeit spricht, sich aus dem Blickwinkel der Schweiz heraus eine Vorstellung von dem Schrecken des Krieges zu machen.

„[...]Und es ist ein ungeheures Phänomen, dass man den Schrecken nicht weiter denkt, sondern von dem momentanen Schrecken so eingedeckt ist, dass man hofft, es bleibe bei dem oder es gehe zurück, aber nicht, dass es weitergeht. Und daraus sind natürlich sehr viele Fehler entstanden. Zum anderen: Ein nicht Krieg führendes Land, eine Bevölkerung, seien es nun Schweizer, Deutsche oder

²⁶ Frisch, Max in: Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern. München. 1975. S.19-20

was für ein Volk es sei, ist in einer schwierigen Situation; so viel Phantasie haben die Menschen im allgemeinen nicht, dass sie sich den Schrecken einer bombardierten Stadt vorstellen können, wenn sie nicht in der Nähe sind, oder den Schrecken eines Lagers.[...]“²⁷

Später im Interview kommt Frisch noch einmal auf „Bin oder Die Reise nach Peking“ zu sprechen. Der Interviewer stellt fest dass es sich bei Santa Cruz auch um ein Fluchtstück handle.

Darauf antwortet Frisch: „Das gehört auf die Linie von ‚Bin oder Die Reise nach Peking‘. Dann hatte es damit aber ein Ende. Dann fing das andere an. Nach dem Krieg gab es nun endlich die Möglichkeit, dass wir reisen konnten. So leicht war das nicht- meine erste Reise nach Deutschland geschah auf Einladung der US-Army, durch einen Theateroffizier-, man mußte sich Pässe beschaffen usw. Nun muß man sich vorstellen, wir waren ja sechs, sieben Jahre in diesem sehr kleinen Land gefangen; nun kam, ich war so fünfunddreißig, sechsunddreißig Jahre alt, die brennende Neugier, die Welt zu sehen, so wie sie der Krieg zurückgelassen hat, und daraus kam dieses Reisebedürfnis-soweit ich es finanzieren konnte, was auch nicht so ohne weiteres möglich war-, dieses Bedürfnis nach einer Bestandsaufnahme der Welt. Damit hörte diese Art der Fluchtliteratur auf—es begann die Bestandsaufnahme“²⁸.

Frisch, so wird hier deutlich, distanziert sich ganz klar von seiner Erzählung. Für ihn stellt sie die dargestellte Unmöglichkeit dar, den Schrecken in Worte zu fassen. Sie stellt für ihn eine Flucht dar, in den geschützten, wenn auch nur teilweise und in dieser besonderen Zeit bezogenen, verpönten Elfenbeinturm.

Um die Erzählung von dieser Last zu befreien, also einer Last, die den Autor existentiell betraf, muss man versuchen, die Verortung, die Frisch vornimmt, gegen den Strich zu lesen. Nur so wird es möglich die Qualität, die diese Erzählung für den Themenbereich, oder auch Diskurs von Bewegung und Gedanke offenbart, zu entdecken.

²⁷ Frisch, Max in: Arnold, Heinz Ludwig: Gespräche mit Schriftstellern. München. 1975. S.21-22

²⁸ Ebenda. S.24

So ist es möglich, den Aufsatz: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ von Peter Handke aus dem Jahr 1967 heranzuziehen. Handke startet in seinem Aufsatz freilich mit einem anderen Ausgangspunkt; er betont: „Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.“²⁹

Die beiden Autoren starten also aus zwei entgegengesetzten Richtungen. Während Frisch aus sich heraus die Welt erklären, aufklären will, verlangt Handke danach durch die Literatur über seine Person und auch über die Welt aufgeklärt zu werden. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man sich klar macht, dass Handke aus der Position eines Lesers spricht; Frisch dagegen aus der eines Schreibenden. Dieser Gegensatz erklärt sich durch die Abgeschiedenheit der Schweiz im zweiten Weltkrieg und den anderen Möglichkeiten von Peter Handke in den späten 60er Jahren. Man sieht also, dass diese Abgeschiedenheit ganz konkrete Auswirkungen auf das Selbstverständnis eines Autors hat.

Aber auch Handke sieht sich von der Unmöglichkeit betroffen, die Welt so, wie sie ist, oder besser: so, wie sie zu sein scheint, abzubilden:

„Eine solche Manier des Realismus gibt es heute etwa in der deutschen Literatur. Weithin wird mißachtet, dass eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ‚mit der Zeit‘, ihre Wirkung verliert. Die einmal gewonnene Methode wird nicht jedesmal neu überdacht, sondern unbedacht übernommen. Es wird so getan, als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist (sichtbar, hörbar, fühlbar...), in sprachlich vertrauten, nach der Übereinkunft gebauten Sätzen eine natürliche, nicht gekünstelte, nicht gemachte Methode. Die Methode wird überhaupt für die Natur gehalten. Eine Spielart des Realismus, in diesem Fall die Beschreibung, wird für naturgegeben gehalten. Man bezeichnet diese Art der Literatur dann auch als ‚unliterarisch‘, ‚unpreziös‘, ‚sachlich‘, ‚natürlich‘ (der Ausdruck ‚dem Leben abgelauscht‘

²⁹ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972. S. 19

scheint sich nicht durchgesetzt zu haben.) Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genausowenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt[...]"³⁰

Was Handke hier anspricht, betrifft auch Frisch. Beide gehen in ihrer Argumentation davon aus, dass der Realismus nicht fähig dazu ist, die Realität abzubilden. Deshalb wählt Frisch die märchenhafte Form des Bin. Die Realität war zu gewaltig, zu schrecklich um sie in die Literatur zu übertrage. Das wäre die Sicht, aus der Frisch argumentiert.

Peter Handke dagegen spricht von der Unfähigkeit der Sprache, etwas bereits Eingebühtes für eine Darstellung produktiv zu machen. Er spricht gar nicht von der Realität, er spricht von einer Methode von der Sicht auf die Dinge, die noch möglich ist. Jetzt ist die Frage, ob das Ganze nicht auch Frisch betrifft. War es die Wirklichkeit, die ihn ohnmächtig machte zu schreiben? Waren es der Krieg und die Lager, die ihn zum Schweigen verurteilten? Oder war es der Mangel an einer Methode, wenn man den Begriff wie Handke verwendet, der dazu führte, dass „Bin oder Die Reise nach Peking“ geschrieben wurde? Und was war das für eine Methode, die dann schließlich in dieser Erzählung erprobt, man will sagen, erzwungen wurde?

Diesen Fragen soll weiter nachgegangen werden. Peter Handke formuliert seine Vorstellung, wie solch eine Methode des Schreibens, wie sie ihm vorschwebt aussehen soll, und es scheint fruchtbar, seiner Argumentation noch etwas zu folgen:

„Die Methode müsste alles bisher Geklärte wieder in Frage stellen, sie müsste zeigen, dass es noch eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt, nein, dass es noch eine Möglichkeit gab: denn diese Möglichkeit ist dadurch, dass sie gezeigt wurde, auch schon verbraucht worden.“³¹

Frisch argumentiert , wie bereits gezeigt wurde, so, dass ihm seine Fähigkeit zu schreiben von der Wirklichkeit genommen wurde - oder besser gesagt: Es erscheint ihm so, dass er nicht fähig ist, die Wirklichkeit abzubilden. Die Katastrophe 2. Weltkrieg erscheint ihm zu gewaltig, als dass er über sie schreiben könnte. Jetzt stellt sich die Frage, ob es nicht möglich wäre, diese Impotenz des Schreibens, diesen Verzicht auf einen Realismus, selbst als Methode zu begreifen. Ist das, was nach Frisch eine

³⁰ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972. S.20-21

³¹ Ebenda S.26

Fluchtbewegung darstellt, nämlich das Schreiben von „Bin oder Die Reise nach Peking“, nicht in Wahrheit ein Auskosten der Möglichkeiten, ein Schreiben in einer neuen Methode, die ihm erst durch die Unfähigkeit „realistisch“ zu schreiben, ermöglicht wurde?

Peter Handke schreibt weiter über die Methode: „Beim zweiten Mal freilich wurde die Methode zur Manier, es ergab sich keine neue Möglichkeit, der Versuch wurde vom Spiel zu einer bloßen Spielerei, die abstrahierenden Sätze wurden wirklich abstrakt, blieben unwirksam, bestätigten nur, was ohnedies schon bekannt war.“³²

Ist es nach dieser Denkweise nicht möglich, dass die Unfähigkeit über die Katastrophe zu schreiben eine tradierte Erzählung war? Dass es nicht nur die Katastrophe war, die bewirkte, dass Frisch nicht über sie schreiben konnte, sondern auch die Präsenz der schon vorhandenen Kriegsliteratur, verhinderte, dass Max Frisch seine Sprache fand? Aus dieser Sicht könnte man dann argumentieren, dass das Schreiben von „Bin oder Die Reise nach Peking“ keine Flucht war, sondern ein Ausprobieren einer neuen Schreibweise. „Bin oder Die Reise nach Peking“ wäre demnach ein wichtiger Beitrag, sich der Wirklichkeit zu bemächtigen-in dem Sinne, dass eine neue Wirklichkeit wie der Schrecken des Weltkriegs einer neuen Kommunikation bedurfte, die zwar nicht den Schrecken in Worte fassen konnte, aber weil sie möglich war, ihre Berechtigung zu jener Zeit und zu jener Situation hatte.

Natürlich ist es richtig, dass die Unfähigkeit des Schriftstellers Max Frisch, über den Holocaust zu schreiben, Wichtiges über die damalige Situation, über das Unfassbare der Verbrechen aussagt. Daneben erscheint eine Erzählung wie „Bin oder Die Reise nach Peking“ wirklich fehl am Platz. Aber findet sie nicht gerade in dem Unfassbaren der Verbrechen wieder eine Berechtigung? Muss nicht in solch einer Situation, in der sich die Schweiz, in der sich Europa zu diesem Zeitpunkt befand, Platz sein für eine neue Methode des Schreibens, die zwar die Verbrechen verschweigt, aber dem Individuum die Möglichkeit einer Position in der Welt gibt und ermöglicht?

Die Frage ist äußerst prekär und sie betrifft nicht nur das Schreiben von Max Frisch, sie betrifft das Schreiben im Allgemeinen und mit ihm unsere Sicht auf die Kunst, auf unsere Ethik und die Aufgabe des Gedenkens. All diese Fragen sollen hier nur im

³² Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972.S.23

Hintergrund mitgelesen werden. Das einzige, was in diesem Zusammenhang über die Erzählung von Max Frisch gesagt werden soll, ist, dass ihr Mangel an Beschreibung der Katastrophe, ihr Versagen in diesem Punkt als eine neue Methode, die Welt zu sehen, erscheinen kann.

Auch wenn Max Frisch selber einen Mangel in dieser Absenz des Schreckens empfindet, muss es möglich sein, die Erzählung und ihre Position gegen den Strich zu lesen. Das Schlagwort der Kontemplation erscheint für diese Art der Kunst zutreffend zu sein.

Peter Handke schreibt über den Realismus in der Literatur, wie ihn sich Frisch vielleicht vorgestellt hat:

„So scheint mir die Methode des Realismus, wie sie im Augenblick noch immer im Schwang ist, verbraucht zu sein. Eine normative Auffassung von den ‚Aufgaben‘ der Literatur verlangt außerdem in recht unbestimmten, unklaren Formeln, dass die Literatur die ‚Wirklichkeit‘ zeigen solle, wobei diese Auffassung jedoch als Wirklichkeit die konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit jetzt, an diesem Ort, in diesem Staat meint. Sie verlangt: wahrhaftig: verlangt, eine Darstellung dieser politischen Wirklichkeit, sie verlangt, dass ‚Dinge beim Namen genannt werde‘, sie verlangt dazu eine Geschichte mit handelnden oder nicht handelnden Personen, deren soziale Bedingungen möglichst vollständig aufgezählt werden. Sie verlangt konkrete gesellschaftliche Daten, um dem Autor Bewältigung der Wirklichkeit attestieren zu können.“³³

Was Handke hier als Gegenbild zu dieser von ihm für falsch gehaltenen schriftstellerischen Beschreibung des Realismus entwickelt, ist die Position des Subjektivismus. Er stellt die Frage, ob ein Erfassen der Wirklichkeit nicht viel wirksamer, kräftiger und glaubwürdiger erscheinen kann, wenn sie sich auf die Wirklichkeit des Autors bezieht und somit auch auf die jeweilige Fähigkeit und Möglichkeit über die Wirklichkeit zu schreiben.

So schreibt Handke etwas weiter:

„Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen

³³ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972. S.24

(wenn auch nicht zu bewältigen). Das Erforschen und Bewältigen der Wirklichkeit (ich weiß gar nicht, was das ist) überlasse ich den Wissenschaften, die allerdings mir mit ihren Daten und Methoden (soziologischen, medizinischen, psychologischen, juristischen) wieder Material für meine Wirklichkeit liefern können.“³⁴

Es stellt sich also in diesem Fall die Frage, ob die Erzählung von Frisch etwas Wertvolles für die Zeit, in der sie entstand, liefern konnte und ob sie darüber hinaus wertvoll war und ist für nachfolgende Generationen von Lesern. Vorhin wurde über das Wort Kontemplation geschrieben. Dieses Wort ist aber nicht genug um die Betrachtung der Erzählung von Frisch in dem Diskurs „Bewegung und Gedanke“ zu beschreiben. Dadurch, dass Bewegung hier zusammengedacht wird mit dem Begriff des Gedankens, wird es möglich, die moralische, oder besser gesagt, ethische Funktion des Begriffes Bewegung zu betrachten.

Anders gesagt heißt das, es geht beim Schreiben immer um die Aneignung einer Wirklichkeit und diese Aneignung an sich kann schon moralische Funktionen besitzen. Nicht nur das Schreiben über die unfassbare Wirklichkeit des Krieges bringt Wahrheit zum Vorschein, sondern auch die Beschäftigung eines Autors mit den Bedingungen, mit denen das Verhältnis von Bewegung und Gedanke geformt wird.

Handke schreibt zu Recht: „Die Wörter Hitler, Auschwitz, Lübke, Berlin, Johnson, Napalmbomben sind mir schon zu bedeutungsgeladen, zu politisch, als dass ich sie, als Wörter, literarisch noch unbefangen gebrauchen könnte.“³⁵ Auf Frisch bezogen heißt das: Schreiben über die Wirklichkeit, aber mit den Begriffen und Themen, die möglich erscheinen zu dieser Zeit, an jenem Ort. Die Schriftstellerin Juli Zeh sagte in einer Podiumsdiskussion, dass die literarische Welt mit einer Zeitverschiebung von zehn Jahren auf die Wirklichkeit reagiert. Diese Aussage macht deutlich, dass Frisch schrieb, wie es ihm möglich war, und dass spätere Generationen von Lesern mit seiner Erzählung mehr anfangen konnten als die Verehrten des Krieges. Die Wahl für die Beschäftigung mit dem Thema „Bewegung und Gedanke“ fiel also deshalb auf diesen Text, weil der Autor Frisch in seiner in seiner Zeit verorteten Position die Fähigkeit

³⁴ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972. S.25

³⁵ Ebenda S.25

besaß, über die Bewegung Grundsätzliches zu schreiben; Grundsätzliches bezogen schon auf seine zeitliche Situation sowie auch für die nachfolgenden Generationen von Lesern und Literaturinteressenten.

Und so gab, bezogen auf Peter Handke und seine geistigen Verwandtschaft zu Bin, nicht zuletzt folgende Textstelle den Ausschlag um seinen Aufsatz heranzuziehen:

„Eine normative Literaturauffassung freilich bezeichnet mit einem schönen Ausdruck jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Weltdarstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren, als ‚Bewohner des Elfenbeinturms‘, als ‚Formalisten‘, ‚als ‚Ästheteten‘.³⁶

So bezeichnet sich auch Frisch als einen, der sich in einen Elfenbeinturm zurückgezogen hat. Allein es muss möglich erscheinen diese als Abwertung der eigenen Authentizität und Ernsthaftigkeit des eigenen Schreibens gemeinte Aussage gegen den Strich zu lesen und noch einmal zu betonen, dass die Darstellung der Wirklichkeit zu jeder Zeit vielschichtig ist und nicht erzwungen werden kann, wenn der Autor für diese nicht bereit ist. Diese Art von Betonung eines subjektiven Standpunkts zeichnet Handke genauso aus wie Frisch. Handke schreibt seine Situation als Autor auf den Punkt bringend und berückend auch die Situation, wie man sie sich vorstellen kann für den Autor von „Bin oder Die Reise nach Peking“.

Handke schreibt: „[...]Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema; über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann[...]“³⁷.

³⁶ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. 1972. S.26

³⁷ Ebenda. S.26

Das ist es, was Frisch mit seiner Erzählung erreicht: Er macht auf Lebensweisen aufmerksam, auf empfindsame Lebensweisen. Er öffnet für die Nachwelt einen Diskurs, der nicht zuletzt durch das Begriffspaar „Bewegung und Gedanke“ bestimmt ist. Die Erzählung hat also ihre Berechtigung, heute vielleicht noch mehr als im Jahr 1943; man kann mit Bestimmtheit sagen, dass das Publikum, das deutschsprachige Publikum, erst die Gelegenheit bekommen musste, um sich diesen Gedanken, die die Erzählung umreißt, zu nähern. Dass die Erzählung, anders als der Autor selber es formulierte, wertvoll für die Literatur im Gesamten ist, scheint nun hinreichend geklärt.

Es stellt sich nun die Frage: Warum überhaupt Frisch? Um dies zu beantworten, muss man noch einmal auf den Begriff der Kontemplation zurückgreifen. Ebenso wie Woolf spielt für den Autor Frisch die Entwicklung des Subjekts und in diesem Sinne auch die Beschreibung dieser Entwicklung durch Literatur eine große Rolle. Wenn Woolf, wie weiter oben zitiert, dem künstlerischen Subjekt seinen Subjektivismus uneingeschränkt zugesteht, dass sie Wahrheitsfindung eng mit dem Subjekt-Sein des Menschen und insbesondere mit dem subjektiven Blick des Künstlers verbindet, so räumt auch Frisch diesen Raum ein. Aber Max Frisch geht in seiner Literatur über das hinaus, wie es scheint. Er verbindet die Position des Subjekts eng mit seinen es bestimmenden gesellschaftlichen Pflichten und Möglichkeiten.

Es war nicht von Anfang an das Thema des Autors Frisch, das hier beschrieben wird. „Bin oder Die Reise nach Peking“ spielt in diesem Kontext sicherlich so etwas wie einen Anfangspunkt, eben wie Frisch sagt: Das Ende der Fluchtliteratur. Vor dem Moment, in dem Frisch sich bewusst für eine normative Literatur, wie sie Handke ablehnt, entscheidet, ist noch Platz für anderes. Dass es die Verbindung schon hier zwischen Gesellschaft und Subjekt gibt, zeigt der einfache Satz in der Erzählung: „Wir redeten lang über den Krieg.“³⁸ In diesem Satz sammelt sich die ganze Unsicherheit, die der Autor später meint, wenn er von Fluchtliteratur spricht. Es ist aber auch eine mit der Sicherheit guten schriftstellerischen Handwerks getätigte Verbindung zwischen dem

³⁸ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.13

sinnenden Protagonisten aus „Bin oder Die Reise nach Peking“ und dem ihm nachfolgenden literarischen Personal aus der Feder von Frisch.

So zum Beispiel für den Begriff der Kontemplation und seine Ausformung, sein Ausleben in einer Erzählung wie „Bin oder Die Reise nach Peking“. Es ist diese Mischung aus dem extremen Blick auf das Subjekt in der Gesellschaft, extrem weil so genau, und dem Blick auf die Ausformung des Subjekts für sich, schon tastend nach den es bestimmenden Bedingungen von Gesellschaftlichkeit.

Der gewählte Textausschnitt bietet sich deswegen an, weil hier das Thema der Bewegung stringent durch den ganzen Abschnitt vollzogen wird. Der Abschnitt beginnt mit einem Ruhepunkt und entfaltet von da aus die ganze Weltsicht eines Subjekts, das sich selbst besinnt. Nichts anderes bedeutet ja der Begriff: Kontemplation. Und dieses Nachsinnen des Protagonisten ermöglicht eben auch, unter anderem, das Nachsinnen über die Beziehung von Bewegung und Gedanken, ist er doch immer wieder in Bewegung und bedenkt er doch ununterbrochen die Welt.

4.3. Peter Weiss- Eine Standortbestimmung:

Um den Wert des Textfragments von Peter Weiss für diese Arbeit zu verdeutlichen, muss man seine Nähe zum Surrealismus herausarbeiten. Mit dem Zeitpunkt seines Entstehens ist der Text allerhöchstens als postsurrealistisch einzuordnen. Seine zeitliche Entfernung von der Hoch - Zeit des Surrealismus macht es teilweise sehr schwer ihn in diese Tradition einzuordnen. Er entzieht sich der surrealistischen Tradition der *écriture automatique* und scheinbar auch der Einordnung in eine Traummetaphorik.

Trotzdem sollen hier der Surrealismus und seine Artikulationsformen herangezogen werden, um Klarheit zu schaffen über die Bedeutung des Textes für das hier untersuchte Begriffspaar „Bewegung und Gedanke“. Die Position von Weiss ist dabei als eine dem Surrealismus nachfolgende Kunstposition anzusehen.

„[...] *Écriture automatique* und Traumberichte werden als unzureichend zurückgestellt: Es ist bedauerlich, ich habe es bereits weiter oben angedeutet, daß es keine systematischeren und anhaltenderen Bemühungen, wie sie der Surrealismus nach wie vor fordert, geleistet wurden, zum Beispiel hinsichtlich

des automatischen Schreibens und der Traumberichte. Obwohl wir mit Beharrlichkeit Texte dieser Art in surrealistischen Publikationen untergebracht haben, und obwohl sie in manchen Werken zu wirklicher Bedeutung gelangt sind, muß man zugeben, dass sie sich manchmal nur mit Mühe behaupten können oder dass sie ein bisschen zu sehr den Eindruck von „Bravourstücken“ machen. Auch ist etwas unbestreitbar Schablonenmäßiges innerhalb dieser Texte durchaus von Nachteil für die Art der Bekehrung, die wir durch sie erreichen wollten.^{39,40}

Es wird also in diesem Zitat deutlich, dass das surrealistische Schreiben, selbst wie es ihr Anführer André Breton seiner Entwicklung bewertete, nicht unbedingt mit der *écriture automatique* in Zusammenhang zu setzen ist.

Auch wenn man den Text von Peter Weiss nicht wie einen im surrealistischen Sinne: klassischen Traumtext lesen kann oder wie einen Text, der durch das so genannte automatische Schreiben entstanden ist, kann man das Textfragment durchaus in dieser Tradition lesen. Das wird unter anderem durch Folgendes deutlich:

Die Absenz eines wertenden Subjekts, einer die Ordnung wahrende Persönlichkeit in dem Textabschnitt von Weiss erinnert stark an die Art, wie der Träumende den Gesetzen des Traumes ausgeliefert ist. Hier sei kurz die Nähe hergestellt und Klarheit verschafft über das Verhältnis der Surrealisten zum Traum:

„[...]Daher wird der Traum als korrigierende Ergänzung des Wachzustandes aufgewertet. Er bringt die verdrängten Inhalte des Unbewussten ans Licht, das aufschlußreiche Netz der Assoziationen und Fehlleistungen, das Sigmund Freud in: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten aufdeckte.“⁴¹

Und etwas später:

„Freilich wird die Freudsche Traumdeutung nur halb akzeptiert. Breton nimmt wie immer, was ihm für seine Ziele brauchbar erscheint. Er isoliert den manifesten Inhalt des Traums vor der Analyse. Die hier vorgefundenen Dissonanzen der Wirklichkeit und die psychischen Spaltungen lassen sich als

³⁹ Breton, André in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.) Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart.1976.S.16

⁴⁰ Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.17

⁴¹ Ebenda. S.9

Entfremdung ästhetisieren. Das Es, nicht das Ich, ist die treibende Kraft. Die wissenschaftliche Analyse des Traums, durch die erst eine Behandlung des Erkrankten möglich wird, interessiert ebensowenig wie die Steigerung des Ich. Breton verabsolutierte das Unbewußte und lehnt jede Rationalisierung von Traumgehalten ab; er zog sich damit das unwandelbare Mißtrauen Freuds zu, nachdem eine Begegnung in Wien (1921) enttäuschend verlaufen war.“⁴²

Hier findet man schon in Deutlichkeit die Unmöglichkeit der Analyse im rationalen Sinne, wie sie die Surrealisten für ihre Arbeit in Anspruch nahmen. Der Bezug zu Weiss ist offensichtlich- ist es doch ein meinungsloses Subjekt das in der Art einer bloßen Beobachtung die erzählerischen Stränge der Textstelle zusammenhält. Interpretation im Sinne eines stream of consciousness wie bei Virginia Woolf ist hier genauso undenkbar wie eine Gespräch unter Eingeweihten einer gedanklichen Kontemplation, wie sie bei dem Text von Frisch zu finden ist. Auch die oben zitierte Entfremdung findet sich im Text von Weiss gerade dadurch, dass der Protagonist eben nicht ordnend eingreift, sei es auch nur gedanklich, sondern alles in einem bloßen Habitus der Beobachtung geschehen lässt. Er ist dabei zweifach kastriert. Er hat nicht die Fähigkeit seine Gedanken zu sammeln und er hat schon gar nicht die Fähigkeit seiner Beobachtung Luft zu machen, im Sinne eines Erhebens der Stimme.

Das alles spiegelt sich in dem Analyseverbot, das die Epigonen des Surrealismus für ihre Werke in Anspruch nahmen. Die Form des Erzählens bei Weiss, ähnelt auf berückende Weise der Art des Erzählens, die von Breton als Sprecher des Surrealismus gefordert wurde; eines Erzählens, das jede Art von psychologischem Erzählen verneinte und so dem psychologisierenden Subjekt und seiner Bedeutung für die Literatur einen Riegel vorschob. „[...] Diese Schnitzeljagden setzen eine bisher unbekannte Empfänglichkeit für Erleben voraus, das sich tagebuchartig in autobiographischer Prosa niederschlägt. Die sachlich notierte Selbsterfahrung wird über das Berichten gestellt.“⁴³

Man muss hier den Gegensatz von notierter Selbsterfahrung und dem Berichten herausstreichen. Berichten bedarf immer einer Art der Kommunikation mit der

⁴² Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.9-10

⁴³ Ebenda. S.12

Außenwelt. Es muss ein Subjekt sich erzählend einer Öffentlichkeit widmen. Diese Form des Erzählens, im Sinne eines Berichts, findet bei Weiss nicht statt, sondern die Erzählung der Ereignisse gleicht mehr einem bloßen Aufzeichnen von Erlebtem, immer ohne die Möglichkeit in dieses Erlebte einzugreifen. „Dieser subjektive Dokumentarstil, der statt der verpönten psychologischen ‚Entwicklung‘ Reaktionen festhält, blockiert den Erzählfluss. Anstelle von Beschreibung wird dann Fremdmaterial eingeschlossen.“⁴⁴ Als solches Fremdmaterial wirken manche Objekte in der Textstelle aus dem Fragment von Peter Weiss. Zu der Beziehung der Surrealisten zum Objekt lässt sich Folgendes festhalten: „Die Surrealisten suchen in den dreißiger Jahren die Magie der Dinge freizusetzen“⁴⁵. Und etwas später: „[...]systematisch werden surrealistische Gegenstände hergestellt, die durch verblüffende Zusammenstellungen okkult und fremd wirken.“⁴⁶ Natürlich muss man festhalten, dass solche Kennzeichen der surrealistischen Kunst in sehr abgeschwächter Form in dem Fragment von Weiss Einzug finden. Dies kennzeichnet ihn eher als einen in der Tradition der surrealistischen Kunst schreibenden Autors als einen direkten Nachfolger dieser Kunstform. Aber gerade dieses nur in Ansätzen vorhandene „Sprechen“ in dem surrealistischen Vokabular macht den Text so spannend und vielschichtig. So könnte man die Brücke in der bearbeiteten Textstelle durchaus als ein solches oben definiertes Objekt kennzeichnen. Ist es doch die Diskrepanz zwischen der schon lange existierenden Brücke und dem Zug von Bewegung, der über sie hinweggeht, der die Brücke symbolisch auflädt und sie zu einem fast okkulten Gegenstand macht, zumindest zu einem Gegenstand, dessen Bedeutung für die Erzählung in einer Beschreibung seines Nutzens nicht zu erschöpfen ist. Ein weiterer Punkt, der die Deckungsähnlichkeit des gewählten Schreibens mit Grundzügen des surrealistischen wörtlichen wie auch metaphorischen Vokabulars kennzeichnet ist die Kritik an der Ehe.

„Die surrealistische ‚Kritik‘ an einer zur Ehe domestizierten Liebe, an den Gebär- und Zeugungsfunktionen der Liebespartner als letztem Zweck, bezeugt eine

⁴⁴ Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.12

⁴⁵ Ebenda. S.17

⁴⁶ Ebenda. S.17

antibürgerliche Haltung... In Abwehr der Institution der Ehe wird die Verselbständigung der ‚pornographischen Phantasie‘ (Susan Sontag), nämlich das Recht der Phantasie gegenüber dem repressiven Realitätsprinzip für den Surrealismus bedeutsam.“⁴⁷

Es mag verwundern, dass eine Fahrt zu einer Hochzeitsnacht hier in Beziehung zu einer Kritik an der Ehe herangezogen wird. Aber wenn man dem Text aufmerksam folgt, wird deutlich, dass gerade die Verneinung dieser Reise und ihres Endzwecks in dem Fragment von Weiss deutlich wird. Das beginnt bei dem Erbrechen der Braut und der Verklammerung des Bräutigams in seine Zukünftige. Es findet auch Ausdruck in dem ganzen Verhältnis von Weite und Enge, in dem sich die Hilflosigkeit des Protagonisten gegen das unumgehbare Ereignis und seine Erfüllung spiegelt.

Nicht zuletzt ist es auch hier die Sprachlosigkeit, die den Protagonisten auszeichnet, welche als Kennzeichen zu lesen ist, dass hier jemand Wehrloses, Hilfloses seinem Untergang entgegenfährt. So sind alle diese zitierten Stellen Ausdruck des repressiven Realitätsprinzips, das in dem soeben zitierten Ausspruch sein Äquivalent findet. Es muss betont werden, dass es hier nur um eine Phase des Surrealismus, der surrealistischen Kunst gehen kann, in der die Betrachtung der Ästhetik im Vordergrund steht: „Im Augenblick, da die ästhetische der politischen Aktion weicht, sieht sich der Surrealismus ideologisch fast unerträglich eingeengt.“⁴⁸

Die Phase dieser Einengung hat der Surrealismus lange schon durchlaufen, bis seine Techniken schließlich von Weiss abgespiegelt werden. Oder anders gesagt, Weiss steht mit seinem Textfragment in der Tradition des ästhetischen Surrealismus. Politische Verortungen, wie sie der Surrealismus teilweise formulierte, als er in seiner Entwicklung fortgeschritten war, sind Weiss hier schwerlich nachzuweisen.

Im Zuge des zweiten surrealistischen Manifests wurde die Orientierung an politisch normativen Grundsätzen ausformuliert: „Nun wurde auch die Notwendigkeit einer sozialen Revolution zusehends anerkannt, da die eigene Revolution von Gefühl und

⁴⁷ Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.13

⁴⁸ Ebenda. S.14

Imagination keinen direkten Einfluß auf das politische Geschehen ausübe.“⁴⁹ Es wurde aber weiterhin an den altbekannten Ideologien festgehalten: „Alles muß getan werden, alle Mittel sind recht, um die Ideale Familie, Vaterland, Religion zu zerschlagen.“⁵⁰ Wichtig ist an dieser Stelle zu betonen, dass die Entwicklung des Surrealismus sehr vielschichtig und ambivalent verlaufen ist. Es hat wenig Sinn, die komplette Geschichte dieser Kunstrichtung, dieser Ideologie hier nachzuzeichnen. Es soll genügen, diese Entwicklung als Hintergrundinformation der Beziehung zwischen Weiss und dem Surrealismus mitzulesen und so zu rechtfertigen, dass es sich bei der Textpassage aus seinem Textfragment um einen Text in Anlehnung an den Surrealismus handelt; aus dieser These heraus ist klarzustellen, warum dieser Text für die Untersuchung von „Bewegung und Gedanke“ fruchtbar erscheint und seine Zitation eine Berechtigung hat.

Im Folgenden soll noch weiter die Nähe des Surrealismus zum Text von Peter Weiss nachgewiesen werden, wie schon weiter oben damit begonnen wurde.

Wichtig ist auch festzuhalten, dass die Tatsache, dass die Textstelle, die hier im Folgenden gelesen werden soll, eben nicht, wie eine jeden Realismus über Bord werfende Traum - Extase, erscheint, nicht bedeutet, sie könne nicht im Sinne einer surrealistischen Lektüre gelesen werden. Denn zu Breton lässt sich feststellen: „Äußere und innere Realitäten, so seine Überzeugung, liefern den Kompaß, niemand ist einseitig determiniert.“⁵¹ Und Breton sagt später in dem Ersten Manifest des Surrealismus: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“⁵² Es gibt also auch aus Sicht des Surrealismus eine Berechtigung für einen Realitätsbezug in den Texten seiner Tradition. Im Endeffekt ist es so erst die Lektüre eines Textes der Surrealisten, der ihre Paradigmen aufdeckt und nachvollziehbar macht, dass hier eine massive und ausformulierte Kritik an realistischen Erzählformen artikuliert wird.

⁴⁹ Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.15

⁵⁰ Ebenda S.16

⁵¹ Ebenda. S.15

⁵² Breton, André in: Erstes Manifest des Surrealismus in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S.29

So ist es auch bei dem Fragment von Peter Weiss erst der Leser, der den Text abschließt; der Leser mit seinen Empfindungen und Interpretationen des Dramas was sich hier für den Protagonisten in Form einer „Höllenfahrt in Richtung der heiligen Ehe“ offenbart. Diese Opferung des Protagonisten wird, wie gesagt, aus seiner Perspektive erzählt, ohne dass er die Möglichkeit hätte einzugreifen. Die genaue Lektüre der Textstelle verdeutlicht, dass es eine besondere Beziehung zwischen dem hilflosen Subjekt und seiner Rolle als Erzählerinstanz gibt.

Vielleicht ist es fruchtbar für das Verständnis dieser Beziehung, das Beispiel Dali heranzuziehen, der mit seiner Entwicklung einen Sonderfall im Gefüge des Surrealismus darstellt: „Nur mit dem eigenen Ich beschäftigt, bezog Dali auch die Außenwelt ausschließlich auf sich und konnte sich sowohl in Lenin wie später in Hitler einfühlen.“⁵³ Natürlich ist diese Aussage in ihrer Radikalität mit Vorsicht zu genießen. Aber sie scheint Aufschluss zu gewähren über die Rolle, die der Narzissmus in der Darstellung eines Protagonisten im Schaffen der Surrealisten spielt.

So ist es bei Weiss auf der einen Seite ein Protagonist, der alles auf sich bezieht; schließlich fungiert er hier als Erzähler. Gleichzeitig aber ist er in seiner Position ein Hilfloser, der nicht über die Grenzen seines eigenen Ichs, dargestellt durch seine Körperlichkeit, hinausgehen kann-nicht durch eigene Gedanken, die das Äußere betreffen, und schon gar nicht durch Kommunikation mit der Außenwelt. Er bleibt für sich, hilflos und ausgeliefert.

Das Ziel der vorangehenden Argumentation war es, einerseits die Nähe des Autors Peter Weiss zum Surrealismus, besser gesagt zum surrealistischen Schreiben, nachzuweisen und andererseits zu argumentieren, warum überhaupt die Beschäftigung mit dem Surrealismus fruchtbar ist für eine Betrachtung des Begriffspaares Bewegung und Gedanke. Dass der Name von Peter Weiss verbunden ist mit der Bewegung des Surrealismus, liegt schon allein an seinem Buch „Avantgarde Film“, in dem er der Thematik des surrealistischen Films einen großen Raum einräumt. Auch sein Hauptwerk „Die Ästhetik des Widerstandes“ lässt zumindest eine stilistische Nähe, wenn auch nur stellenweise und reduziert, erkennen.

⁵³Metken, Günter in: Einleitung in: Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Stuttgart. 1976. S. 19

Um noch einmal in Stichworten die Schlagwörter der thematischen Nähe des hier behandelten Fragments Revue passieren zu lassen, hier eine kurze Aufzählung.

Entscheidend sind in diesem Sinne der Traum oder auch das Traumhafte; die Betonung der Reaktionen des Erzählersubjekts im Gegensatz zu einer formulierten psychologischen Entwicklung; das Thema der Ehe und insbesondere ihre Ablehnung.

Interessant für eine Betrachtung eines surrealistischen Erzählstils liegt in der Betonung seiner Unanalysierbarkeit. Diese Absenz von Reflexion auf Seiten des Lesers oder Interpreten kann man auch auf der Seite des Erzählers feststellen. Zieht man noch einmal Virginia Woolf und Max Frisch heran, wird der Unterschied noch deutlicher. Im stream of consciousness existiert ein reflektierendes Subjekt und mehr noch, man wird in die Gedanken des Protagonisten direkt miteinbezogen. Eine Grenze zwischen dem Erzählen und dem Erleben des Erzählers scheint aufgehoben. Das wurde im Falle der Textstelle von Virginia Woolf an Hand der Aufspaltung des Bewusstseins zu verdeutlichen versucht; ein Bewusstsein, das einerseits die Sicht auf die Welt und andererseits die Sicht auf sein Subjektsein miteinander verbindet. Die Interpretation der Ereignisse liegt also hier schon in der Erzählerinstanz.

Bei Frisch erleben wir, dass sich Bewegung und Gedanke gegenseitig bedingen.

Bewegung wird hier teilweise von den Gedanken hervorgebracht. Auch wenn der Protagonist in "Bin oder Die Reise nach Peking" nicht immer einen

Kommunikationspartner für seine Gedanken hat, werden diese Gedanken doch formuliert und erscheinen in vielfacher Form in der textuellen Struktur; zum Beispiel als Motiv der Sehnsucht oder später im Sinne einer Künstlichkeit. Man kann bei Frisch nicht von einer Absenz der Gedanken sprechen. Vielmehr erreicht der Autor Frisch durch eine kontemplative Struktur der Beziehung: Bewegung und Gedanke Raum zu verschaffen.

Anders liegt nun der Fall bei Peter Weiss. Wie bereits festgestellt, liegt ein Hauptaugenmerk der Surrealisten auf der Nicht-Interpretierbarkeit ihrer Texte; ein Charakteristikum, das sie schon als Moment aufwiesen, als sie noch eine Gruppe der künstlerischen Avantgarde waren. Es ist nun eine interessante Sicht auf das Begriffspaar Bewegung und Gedanke, wenn ein Teil dieser gedanklichen Konstruktion wegfällt. Dadurch, dass in dem Text von Peter Weiss nicht gedacht wird, müssen sich

andere Beziehungen offenbaren, die an die Stelle der Gedanken treten, zumindest könnte man das vermuten. Wenn man davon mit Sicherheit ausginge, würde das ja bedeuten, dass die Gedanken ein festes Moment in der Literatur bilden. Eine solche These wäre mit deutlich mehr literarischem Material abzusichern und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. So ist die Beobachtung, dass andere Begriffe den Begriff der Gedanken ersetzen müssten, sicherlich mehr aus einer Beobachtung im Nachhinein entstanden, als dass sie als These vor dem Close Reading schon feststehen konnte. Wichtig war nur eine gewisse Neugier auf die Konstruktion eines Textes, der sich den Gedanken entzieht und gleichzeitig die Bewegung konsequent in seine Struktur mit einfädelt.

Die gewählte Textstelle erschien deshalb sinnvoll, weil in ihr das Moment der Bewegung durchgehend durch den Text geführt wird; es ist sozusagen konstituierend für die textliche Struktur. Der Text beginnt mit Bewegung und er endet mit ihr. Dazwischen liegt ein literarisches Feld, das, wenn man es auch nicht interpretieren kann, man durchaus beobachten, betrachten kann. Weil sich eine Analyse im Sinne einer Hermeneutik verbot, musste auf die textuelle Struktur ein genauerer Blick geworfen werden. Dass sich im Fall der Textstelle von Peter Weiss aus seinem Textfragment eine Vielzahl von Beobachtungen zum Verhältnis der Bewegung zu anderen Begriffen ergab, kann als Glücksfall betrachtet werden.

Die These, dass diese Ersatzfunktion des Begriffs Gedanke durch andere Begriffe und Theoreme in der surrealistischen Literatur existieren, wie oben angedacht, soll nicht aufgestellt werden. Die einzige Aufgabe, die sich diese Arbeit gestellt hat, ist es die Absenz der Gedanken in dem Text von Weiss aufzuweisen und zu hinterfragen, was nun mit diesem Text infolgedessen passiert. Es bleibt noch festzuhalten, dass es für die Betrachtung der gewählten Textstelle uninteressant war, ob sich der betreffende Text in der surrealistischen Phase des Autors abspielt oder nicht.

Eine gewisse Unvoreingenommenheit bei der Textlektüre im Sinne eines Close Reading scheint nicht ersetzbar zu sein. Bei dieser Textlektüre ergab sich, was vermutet wurde, dass es hier surrealistische Spuren, Zeichen eines surrealistischen Schreibens gibt und dass sie benennbar sind. Auf die bekannte Nähe des Werks von Weiss zum

surrealistischen Schreiben wurde bereits hingewiesen und sie wurde in dieser Arbeit gleichwohl als Hintergrund der Lektüre wahrgenommen.

5. Close Reading:

5.1. Was bedeutet Close Reading:

Der Begriff Close Reading wurde in der Umgebung des Theorems des New Criticism entwickelt. So schreibt Andrew DuBois in der Einleitung des Buches „Close Reading“:

„The term close reading is associated in critical history with the New Criticism, a mode of Anglo- American scholarship that began between the World Wars and flourished into an institutional dominance that would not be relinquished until sometime during the war in Vietnam.“⁵⁴

Aus dieser theoretischen Verortung scheint es angebracht, die Wurzeln des New Criticism näher zu betrachten beziehungsweise zu erläutern. In der „Einführung in die Literaturtheorie“ von Martin Sexl wird die Wissenschaft des New Criticism in dem Kapitel zur Hermeneutischen Theorie platziert. Christiane Leiteritz schreibt zu Anfang dieses Kapitels:

„Als knappste Definition meint Hermeneutik die ars interpretandi, die Kunst der Auslegung, der Interpretation.“⁵⁵ Und etwas später schreibt sie: „[...] [So] liefert die Hermeneutik eine allgemeine Theorie des Verstehens und bildet somit eine philosophische Teildisziplin.“⁵⁶ Die Entwicklungsgeschichte der Hermeneutik beginnt in der Antike und sie besteht als Wissenschaft bis in die heutige Zeit. Während sich in der Antike die hermeneutische Praxis auf einen beschränkten Kanon von Texten angewendet wurde, bildet sie in der Gegenwart eher eine Theorie und ein wissenschaftliches Handwerkszeug um sich Texten wissenschaftlich zu nähern. So schreibt Leiteritz: „In der Antike bedeutete Hermeneutik, sich mit der Auslegung autoritativer, d.h. für die eigene Kultur als vorbildlich und kanonisch anerkannter Schriften zu befassen, insbesondere der Schriften Homers, Hesiods und später der

⁵⁴DuBois, Andrew: Introduction in :DuBois, Andrew(Editor): Close Reading. Durham. London.2003. S.2

⁵⁵Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien in: Sexl, Martin(Hrsg.):Einführung in die Literaturtheorie.Wien.2004. S.129

⁵⁶Ebenda. S.129

Bibel.“ Und am Ende des hier beschriebenen Kapitels stellt Leiteritz einen Katalog auf, an Hand dessen die hermeneutische Textauslegung heute erkannt werden kann. Dieser Katalog beginnt mit dem Punkt „(1) die Überzeugung, dass Texte verstanden werden können“⁵⁷, führt dann weiter zu dem Punkt „(3) die Überzeugung, dass der Sinn bzw. die Sinne eines Textes mittels Auslegung, d.h. mittels Interpretation zu ermitteln sind;“⁵⁸ und endet mit der auch für die Praxis des Close Reading wichtigen Erkenntnis: „(5) die Überzeugung (seit Schleiermacher), dass Verstehen ein prinzipiell unabschließbarer Prozess ist.“⁵⁹ Diese wenigen Punkte mögen reichen, um die theoretische Verortung der heutigen Praxis der Hermeneutik offen zu legen. Hierbei ist wichtig anzumerken, dass zwischen dem ersten Auftreten einer hermeneutischen Praxis in der Antike und der gegenwärtigen wissenschaftlichen Praxis der Hermeneutik sich eine weite, oft kontrovers diskutierte Entwicklung abgespielt hat. Will man aber nun auf das Theorem des New Criticism zurückkehren, scheint das Zitat fruchtbar, in dem Leiteritz, Kayser zitiert, der auf die Literaturwissenschaft bezogen formuliert: Es sei „Aufgabe der Literaturwissenschaft, die Dichtung als sprachliches Kunstwerk“⁶⁰ zu erschließen, nämlich als etwas, das „lebt und entsteht nicht als Abglanz von irgendetwas anderem, sondern als in sich geschlossenes sprachliches Gefüge.“⁶¹⁶² Diese Aussage kann man in Richtung einer geforderten werkimmanenten Interpretation deuten. Leiteritz betont, dass sich im Rahmen dieser Interpretationsmethode ähnliche Strömungen in Frankreich und Amerika bereits ausgebildet hatten oder in Ausformung begriffen waren. Leiteritz schreibt weiter: „Ungeachtet ihrer formalistischen Ausrichtung liegt diesen Theorien ein sehr emphatischer Werkbegriff zugrunde, der gleichsam mystisch-religiös das ‚Wesen‘ der Dichtung, ihre die Wirklichkeit transzendierende Funktion, im Gefühl zu erfassen

⁵⁷ Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien in: Sexl, Martin(Hrsg.):Einführung in die Literaturtheorie.Wien.2004. S.157

⁵⁸ Ebenda. S.157

⁵⁹ Ebenda. S.157

⁶⁰ Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Bern. 1964. S.5

⁶¹ Ebenda. S.5

⁶² Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien in: Sexl, Martin(Hrsg.):Einführung in die Literaturtheorie.Wien.2004. S.139

sucht.“⁶³ DuBois schreibt in seiner Einleitung: „The New Criticism was in fact a radical response to arcane Indo-European philology on the one hand, and on the other to a body of historical scholarship that seemed more deeply interested in sociology and biography than in literature.“⁶⁴

Andrew Du Bois schreibt über den Ausgangspunkt des bereits erwähnten Buches „Close Reading“:

„The arrangement of these selections is not meant to make claims about critical progress or regress, it is, however, meant to assert that a genuine (perhaps the central) debate in twentieth- century literary criticism is a debate between formalist and nonformalist methods of response.“⁶⁵

DuBois macht also klar, dass ein Hauptaugenmerk auf den Unterschied zwischen einer formalen und einer nichtformalen Methode im Zuge der Interpretation gelegt werden muss. Andrew DuBois schreibt erklärend über die beiden Methoden des Close Reading:

„ The headings of the two major sections are meant to suggest that formalist critics are always interested in the vast world which lies outside literature and that the nonformalist who have dominated literary criticism and theory over the last decades of the twentieth century do their most persuasive work by attending closely to the artistic character of the text before them.“⁶⁶

Man kann also sagen, dass die Arbeitsweise der Nonformalisten dem Theorem der werkimmanenten Interpretation näher kommt als jene der Formalisten.

Wichtig ist auch hier zu bemerken, dass sich in der Folge verschiedene Strömungen des Close Reading entwickelten. Sie führen von der Schule des New Historicism bis zum Theorem des Strukturalismus beziehungsweise des Poststrukturalismus.

⁶³ Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien in: Sexl, Martin(Hrsg.):Einführung in die Literaturtheorie.Wien.2004. S.140

⁶⁴ DuBois, Andrew: Introduction in :DuBois, Andrew(Editor): Close Reading. Durham. London. 2003. S.4

⁶⁵ Ebenda. S.1

⁶⁶ DuBois, Andrew: Preface in :DuBois, Andrew(Editor): Close Reading. Durham. London.2003. ix

Zum Aufkommen des Begriffs des Close Reading im Besonderen äußert sich DuBois:

„[Die Arbeit der Vertreter des Close Readings war gekennzeichnet] by depth, precision, acuity, and patience, by their giving of a special kind of attention in relation to literary art; special enough to be called new, these critics veered less far from the literary objects of art than did their immediate predecessors, and their diverse methods, appropriately enough, became known as close reading.“⁶⁷

Die hier beschriebene Form der Genauigkeit soll auch konstituierend für die Betrachtung der hier im Close Reading in Augenschein genommenen Texte sein. Die Technik dieser Betrachtung nähert sich also einer werkimmanenten Interpretation stark an. Andererseits wird durch das in Verbindung-Setzen der Textstellen zu dem Begriffspaar „Bewegung und Gedanke“ die Erkundung des Textes in jene Richtung geöffnet, welche weiter oben als die formale Technik eines Close Reading ausgezeichnet wird. Wichtig scheint es auch, zu bemerken, dass sich die hier vollzogene Betrachtung sich zwar als werkimmanent zu erkennen gibt, dass man aber nur im entferntesten Sinne von einer Interpretation sprechen kann. Die Betrachtung ähnelt in ihrer Form eher der literarischen Technik des Strukturalismus, nämlich in dem Sinne, dass die Struktur des Textes genauer untersucht wird, ohne dass auf einen letzten Sinn hin abgehoben wird. So schreibt Bernd Stiegler in der Einleitung zu dem Kapitel „Strukturalismus und Semiotik“ in dem Band „Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart“ zu dem Zweck einer strukturalistischen Praxis: „Ziel ist es, die Struktur eines Systems, das den Sinn und die Bedeutung der einzelnen Elemente erst produziert, d.h. ein Modell der Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen eines komplexen Gegenstandes zu bestimmen.“⁶⁸ So geht es dem Verfasser dieser Arbeit letzten Endes um die Bestimmung der Struktur des Textes in Bezugnahme auf seine Beschaffenheit zu dem Begriffspaar: Bewegung und Gedanke.

⁶⁷ DuBois, Andrew : Introduction in :DuBois, Andrew(Editor): Close Reading. Durham. London.2003. S.4

⁶⁸ Stiegler, Bernd: Einleitung in: Strukturalismus und Semiotik in: Kimmich, Dorothee (Hrsg.) Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart. 2004. S.191

5.2. Virginia Woolf und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading:

Der Text breitet sich aus. Der Ausgangspunkt der Reflexion über den Begriff der Bewegung in dem Textabschnitt aus dem Werk der Autorin Virginia Woolf ist eine Bewegung. Schon hier am Anfang, sind diese beiden Ebenen nicht zu trennen. Gedanke und Bewegung bedingen sich. Und so wird der Leser direkt in dieses quasi dialektische, weil immer in zwei Richtungen sich bewegende Verhältnis der Begriffe, mit einbezogen. „He had been to Amsterdam, Mr. Bankes was saying as he strolled across the lawn with Lily Briscoe“⁶⁹. Auch die formale Form, in der die Aussagen von Mr. Bankes gehalten ist, führt dazu, dass wir uns in das Gespräch als einen ihm Zuhörenden Einfügen. Die Gedanken zu seinen Reisen fallen schon hier am Anfang mit einer eigenen „kleinen“ Reise zusammen, nämlich dem Schlendern über den Rasen. Diese beiden Bewegungen bedingen einander. D.h., es wird erst möglich über die Reisen in dieser Art zu sprechen, wie das Mr. Bankes tut, weil die beiden Protagonisten über den Rasen schlendern. Es ist eine Form der Kontemplation, einer meditativen Bewegung, die hier durch das Schlendern eingeführt wird. Denn wir müssen davon ausgehen, dass Virginia Woolf ihr literarisches Personal nicht umsonst über den Rasen führt. Und ebenso wenig können wir davon ausgehen, dass die allein schon syntaktische Nähe des Schlenderns, also der Bewegung und des Gedankengangs von Miss Briscoe und Mr. Bankes, zufällig ist. Diese Annahme würde der Literatur nicht nur von Woolf den Boden unter den Füßen wegziehen. Alles hat seine Bedeutung. Davon soll hier ausgegangen werden. Wir hören also Mr. Bankes sprechen; ob die Beobachtungsposition bzw. die Erzählerinstanz ein autonomer Erzähler ist, bleibt unklar: Dafür spricht allerdings, dass Lily in die Bewegung, das Schlendern, mit einbezogen wird. Es ist hier eine Instanz von außen, die die beiden Protagonisten beobachtet. Und doch bleibt der Eindruck, dass Lily Briscoe von Mr. Bankes angesprochen wird. Sein Satz, „Oh she should“⁷⁰, hat den Anschein einer wörtlichen Rede. Das gilt genauso für die vorangehende Frage: „Had Miss Briscoe never been to Rome? [...]“⁷¹. Man kann also sagen, dass das erzählende Ich gedoppelt ist. Auf der einen Seite ist es ganz klar ein Erzähler von außen: Er sieht, wie Lily Briscoe und Mr.

⁶⁹ Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.66

⁷⁰ Ebenda. S.66

⁷¹ Ebenda. S.66

Bankes über den Rasen schlendern. Doch schon vorher, mit dem ersten Satz, „He had been to Amsterdam“⁷², sucht sich der Leser eine Position des Erzählens, die der Situation, zwei Menschen schlendern über den Rasen und unterhalten sich, gerecht wird.

Er sucht sich eine Position, die ihn in das Gespräch mit einbezieht. Das geschieht gerade deshalb, weil der Text schon an dieser Stelle eine gedankliche Bewegung vollzieht, wie oben genannt. Der Leser will sich die Gedanken von Mr. Bankes aneignen. Er will die Distanz, die der Text ihm entgegenhält, durchbrechen. Diese Distanz entsteht durch das statisch Anmutende, der Aufzählung ohne das wir in die Person des Aufzählenden „schlüpfen“ können. Deshalb entfernt sich der Leser von Mr. Bankes und wird zu der Person, die diese Aufzählungen in ihrer Gegenwart, in der Gegenwart ihrer Person bündelt, nämlich Lily Briscoe. Vielleicht wird aber gerade durch den Satzteil, „[...] as he strolled across the lawn with Lily Briscoe [...]“⁷³, beziehungsweise durch die Intimität, die dieser Satz erzeugt, der Leser dazu gebracht, die Position der zuhörenden Lily Briscoe einzunehmen. Auch die Tatsache, dass sie sich bewegen beziehungsweise schlendern, erzeugt den Gedanken, dass sie sich durch eine Räumlichkeit bewegen; und das macht es schwerer, sich ein rein beobachtendes Ich vorzustellen. Man wird vielmehr in die Bewegung mit hineingezogen. Briscoe und Bankes gehen durch den Raum und teilen Zeit miteinander; durch das Aufzählen der Orte wird diese Bewegung abgespiegelt. Der Text schafft die Atmosphäre einer intimen Plauderei: Wir kennen die Beziehung der beiden Personen aus den vorangehenden Kapiteln: Die Vertraulichkeit des Tones, die eine intime Beziehung, wie sie für die beiden im Vorhinein angedacht wird, ist auch ein Punkt, der bewirkt, dass wir Briscoe werden. Mehr noch aber ist es die Erleichterung, die Imagination von Woolf in einer Person bündeln zu können, ganz im Text zu sein, was uns zu Lily Briscoe macht. Auch der Gedankengang von dem Gespräch über Kunst zu der Krankheit der Frau von Mr. Bankes schafft eine Intimität, die einen Spaziergang der beiden vorstellbar macht; die Bewegung löst die Zunge von Mr. Bankes und wer ist da um ihm zuzuhören: Lily

⁷² Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.66

⁷³ Ebenda. S.66

Briscoe, die von dem Erzähler aus dem Text aber schön sauberlich herausgehalten wird. Sie bildet eine Leerstelle, die mit der Vorstellung einer Bewegung im Raum und einem Zuhören gefüllt wird. So ist es gerade die Funktion einer Leerstelle, die Briscoe hier erfüllt. Sie bleibt passiv. Aber der Leser füllt den so gewonnenen Leerraum mit den Gedanken, die Lily Briscoe beschäftigen könnten. Gedanke wird hier quasi als Erzählerinstanz installiert. Es ist der Gedankengang des Lesers, der sich hier mit in den Text einschreibt. Und das macht ihm auch die körperliche Bewegung leichter, denn durch sie, die Bewegung der Protagonisten, vollzieht auch der Leser einen Spaziergang, ein Schlendern. Und die Kargheit der Rede von Bankes, die aufbrechende Leerstelle in Person von Lily Briscoe ermöglicht und unterstützt dieses Einmischen des Lesers in den Text. Auch die Aufzählung der Kunstwerke bewirkt, dass wir uns in der Person Briscoes wiederfinden. Wir können uns vorstellen, dass sie im Nachhinein erzählt, was Mr. Bankes zu ihr gesagt hat. Aber hier schon vermittelt durch die Person des Lesers, durch uns die Lesenden. Die Beschreibungen von Kunst aus dem Mund von Mr. Bankes sind aufgeladen mit einem Künstlerdiskurs, der auf Briscoe verweist. Gäbe es einen allwissenden Erzähler geben, müsste dieser alles mit einbeziehen: Die Bewegung der beiden, die Beziehung der beiden, die Intimität der Gedanken.

Wie viel einfacher ist es da für den Leser, Briscoes Position einzunehmen, denn hier kann alles Stückwerk bleiben: Die Bewegung, die Voraussetzungen, die Intimität. Weil in einem Gespräch all dieses in einer Person gebunden werden kann und wird. Lily Briscoe erzählt die Situation also. Oder anders gesagt: Sie wird vom Leser erzählt. Aber Stück für Stück zieht sich der Leser wieder aus dem Text zurück. Nämlich gleichzeitig wie die Struktur des stream-of-consciousness deutlicher wird und indem dieser mit Lily Briscoe untrennbar verknüpft wird. Der Text als Ganzes, als Einheit wird aber ab diesem Punkt der Textstelle, die man hier genauer betrachtet, mit dem stream-of-consciousness geformt. Dieser hält die Distanz zu den Figuren, obwohl er immer aus der Position einer Person auf die Situation, abzielt. Und diese Distanz ist es, die für den Leser eine Leerstelle offen hält. Sie ist zwar nicht so eindeutig wie am Anfang der Textstelle, an der Mr. Bankes erzählt oder besser gesagt aufzählt, sie ist aber so groß, dass dem Leser die Identifikation mit einer Person erschwert wird. Und doch entscheidet er sich schließlich für die Sicht/ Gedanken von Lily Briscoe, folgt er

schließlich ihrem stream-of-consciousness. Distanz und Näher sind in diesem Zusammenhang wichtige Begriffe. Und diese können nicht gedacht werden - ohne den Bezug zu dem Dichotomien Paar: Bewegung und Stillstand. In der beschriebenen Szene wird also die Einheit der Situation durch einen Gedankenstrom erreicht. Dieser ist persönlich und unpersönlich. Die Gedanken, sind sie auch die Gedanken von Lily Briscoe, lösen sich von ihr und können so über den Rasen schlendern. Die Bewegung über den Rasen ist dementsprechend eine Bewegung der beiden Personen und eine von den Gedanken der Lily Briscoe welche sich autonom gebärden. Sich beobachtend und gleichzeitig in Aktion, das ist der Erzähler in dieser Situation. Er denkt sich, während er handelt. Das wird auch ermöglicht durch die Tatsache der Bewegung. Denn in einer Bewegung, die wir mit einem anderen, tun sind wir immer gleichzeitig aktiv und passiv, sind Einzelne und Begleiter, auch weil das Schlendern dem Code einer Gemeinschaftlichkeit entspricht. Das wird erreicht durch den Gedankenaustausch der beiden Figuren, denn natürlich könnte Lily Briscoe auch allein über den Rasen schlendern (und in gewisser Hinsicht macht sie das auch), aber die Verknüpfung der Beschreibung beziehungsweise Aufzählung der Orte, an denen Mr. Bankes Kunst gesehen hat, fördert die Vorstellung einer Gemeinsamkeit oder auch einer Zweisamkeit. Aber warum schlendert Lily Briscoe in gewisser Hinsicht alleine? Weil der stream-of-consciousness genügt. Weil der innere Monolog genug ist um aus einem Einzelnen eine Gemeinschaft zu machen. Der Protagonist befindet sich quasi im Zwiegespräch mit sich selber. Mr. Bankes ist zwar Auslöser dieses Zwiegesprächs und es wäre verfehlt zu sagen, dass er für den stream-of-consciousness von Lily keine Bedeutung hat. Und doch ist es wichtig die Eigenständigkeit von Miss Briscoe zu unterstreichen. Eine Eigenständigkeit, die ihr durch ihren stream-of-consciousness zugewiesen wird.

Es scheint aber so, dass die die andere feste Größe neben den Gedanken, nämlich die Bewegung, immer auf den jeweils anderen Protagonisten verweist. Und das bewirkt, dass zwei Menschen über den Rasen schlendern. Man beachte die Textstelle: „[...]as he[Mr. Bankes] strolled across the lawn with Lily Briscoe“⁷⁴. Sie sind es, die gehen. Und

⁷⁴ Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.66

sie gehen zusammen. Der Vergleich von Lily Briscoe mit der Frau von Mr. Bankes gibt dem stream-of-consciousness wieder eine Richtung auf die betroffene Lily Briscoe. Sie erwidert (wahrscheinlich) gedanklich diesen Vergleich: aber das steht hier nicht, sondern der Erzähler gibt eine Information, die ihn in Richtung von Mr. Bankes rückt. Es ist die erste Stelle, an der Mr. Bankes im Sinne eines beobachtenden Ichs sich nach Innen wendet. Der stream-of-consciousness formuliert damit einen Standpunkt, wieder beobachtend und aktiv zugleich. Auf der Figurenebene findet hier eine Steigerung der Intimität von Briscoe und Bankes statt: wäre sie an seiner Seite gewesen, beziehungsweise wird sie an seiner Seite sein, so könnten sie die Kunstreisen zusammen unternehmen. Um das oben Genannte noch einmal zu verdeutlichen: Die Erzählerinstanz spaltet sich auf in ein die Welt beobachtendes Ich, also die Sicht eines Subjekts/Menschen auf ein Objekt/Welt und ein, sein Inneres beobachtendes Ich, also die Sicht eines Subjekts/Mensch auf ein Objekt/Mensch/Inneres. Erreicht wird dies durch den stream-of-consciousness dem Bewusstseinsstrom. Das leuchtet ein, ist es doch ein Charakteristikum des menschlichen Bewusstseins, dass es sehend ist, als Subjekt, also die Welt sieht als Objekt und dass es sich selber sieht, auch als Objekt aus einer entfernten Perspektive seines eigenen Subjektseins.

Warum aber in diesem Zusammenhang die Bewegung? Warum das spielerische Schlendern? Das lässt sich folgendermaßen erklären: Die Bewegung, das Schlendern bewirkt, dass aus einer reinen Gedankenbewegung ein nachvollziehbarer Akt, ein Erlebnis wird. Und mehr noch: Sie schafft die Möglichkeit für den Leser, die Situation als gesund zu empfinden. Natürlich ist es schwierig hier mit dem Begriff Gesundheit zu hantieren. Man denke nur an die Studie von Michel Foucault über den Wahnsinn, in dem er nachweist, dass es Machtstrukturen sind, die die Begriffe wie krank und gesund hervorbringen. Wir haben aber für den Zustand einer geistigen Überreiztheit keinen anderen Begriff als eben: krank. Und man könnte auch argumentieren, dass Virginia Woolf die Instanz ist, die diese vorher genannten Machtstrukturen kontrolliert, weil sie eben Teil ihrer eigenen Imagination sind.

Außerdem ist die philosophisch- geschichtliche Bedeutung von Bewegung für einen Zustand von Gesundheit nicht einfach abzuweisen. Schon in der Antike finden wir

Denkstrukturen die den Diskurs der Dualität von Geist und Körper bedenken (Ein gesunder Geist braucht einen gesunden Körper.). Auch die Betonung des spielerischen Moments durch das Verb schlendern fällt dabei besonders ins Auge. Es signalisiert eine Ungezwungenheit, den direkten Gegensatz gegenüber dem angespannten gedanklichen Diskurs (dessen Komplexität sich erst Stück für Stück zum Ende hin entfaltet). Besonders zu bemerken ist auch die Tatsache, dass die Gedanken-Bewegung mit der körperlichen Bewegung zusammenfällt. Will man die Argumentation etwas abschwächen, könnte man auch sagen, dass die Bewegung dem Leser ermöglicht sein Bewusstsein als Ganzes zu empfinden. Die Aufspaltung des Bewusstseins funktioniert im Text, wie bereits erläutert, stream-of-consciousness. Das Bewusstsein kann also beschrieben werden als ein die Welt beobachtendes und ein sich selbst beobachtendes. Es scheint nun so, dass die Bewegung diese Aufspaltung rückgängig macht. Vielleicht könnte man es so sagen, dass der Mensch sich in der Bewegung als Ganzes als Eins empfindet. Genauer kann man aber sagen, dass es hier wiederum um Codes geht. Virginia Woolf verwendet das Verb schlendern nicht ohne Grund. Sie schafft damit, wie bereits weiter oben gesagt, den Gedanken an eine Gemeinsamkeit/Zweisamkeit der Protagonisten. Es ist vielleicht der alte Traum von der Identität von Geist und Körper, den der Mensch seit der Antike immer wieder geträumt hat. In diesem Idealzustand wären Subjekt der Mensch und Objekt die Welt, und auch wenn der Mensch sich schon damals selbst beobachten konnte, war diese Beobachtung immer fest gebunden an sein Subjektsein. Ganz ist dieses Rätsel nicht zu lösen. Abschließend kann nur noch einmal betont werden, dass ein einem bewegten Körper mehr Kraft zur Einheit, zur Ganzheit aufgebracht wird als in einem ruhenden.

Verfolgt man den Text weiter, kommt nun Lily Briscoe zur Sprache. Interessant ist hier die Verschränkung von Außen- und Innensicht, die ich etwas weiter oben mit dem stream-of-consciousness in Beziehung zu setzen versucht habe. Lily Briscoe zählt die Orte auf, an denen sie war. Dies ist ein wichtiger Punkt in der Entwicklungslinie der hier betrachteten Textstelle. Denn es beginnt hier die Reflexion Lilys über die Kunst, die etwas später in einem Punkt, dem eines, Symbolisch- Werden der Personen, die um sie sind, enden wird. Sie ist also eine Beobachtende die vor ihrem geistigen Auge die Orte vorbeiziehen sieht, die sie gesehen hat, beziehungsweise an denen sie war; an

denen sie Kunst gesehen hat. Dann, ohne eine Pause im Gefüge der Sätze einfließen zu lassen, liest man, das Briscoe nachdenkt, nämlich über das, was sie gerade gesagt hat. Sie beobachtet sich also selber. Oder, einfacher gesagt, sie reflektiert ihre Gedanken und das was sie eben gesagt hat. Damit finden sich wieder die zwei Ebenen des Bewusstseins: Das die Welt Beobachtende und das das Ich Beobachtende(Beobachtete), wieder zusammengefügt mit dem stream-of-consciousness. Der Text reflektiert dabei direkt auf die Aufzählung der Orte, an denen Lily war. Sie stellt den Wert dieser Reisen direkt in Frage und damit ihre ganze Fähigkeit als Mensch zu beobachten, wobei hier der direkte Zusammenhang zu ihrer Sicht auf die Kunst gezogen wird. Für die Kunst von Lily Briscoe, so könnte man es formulieren, ist also das sich selbst reflektierende Ich wichtiger als das die Welt reflektierende Ich. Das wird auch deutlich durch den Gegensatz zwischen den Unmengen von Bildern, die sie nicht gesehen hat (beobachtendes Ich), und der Aussage, dass man besser keine Bilder anschau (beobachtetes Ich/Sicht auf sich selber). Die Analyse des Ichs setzt hier also die Meinung und nicht die Beobachtung der Welt. Vielmehr wird die Welt und die Sicht auf sie, das Außen negiert. Lily, so wird deutlich, reflektiert ununterbrochen auf ihre Aussagen. So schränkt sie die Bedeutung ihres Besuchs von Paris mit der Bemerkung ein nur, „[...]but only for a flying visit to see an aunt who was ill“. Sie reflektiert. Sie reflektiert ununterbrochen. Anders aber als bei Mr. Bankes, dessen Reflexionen immer Miss Briscoe betreffen: „Oh she should[...]“ „His wife had been in bad health for many years[...]“ dreht sich die Reflektion von Lily immer um die eigene Person und sie bekommt somit den Stellenwert einer Erzählerinstanz. Alles dreht sich, um die Gedanken von ihr. Es ist ihr Bewusstseinsstrom, dem wir folgen. Und- sie schlendern über den Rasen. Das haben wir immer mit in Gedanken. Die nächste Aussage, wieder bezieht sie sich direkt auf das von Lily Briscoe vorher Geäußerte, macht Mr Bankes über die Einstellung der Malerin zur Kunst. Wieder bleibt seine Person in der Position eines Beobachtenden. Seine Blickrichtung zielt, nicht etwa auf die eigene Person, nicht auf das eigene Ich, sondern nach draußen. Er beobachtet sich nicht selber. Er sagt, aber er analysiert nicht offensichtlich. Er bezweifelt auch nicht seine eigenen Gedanken. Immer bezieht er Miss Briscoe in seine Gedanken mit ein, macht sie zum Ziel seiner Gedanken. Sie steht

im Fokus- zu jedem Zeitpunkt. Wenn er über die Unmöglichkeit eines Tizians oder eines Darwins ohne die Existenz „[...]humble people like ourselves[...]“⁷⁵. spricht, betrifft das In- Frage- Stellen nur die Existenz von Tizian und Darwin, Lily und er sind in seiner gedanklichen Gleichung die festen Größen.

Ganz im Gegensatz zu den Gedankengängen von Lily Briscoe. Wenn Woolf schreibt: „Lily would have liked to pay him a compliment; you`re not humble Mr. Bankes, she would have liked to have said“⁷⁶, erfahren wir Lily wieder als Reflektierende ihrer eigenen Gedanken. Sie hätte ihm gern ein Kompliment gemacht: sie denkt darüber nach, ihm ein Kompliment zu machen. Diese Reflexion Lilys wird noch deutlicher, wenn Woolf schreibt: „But he did not want compliments“⁷⁷, was direkt mit der folgenden eingeschobenen Klammer in Bezug steht- wenn dort steht: „(most men do, she thought)[...]“⁷⁸ Hier wird also die sich beobachtende Lily, die über sich denkt, dass sie Mr. Bankes gern ein Kompliment gemacht hätte, mit der das Außen beobachtenden Lily, die eine Aussage auf die Männer hin formuliert, in Bezug gesetzt. Hier wird der stream-of-consciousness umgedreht. Erst die Analyse, dann die Beobachtung. Im nächsten Satz mischt der stream-of-consciousness einen Teil des Satzes indem die sich selbst beobachtende Lily auftritt, mit einem Teil, in dem sie als eine die Welt Beobachtende auftritt, zusammen. „Anyhow, said Lily (die Welt Beobachtende/Sprecherin) tossing of her little insincerity, (Sich selbst Beobachtende/ Analysierende) she would always go on painting(die Welt Beobachtende/Sprecherin), because it interested her“⁷⁹(sich selbst Beobachtende/ Analysierende).

Der nächste Satz bildet einen Abschluss des vorangehenden Gesprächs: „[...]as they reached the end of the lawn.“⁸⁰

Der Eindruck eines Gesprächs mit dem Leser bleibt aber dadurch erhalten, dass Mr. Bankes Lily eine Frage stellt, nämlich eine, die den folgenden Textabschnitt einleitet. Er fragt, ob es ihr schwerfalle in London Motive zu finden. Diese Frage ist verbunden

⁷⁵ Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. 2004. S.67

⁷⁶ Ebenda. S.67

⁷⁷ Ebenda. S.67

⁷⁸ Ebenda. S.67

⁷⁹ Ebenda. S.67

⁸⁰ Ebenda. S.67

mit der vorangehenden Aussage Lilys, sie würde immer weiter malen, nämlich durch die Zustimmung von Mr Bankes, dessen Reflexion, „[...]he was sure she would[...]“⁸¹, wieder mit einem Verweis auf Lily verbunden ist, die dadurch ein weiteres Mal als Sprechende, Denkende einschreitet.

Der Text sagt: „[...] when they turned and saw the Ramsays[...]“⁸². Die Ramsays werden also durch eine Bewegung von Lily und Mr. Bankes eingeleitet. Es endet eine Bewegung- die über den Rasen, das Schlendern über den Rasen - und gleichzeitig beginnt eine Bewegung, die mehr noch als zuvor in das Innere von Lily Briscoe verlegt wird.

Und so beginnt der nächste inhaltliche Abschnitt mit einer Überlegung von Lily: „So that is marriage, Lily thought, a man and a woman looking at a girl throwing a ball.“⁸³ Und die Überlegung von Lily hebt gleich auf die Vergangenheit ab, indem sie das, was sie sieht, an eine Äußerung von Mrs. Ramsay erinnert.

„For she was wearing a green shawl, and they were standing close together watching Prue and Jasper throwing catches“⁸⁴. Hier wird also der Beobachtende beim Beobachten beobachtet. Das kommt einer Zersplitterung des Bewusstseins gleich, einem Auffächern des stream-of-consciousness. Der analysierende Blick wird zwar nach Außen hin gewendet, aber dadurch dass Miss Briscoe Mrs. Ramsay beim Beobachten beobachtet, kommt ihr Blick einem Blick in das Innere von Mrs. Ramsay gleich. So ist es nicht das Innere von sich selbst auf dem jetzt, in dieser Situation, der Fokus liegt- aber es ist die Sicht auf den Akt des beobachten an sich. Und was beobachtet der Beobachtete? Ein Ballspiel.

Der analysierenden Bewegung der Beobachtenden wird also eine Bewegung gleichgesetzt und dieser Bewegung wird Bedeutung hinzugefügt, nämlich mit einem Verweis auf die Vergangenheit, die von Lily Briscoe nun bedacht wird. D.h. Also, durch die Dopplung der beobachtenden Instanz wird aus ihr ein Analysierendes, das

⁸¹ Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. 2004. S.67

⁸² Ebenda. S.67

⁸³ Ebenda. S.67

⁸⁴ Ebenda. S.67

eigentlich nur Briscoe anhaftet. Briscoe sieht die Situation und beurteilt sie: „[...]and they were standing close together.“⁸⁵ Sie weist ihnen damit Bedeutung zu, die sie ihnen aus der Vergangenheit [...] „That is what Mrs. Ramsay tried to tell me the other night, she thought“⁸⁶, zuschreibt.

Die grüne Stola, die Lily mit in ihre Überlegungen über die Situation mit einbezieht, kennzeichnet Lily Briscoe als einen visuellen Menschen und leitet in dem Sinne die Gedankenbewegung ein, die im Folgenden als Repräsentation des Denkens der Malerin bei Schöpfung eines Bildes zu erkennen ist. Lily denkt im Folgenden wie sie malt. Der stream-of-consciousness leitet die folgende Situation, wie bereits gesagt, durch eine doppelnde Beobachterinstanz ein. Die zweite Beobachterinstanz ist hierbei Mrs. Ramsay, denn an eine Äußerung von ihr fühlt sich Lily Briscoe erinnert; die zwei Frauen sind die Analysierenden in dieser Situation. Lily analysiert sich selber und ihre Erfahrung mit Mrs. Ramsay; und Mrs. Ramsay versuchte Lily etwas zu sagen, etwas über die Ehe. Das liegt zwar in der Vergangenheit, wird aber durch die Erinnerung von Briscoe zu etwas zeitlich Unmittelbaren, das in ihrer Gegenwart Bedeutung hat. Mrs. Ramsay tritt also als Analysierende ihrer eigenen Person auf, einer Analyse die im Weiteren näher beschrieben wird:

Sie steht dicht bei ihrem Mann und beobachtet die Kinder; das ist es, was sie analysiert und jetzt quasi durch die Zeitverschiebung im Denken von Briscoe als Erfüllung ihrer vorangehenden Analyse repräsentiert. Mrs. Ramsay ist wie diese eine die Welt Betrachtende und eine sich selbst Betrachtende (Betrachtete) (nämlich dadurch, dass sie in der Vergangenheit über ihre Ehe nachgedacht hat.). Möglich wird das durch die Bewegung, die dieser Reflexion die Leichtigkeit verleiht. Die Bewegung wird also konstituierend für die Ehe der Ramsays und noch mehr. Sie macht die Dopplung der die Welt Beobachtenden und sich selbst Beobachtenden (beobachteten) Instanz erst möglich, weil da etwas sein muss, über das die Gedankliche Bewegung reflektieren kann. Mrs. Ramsay Gedanken über die Ehe kommen Lily Briscoe nur ins Gedächtnis, weil Prue und Jasper Ball spielen und weil Mrs. Ramsay eine grüne Stola trägt und weil

⁸⁵ Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.67

⁸⁶ Ebenda. S.67

sie nahe bei Mr. Ramsay steht. Jeder dieser Beobachtungen kommt Bedeutung zu. Das Ballspiel entspricht einer Bewegung als Spiegelbild der gedanklichen Bewegung. Die Stola kennzeichnet die Ausgangsposition für die in der Zukunft liegende Malsituation. Die Nähe bei den Ramsays entspricht dem Bild einer Ehe: Vollführung des Analysierten/Beobachteten durch die Sicht der Beobachtenden aus der Vergangenheit.

Der Text gibt im Folgenden den Anschein einer neutralen Beobachterinstanz. Der stream-of-consciousness scheint zu pausieren- aber nur scheinbar. In Wirklichkeit folgen wir dem Bewusstsein von Lily Briscoe. Das wird deutlich durch das Wiederaufnehmen der Thematik: Ehe- Mann- Frau, die Lily etwas vorher schon formuliert hat. Wir vergessen nur deshalb den stream-of-consciousness weil die analysierende Instanz, die die Rahmung der Ramsays herausstreicht, sich so alltäglich-klassisch erzählend gibt, wenn sie sagt: „[...]and made them in the dusk standing, looking, the symbols of marriage, husband and wife.“⁸⁷ In Wahrheit geht hier eine Analyse vor sich, wie in den vorangegangenen Textstellen. Das Symbolisch werden, das Lily anspricht, ist wiederum eingefasst in einen Rahmen von Bewegung. Denn: „Then, after an instant, the symbolical outline which transcended the real figures sank down again, and they became, as they met them, Mr. und Mrs. Ramsay watching the children throwing catches“⁸⁸. Lily und Mr. Banks befinden sich also noch in Bewegung, während Lily das Symbolisch werden der Ramsays beobachtet. Also auch wenn die Beispiele die sie formuliert, für das symbolisch werden von Menschen: Menschen die aus der Untergrundbahn treten oder an einer Tür läuten, nicht direkt mit Bewegung aufgeladen sind, heißt das nicht, dass Bewegung nicht im Spiel ist. Die Bewegung liegt im Falle von Mr. und Mrs. Ramsay ja auch auf der Seite der die Welt beobachtenden Lily. Erst als Mr. Banks und Lily zu den Ramsays stoßen, hören sie auf in den Augen des Betrachters symbolische Figuren zu sein. Dass Lily Briscoe sich analysierend beobachtet und über ihre Bewegung spricht, verbindet das Symbolisch werden der Ramsays mit Lilys stream-of-consciousness. Wieder findet man hier eine Häufung des Bewegungsmotivs. So etwa das Schlendern von Banks und Briscoe. Und eine Bewegung des analysierenden Blicks von Briscoe, sowie die der Kinder, die

⁸⁷ Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.67

⁸⁸ Ebenda. 2004. S.67

Fangball spielen, die wiederum von den Ramsays beobachtet werden. Alles ist in diesem Moment in Bewegung und entlädt sich quasi im Symbolisch- Werden der Ramsays. Aber die Bewegung erfüllt auch in diesem Abschnitt die Funktion, einer Überleitung, zum Normalen, zum Eins-Sein des Bewußtseins. Denn die Bewegung der Kinder beim Ballspiel (ein Bild von Dynamik und Friedfertigkeit, vergleichbar in seiner positiven Aufladung mit der den Abschnitt einleitenden Bewegung des Schlenderns von Miss Briscoe und Mr. Ramsay) ist die einzige ,die übrigbleibt: das Schlendern hört auf, die Reflexion macht eine Pause, das Symbolhafte fällt ab.

Wir folgen weiter den Gedanken Briscoes, die die Situation von außen betrachtet und mit einer Analyse verbindet. Sie betrachtet sich und die Situation wieder von außen, ist eine sich selbst Betrachtende- das merkt man an der Reflexion, mit der sie das Lächeln von Mrs. Ramsay auffasst.- Sie bezieht es gleich auf sich selber und Mr. Bankes; wieder ist es ein Verb der Reflexion, mit dem der Bewusstseinsstrom von Lily deutlich gemacht wird: „[...]oh she’s thinking we’re going to get married, Lily thought“⁸⁹. Eingeklammert wird aber die ganze Situation von Lilys Beobachtung/Gefühl von dem Symbolisch werden der Charaktere, das nach vorne in die Zukunft und nach hinten in die Vergangenheit deutet. Denn sie erinnert sich an vergangene Situationen des Symbolisch- Werden von Menschen und gleichzeitig transzendiert sie die Gegenwart in eine geistig erhöhte Zukunft- die Zukunft, in der sie das Bild malen wird, wie es ihr hier vorschwebt. Die Situation ist also hier symbolisch aufgeladen und Lily Briscoe beziehungsweise ihr stream-of-consciousness streicht heraus, dass wir uns in einer transzendenten Gegenwart bewegen, denn das Symbolische wird empfunden, obwohl, „Mrs. Ramsay greeted them with her usual smile“⁹⁰. (Ein Lächeln das Lily Briscoe, wie gesagt, gleich wieder analysiert.). Es gibt also wieder mehrere Ebenen des Bewusstseins: 1. Die Normalität, 2. die reflektierte Normalität und 3. das Symbolische. Der Flug des Balles ist es, der das Symbolische bindet, es sichtbar macht, es symbolisch werden lässt. Die Kategorien, die hier mit dem Symbolisch-Werden verbunden sind, scheinen aus der Malerei beziehungsweise aus der bildenden Kunst entnommen zu sein, wenn es da heisst: „[...] still for one moment, there was a sense of things having

⁸⁹ Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. 2004. S.67

⁹⁰ Ebenda. S.67

been blown apart, of space, of irresponsibility as the ball[...]“⁹¹. Aber andererseits kann man die Begrifflichkeiten einer Bewegung zuordnen, der das Bewusstsein zu folgen versucht. Wenn man sich schnell bewegt, erscheinen die Dinge dem Bewusstsein auseinandergerissen, man bewegt sich durch den Raum, und die Freiheit, die man empfindet, hat etwas von Verantwortungslosigkeit, auch weil das Bewusstsein, das Organ der Verantwortung, ausgeschaltet ist und zumindestens schlechter funktioniert. Das alles passiert: „[...]as the ball soared high, and they followed it.“⁹² Man kann also die These aufstellen, dass der Flug des Balls das Symbolisch-Werden der Umgebung bewirkt. Und im Folgenden kann man sagen, dass das Bewusstsein der Anwesenden einen kurzen Moment lang sich in diesem geworfenen Ball sammelt. Bewegung und Gedanke werden hier geradezu eins. Wenn aber weiter oben von dem heilenden Effekt von Bewegung gesprochen wird, widerspricht das nur scheinbar dem hier beobachteten Effekt des Auseinanderreissens des Bewusstseins ebenfalls durch die Bewegung. Denn im ersten Fall haben wir die Situation, dass die Protagonisten die Bewegung in sich selbst, in ihrem Subjekt vollziehen. In der Situation nun, indem die Personen dem Flug des Balls folgen, ist ihr Bewusstsein, und besonders zählt hier das von Lily Briscoe, auf ein Äußeres gerichtet auf ein Objekt. Und das bewirkt wiederum die Schwierigkeit des Bewusstseins, seine Einheit zu wahren. Die Sicht der Protagonisten wendet sich quasi nach außen und betrachtet die eigene Person im Bezug auf ein Äußeres und deshalb kann die Bewegung diesen das Bewusstsein ausschaltenden Effekt haben.

Wieder wird auch hier im Folgenden der Gegensatz von Bewegung und Stillstand eingeführt, denn die Anwesenden verlieren den Ball aus den Augen und sehen etwas ganz Nahes und etwas ganz Fernes, aber in beiden Fällen etwas fixiertes: den einzigen Stern und die drapierten Zweige. Es ist der Gegensatz von Bewegung und Stillstand und so letzten Endes die Bewegung, die den folgenden Stillstand der Zeit ermöglicht: das scharfkantig und ätherisch Werden der Personen. Doch nur für einen Augenblick quasi als Gegensatz, um die neuerliche Betonung auf die Bewegung deutlich zu machen, ist alles im Stillstand: „Then darting backwards over the vast space (for it

⁹¹ Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London. 2004. S.68

⁹² Ebenda. S.68

seemed as if solidity had vanished altogether)“;⁹³ hier greift wieder die Reflexion von Briscoe ein, der Malerin Briscoe, die ein Gefühl dafür hat, wenn Stofflichkeit sich verflüchtigt und da es im stream-of-consciousness passiert, können wir davon ausgehen, dass sich Lily Briscoe in die Beobachtung mit einschließt. So kann diese Stelle, in der man dem Flug des Balles folgt, in dem die Personen symbolisch sind, in dem die Gedanken quasi Bewegung werden, zurück reflektieren auf den Moment, der am Anfang der hier ausgesuchten Textstelle situiert ist. Indem Mr. Bankes über die Kunst nachdenkt und seine Gedanken, wie nachzuweisen versucht wurde, von Miss Briscoe reflektiert werden, wird das Symbolisch- Werden der nachfolgenden Situation schon eingeleitet. Und so wird der ganze Diskurs, der im Laufe des Textes ausgebreitet wird, nämlich der von Bewegung und Gedanke schon am Anfang in Position gebracht. Das Symbolisch- Werden der Personen am Ende, das ätherisch Werden der Situation repräsentiert in diesem Sinne das Nachdenken von Miss Briscoe über die Kunst. Und so wenig sie sich am Anfang zu diesem Kontext äußert umso komplizierter und komplexer ist die Entfaltung des Diskurses. Nur eben dass er nicht direkt ausgesprochen wird, sondern sich in der textuellen Struktur offenbart.

Woolf schafft hier das Kunststück, den Text für sich sprechen zu lassen. Und das heißt in diesem Zusammenhang auch für die Position Lilys als Künstlerin.

Der letzte Abschnitt der gewählten Textstelle ist als Ganzes der Beruhigung gewidmet. Alle Stränge des Textes finden hier zusammen. Und zwar in der einfachen Frage von Mrs. Ramsay: „Haven’t they come back yet?“⁹⁴, mit der sie die am Strand befindlichen Kinder und Besucher meint. Woolf setzt gegen den vorangegangenen Abschnitt, der vom Leser eine äußerst konzentrierte Lektüre verlangt, ein Lachen. Nämlich das Lachen von Mr. Ramsay über den Philosophen Hume. Eine kurze Episode wird geschildert über Hume, die den Leser mit ihrer ganzen Herkömmlichkeit einfängt. Er darf lachen. Er darf die Reflexion des stream-of-consciousness vielleicht sogar für einen Moment vergessen, obwohl Woolf wieder einen gedanklichen Anker in ihren Text integriert. Denn was macht Mr. Ramsay, nachdem er die Anekdote von Hume wahrscheinlich zum

⁹³ Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. 2004. S.68

⁹⁴ Ebenda. S.68

Besten gegeben hat (wahrscheinlich deswegen, weil hier nicht genauer steht, ob Mr. Ramsay die Anekdote erzählt oder sie sich nur selber visualisiert), er schlendert davon in sein Arbeitszimmer. Und damit wird der Kreis geschlossen. Bewegung endet in Bewegung. Und Mrs. Ramsay, deren Gedanken teilweise ein Bestand des stream-of-consciousness Waren, ist jetzt ganz die sorgende Mutter, deren Reflexionen in den Hintergrund rücken. Es ist nur noch eins, was sie tut, sie holt Prue zurück in das Bündnis des Familienlebens, aus dem sie durch die symbolisch gewordenen Situation des Ballspiels entronnen war; schließlich war sie Teil des Ballspiels, der Situation, in der die Gedanken der Anwesenden sich im Flug des Balls sammelten. Mrs. Ramsay also fragt Prue: „Did Nancy go with them?“⁹⁵, und verweist also auf eine Schwester von Prue, ein Verweis, der Prue ihren Platz in der Mitte der Familie zuschreibt.

Und so, indem Mr. Ramsay schlendert, also eine Bewegungsform wählt, die wieder nahe der Kontemplation angelehnt ist, öffnet wieder die Möglichkeit an das Arbeitszimmer zu denken, in das er geht. Bewegung und Gedanke werden hier wieder nebeneinander gestellt. Die Atmosphäre von geistiger Arbeit wird also einerseits durch die Anekdote über Hume und andererseits durch das Schlendern von Mr. Ramsay vorbereitet.

Zusammenfassend kann also folgendes resümiert werden. Bewegung, das zeigt sich im Laufe der Lektüre des Textabschnitts von Woolf, ist ein sehr vielschichtiger Begriff. So kann man unterscheiden zwischen der körperlichen Bewegung und der geistigen Bewegung. Die körperlich Bewegung, so zeigte sich, muss wiederum differenziert werden zwischen einer Bewegung, die man selber tut beziehungsweise die Erzählerinstanz tut, und einer Bewegung, die man beobachtet. Im Allgemeinen formuliert heißt das, es ist schwer Bewegung als normativen Begriff zu installieren. Und doch scheint es möglich über den Begriff Bewegung nachzudenken und ihm in der Textstruktur eine Bedeutung zuzumessen. Diese Möglichkeit liegt in der wechselseitigen Bedeutungsebene, die den Begriff der Bewegung mit dem der Gedanken zusammenbringt. Bewegung, und besonders der Spaziergang, das Schlendern ist ein kulturell konstituierter Begriff. Kultur fungiert quasi wie ein

⁹⁵ Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. 2004. S.68

Kompass, durch ihre in allen Gesellschaften Ausgeformtheit, legt sie den normativen Gehalt, des Begriffs Bewegung fest.

Diese Arbeit ist also ein zu kleiner Rahmen um die Bedeutung von Bewegung und die sie durchdringenden Codes zu entschlüsseln. Möglich aber ist es, die Beziehung von Bewegung und Gedanke für einen bestimmten Text darzulegen. Betrachtet man den Textabschnitt aus dem Werk: „To the Lighthouse“ von Virginia Woolf also genauer, wird deutlich, dass ein Charakteristikum des Schreibens von Virginia Woolf, nämlich der innere Monolog, der stream-of-consciousness, mit den beiden Größen Bewegung und Gedanke verknüpft worden ist. Denken ist in diesem Zusammenhang auch immer Nachdenken über sich selber und in diesem Sinne ermöglicht die Bewegung der Autorin Virginia Woolf die Möglichkeit die analytische Form des Denkens ihrer Protagonisten einerseits zu entkomplizieren und andererseits ihnen die Dichte zu geben, die man aus den Texten von Woolf kennt. Auf die Spitze getrieben wird diese Verzahnung sicherlich bei dem Flug des Balles, dem man, wie weiter oben beschrieben, die Bewegung der Gedanken zuschreiben kann.

Bewegung wird hier in diesem Text nicht nur als Moment der gesunden Ertüchtigung benutzt, sondern sie wird vielmehr Gedanke und schafft es so ein Bildnis zu geben von dem was den ganzen Text als Klammer zusammenhält. Nämlich dem Nachdenken von Miss. Briscoe über die Kunst. Der Text spricht also allein schon durch seine Form, durch sein geformt sein, zu dem Leser und macht ihn verstehen, was es bedeutet Kunst zu machen. Und mehr noch. Es wird ein Diskurs entfaltet, der sowohl die produktionsästhetische Seite (durch die Formung des Textes) also auch die rezeptionsästhetische Seite (nämlich durch das Verhalten der Personen um das Symbolisch- Werden der Situation herum) mit einschließt; wobei es wichtig ist zu betonen, dass die Meisterschaft des Erzählens gerade durch das Herausstellen der produktionsästhetischen Seite des Diskurses erreicht wird.

Nochmal. Der Text, seine Struktur, wird Bedeutung und der Bewegung kommt dabei eine konstituierende Seite zu. Es ist nun interessant die Begriffe, die Woolf thematisch einführt, in den folgenden Textstellen zu überprüfen und ihren Gehalt und ihre Bedeutung für Frisch und Weiss zu prüfen.

5.3. Max Frisch und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading:

Der Text ist zusammengefaltet. Er führt den Protagonisten als einen in Gesellschaft befindlichen ein. Doch diese Gesellschaft ist im Gegensatz zu dem Anfang des Textabschnittes von Virginia Woolf, keine sich in Bewegung befindliche. Sie ist genau das Gegenteil. Es werden Bilder des Ausruhens, des Zur-Ruhe-Kommens bemüht. Es ist eine einfache, doch auch symbolische Situation, die der Text hier ausbreitet. Der Erzähler steht fest. Über seine Position gibt es keine Zweifel. Was aber im Unklaren bleibt ist, wer das „Wir“ ausmacht, mit dem der Erzähler hier die Ruhe genießt. „Wir hatten in der ledernen Nische eines Kaffeehauses gesessen wie all die Abende, wenn man vom Geschäft kommt, einen Kirsch trinkt, eine Zeitung liest.“⁹⁶ Das ist ein denkbar einfacher Beginn.

Der Protagonist, so könnte man es formulieren, kommt noch einmal zur Ruhe. Und die Erwartungen gehen schon in Richtung seiner kommenden Bewegung. Und darin liegt das Symbolische, das Magische dieses ersten Satzes. Obwohl er den Leser in eine Gemütlichkeit, ja in eine Einsamkeit hineinführt, bereitet er die größtvorstellbare Bewegung vor. Und der Leser merkt jetzt schon, die Bedeutung dieser kommenden Bewegung liegt nicht in ihrer räumlichen Ausbreitung, sondern in der Intensität in der Symbolhaftigkeit ihrer Ausformung. Das geschieht indem der Protagonist hier ruht und seine Gedanken ruhen in diesem Moment auch- alles ist wie gesagt auf ein Daheim-Sein ausgerichtet. Indem er also ruht, ist er eigentlich schon in Bewegung. Und mehr noch. Er ist eigentlich schon wieder angekommen, denn die Ausgangslage ist eine, wie beschrieben wird, die zeitlich nach dem Arbeiten gelagert ist. Und da die Arbeit, hier wieder ein symbolhafter Charakter, immer wiederkehrt, kehrt auch das zur Ruhe-Kommen des Protagonisten immer wieder.

Der Erzähler scheut sich dabei nicht mit Stereotypen zu arbeiten. Er verflicht diese aber mit einer sehnsuchtsvollen Bewegung, die nicht im Text ersichtlich wird, die der Leser nur ersehnt. Er, der Leser, will den Aufbruch. Weil er das kennt: Nach der Arbeit nach Hause kommen oder eben ins Kaffeehaus, dessen Räumlichkeit noch zusätzlich mit

⁹⁶ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.10

Codes von Gemeinschaft aufgeladen ist. Hier ist man nicht allein und doch für sich. Alles ruht. Bis es dann in Bewegung kommt oder besser gesagt geht. Doch es drängt sich gleich eine Vergleichsebene mit dem Text von Virginia Woolf auf. Auch der Erzähler von Frisch reflektiert die Situation, wenn er sagt: „[...] wie all die Abende, wenn man vom Geschäft kommt, einen Kirsch trinkt, eine Zeitung liest.“⁹⁷ Es wird ersichtlich, dass es auch bei Frisch ein Bindeglied zwischen Bewegung und Gedanke gibt. Der Protagonist ruht sich aus. Er kommt von der Arbeit. Er wird in eine Bewegung gehen. Und wenn der nächste Satz lautet: „Auf einmal, nach Jahren des Wartens, sieht man sich von der Frage betroffen, was wir an diesem Ort eigentlich erwarten.“⁹⁸ wird klar: Der Protagonist hat also eine lange Zeit des Wartens hinter sich und er wartet noch immer. Aber, und das ist das Bindeglied zwischen Warten und Gehen, es gibt eine Sehnsucht, die zum Suchen anleitet. Genau das ist es, was den Text mit der Erwartung auf eine Bewegung auflädt, der Sehnsucht des Protagonisten nach einer Veränderung. Er reflektiert im Folgenden auf die Situation, wie sie ist, und verweist auf die unerfüllten Träume der Jugend. Und alles drängt nach vorne, wenn er sagt: „Das ist natürlich kein Zustand.“⁹⁹ Die Gedanken stehen in diesen wenigen Sätzen schon im Dienst der erwarteten Bewegung, eine Bewegung wie bereits erwähnt, die eigentlich schon, sattgefunden hat, weil es da diesen Fixpunkt gibt, die Ruhe nach der Arbeit. Natürlich ist es möglich, dass der Protagonist im Laufe seiner Bewegung auch das in Frage stellt, das Arbeiten. Aber diese Sehnsucht nach dem Neuen entfaltet sich erst allmählich. Genauso ist vorstellbar, dass es nur eine kurze Übung der Reflexion ist, die ihn von der Arbeit wegtreibt. Im Laufe des Textes wird sich zeigen, was der Protagonist von Frisch will. Hier, an dieser Stelle, bleibt der große Eindruck die dieser Moment der Ruhe im Kaffeehaus hinterlässt.

Der Erzähler fängt an sich zu bewegen. Und lässt in seine Bewegung Reflexionen über die Sehnsucht, jetzt spricht sie der Erzähler selber an, einfließen. Er nimmt dabei den Leser mit ins Boot, indem er sich immer vergewissernd für den Leser mit einem „Wir“ betitelt. Das führt dazu, dass sich der Leser mit dem Protagonisten beziehungsweise

⁹⁷ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.10

⁹⁸ Ebenda. S.10

⁹⁹ Ebenda. S.10

Erzähler identifiziert. Aber hier, bei Frisch, ist die Identifikation mit den Gedanken des Erzählers auf eine ungebrochene Art und Weise möglich. Anders als bei Woolf, in deren Text man sich ununterbrochen fragen muss, wer spricht. An diesem Punkt der Erzählung von Frisch gibt es einen Erzähler und dieser Erzähler stellt sich als Beispiel für seine Leserschaft hin. Das ist es, was der Satz bewirkt: „[...] wir wissen es und lächeln“¹⁰⁰. So ist der Protagonist nie alleine mit seiner Sehnsucht. Der Leser zeichnet seinen Weg nach. Die Reflexion die der Erzähler im Folgenden unternimmt, ist eine, die sich auf den Begriff Sehnsucht bezieht. Bewegung und Ruhe mischen sich dabei auf komplexe Weise, wenn er von einem „[...] märzlichen Heimweh nach neuen Menschen“¹⁰¹ spricht. Die Konstante des Textes ist in diesem Moment die Sehnsucht: „Oh, so hinauszuwandern in eine Nacht, um keine Grenze bekümmert!“¹⁰² Im Folgenden wird seine Bewegung genauer beschrieben; auch hier wie bei Virginia Woolf „schlendert“ der Protagonist. Die Bewegung ist in diesem Sinne keine zielgerichtete sondern eher ein suchen. Er geht, er bleibt stehen. Er denkt nach über die Gabe, die darin liegt, Frauen anzusprechen. Ähnlich wie bei Woolf, die ihr literarisches Personal über die Kunst und die Produktionsästhetik nachdenken lässt, sind es bei Frisch Diskurse über Heimat, über das Heimkommen. Über das Fortgehen. Auch bei ihm stolpert der Leser über Begrifflichkeiten die mit dem Symbolisch- Werden der Umgebung bei Woolf thematisch korrespondieren. So schreibt Frisch: „[...] das sonderbar Offene und Blaue[...]“¹⁰³. Also auch der Erzähler im Frisch-Text erlebt symbolische, magische Momente. Symbolische deswegen, weil der Leser immer involviert ist in die Erzählstruktur des Textes. Ähnlich wie er bei Woolf, über den Rasen schlenderte, geht er nun bei Frisch in eine Sehnsucht. Die Bewegung des Erzählers wird hierbei rhythmisiert von Zweifeln, Beobachtungen und Reflexionen über das, was Heimat fassbar macht. Wenn er sagt: „[...] das Laute eines klimpernden Klaviers, das sich unter der gläsernen Glocke einer himmlischen Stille verding, lächerlich, ergreifend lächerlich oder feierlich, zum Weinen feierlich und geschmacklos, schlagerhaft,

¹⁰⁰ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965.S.10

¹⁰¹ Ebenda. S.10

¹⁰² Ebenda.S.10-11

¹⁰³ Ebenda. S.11

selig“¹⁰⁴, reflektiert über die Bedeutung seiner Wanderung, stellt die Zeichen und Codes von Heimat, von Zur- Ruhe- Kommen, in Frage. Seine Beobachtung hält ihn seltsam zurück in der Heimat, doch gerade die Reflexion auf diese Stereotype ermöglicht es ihm, vorwärts zu gehen, obwohl sie ihn auf seltsame, aber auch gewohnte Weise zurückhält. Es scheint so, als wolle er verweilen. Deshalb stellt er heraus, dass er trotz all dem Feierlichen in Bewegung bleiben will und muss: „Dennoch schlenderte ich weiter, traurig an Gärten vorbei, die ich nicht haben wollte.“¹⁰⁵ Das, was ihn also in Bewegung versetzt hat, die Sehnsucht nach einer Veränderung und seltsam genug auch die Sehnsucht nach dem Heimweh, lässt ihn auch immer wieder an ein Innehalten denken. Er könnte zum Stehen kommen. Die Heimat hält ihn fest. Und wenn er im Folgenden wieder seine Beobachtungen beschreibt, sind es Beobachtungen, die ihn an seine Heimat binden. Doch trotz alldem bleibt er in Bewegung. Fast trotzig betont der Text immer aus dem erzählerischen Nichts heraus: hier ist jemand in Bewegung. Die Gedanken gehen also nicht in Richtung einer Bewegung. Man muss vielmehr sagen, obwohl er nachdenkt, befindet er sich in Bewegung. Denn seine Gedanken gehen immer in Richtung dieser Sehnsucht, diesem Magischen, das ihn in seine Heimat verweist. Es nicht etwa die gedankliche Bewegung, die Abschied nimmt von einer alten Gewohnheit, von einer alt gewordenen Heimat, es ist vielmehr das Vorzeigen der eigene Sehnsucht die immer auf ein Rückwärtiges gerichtet ist. Der Erzähler zeigt dem Leser seine Heimat, die Wurzel seiner Sehnsucht und sagt gleichzeitig: „Siehst du, obwohl ich hier zu Hause bin, muss ich weg.“ Und der Leser, der in dieses Wir, des Erzählers mit eingebunden wird, ist Zeuge dieses schmerzhaften Prozesses, der auch, eine Verbindung zu dem Text von Woolf, etwas zu tun hat mit Selbstreflektion. Nur dass der Erzähler bei Frisch direkter über Bewegung nachdenkt, dass es bei ihm die Verknüpfung gibt zwischen dem Diskurs des Gehens aus der Heimat, der ein Diskurs der Sehnsucht ist, und dem Diskurs des Zu- Hause- Bleibens, des Regressiven, das, seltsam genug, auch mit einem Moment von Sehnsucht verbunden ist.

¹⁰⁴ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.11

¹⁰⁵ Ebenda. S.11

Zusammengefasst heißt das an diesem Punkt: Es gibt zwei Diskurse. Den gedanklichen Diskurs, der sich mit der Thematik Heimat/Ruhe beschäftigt, und der Diskurs von Bewegung, der sich mit dem Aufbruch, dem Weiter- Müßens beschäftigt. Diese beiden Diskurse haben durchaus Berührungspunkte. Der augenscheinlichste ist der des Begriffs Sehnsucht. Dieser Begriff markiert einerseits den Beginn der Gedanken, andererseits treibt er den Protagonisten in die Bewegung. Aber die körperliche Bewegung widerstrebt der gedanklichen Bewegung. All das, was den Protagonisten an die Heimat bindet, will seine Bewegung verhindern. Das markiert der Text sowohl durch das bereits erwähnte: „Dennoch schlenderte ich weiter[...]“¹⁰⁶ als auch durch das Unvermittelte der erwähnten Bewegung. Die Bewegung bricht immer wieder in den Text ein, weil die Sehnsucht nicht zu bewältigen ist; sie äußert sich in all den Gedanken, die den Erzähler zur Ruhe kommen lassen wollen, und ist doch das ausgehende Moment seiner körperlichen Bewegung. In diesem Moment erscheint dem Erzähler die chinesische Mauer. Und hier findet seine körperliche Bewegung die getrieben ist von einer Sehnsucht, ihre gedankliche Entsprechung. Der Text sagt: [...], „und ich war, so wollte mir scheinen, durchaus nicht lange gegangen, als ich unversehens vor der chinesischen Mauer stand.“¹⁰⁷ Und negiert damit die Leseerfahrung des Lesers, denn ihm kamen diese zwei Buchseiten, die das Schlendern in eine Sehnsucht beschreiben durchaus lange vor. Aber es ist ein Kennzeichen einer Sehnsucht, dass sie das Zeitempfinden verändert. Und so ist der Erzähler wirklich noch nicht lange gegangen, weil er sich mit jedem seiner Schritte der Erfüllung der Sehnsucht nicht genähert hat. Erst jetzt, unvermittelt trifft er, wenn nicht auf die Erfüllung, doch zumindest auf einen Widerstand seiner Sehnsucht. Er, der gedanklich zu Hause war, war körperlich im Nichts. Und erst jetzt, wo er die chinesische Mauer sieht, fallen Gedanken und Bewegung, ähnlich wie im Text von Woolf, zusammen. Denn: Was ist das die chinesische Mauer? Sie ist die Heimat seiner Sehnsucht und somit das Ende von seiner körperlichen und das Ende von seiner gedanklichen Suchbewegung.

¹⁰⁶ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.11

¹⁰⁷ Ebenda. S.12

Doch das scheint nur so; beim Erscheinen der chinesischen Mauer vor den Augen des Erzählers. In Wahrheit, kann er nicht loslassen von seinen Erinnerungen an die Heimat, an die Ruhe, nach den Codes von Gemütlichkeit. So steht im Text: „Der Gedanke, daß ich zum Nachtessen erwartet würde, war das erste, was der unglaubliche Anblick mir eingab, und auch für lange das einzige, was außer Zweifel stand“¹⁰⁸. Und schon streben gedankliche Bewegung und körperliche Bewegung wieder aus- einander. Denn die Gedanken berufen sich wieder auf eine Heimat jenseits der chinesischen Mauer. Ein zur Ruhe kommen beim Nachtessen. Was könnte mehr dem Code eines Heimkommens entsprechen als das. Die körperliche, weil sinnlich empfundene Erfahrung der Mauer löst sich also wieder auf in einem einfachen Nachtessen. Aber es bleibt dieser kleine Moment Sehnsucht, der das Nachtessen doch irgendwie mit etwas Neuem, etwas Magischen, denn auch das ist die chinesische Mauer in diesem Moment, verbindet. Der Erzähler kann sich nicht entscheiden, ist Spielball seiner Sehnsucht, die ihn hier und dorthin wirft und mit ihm den Leser.

Kurz vorher tritt Bin auf, quasi als Fremdenführer in der fremden Ferne. Er gibt sich rätselhaft. Anscheinend nur um der chinesischen Mauer zugeschrieben zu werden. Sein Verhalten, zum Beispiel das Rauchen der Pfeife, ist gar nicht so ungewöhnlich. Vielmehr erscheint es, als wäre Bin eine Leerstelle des Textes, die mit dem Eindruck der chinesischen Mauer gefüllt werden kann. Andererseits wird sie mit der Vorstellung des Lesers von einem Fremdartigen chinesischen gefüllt. Frisch hantiert hier sehr geschickt mit Stereotypen und gibt sich erst gar keine Mühe Bilder zu finden, die authentisch wirken könnten. Die chinesische Mauer sieht deshalb aus, wie man sie auf Bildern kennt, bildet also auch eine Leerstelle, die der Leser und anscheinend auch der Erzähler beliebig füllen können. Bin ist Pfeifenraucher. Und das ist sein einziges Charakteristikum. Es ist fest mit ihm verbunden, wenn es heißt: „Bin lächelte. Er rauchte aus seiner Pfeife wie eh[...]“¹⁰⁹. Also auch Bin ist eine Mischung aus der zurückliegenden Heimat und der Weite, die durch die Sehnsucht des Erzählers einerseits konstituiert und andererseits gefüllt wird.

¹⁰⁸Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.12

¹⁰⁹Ebenda. S.12

Die Einstellung des Erzählers zu Bin ist ambivalent. Er orientiert sich an ihm. Er ist sein Ansprechpartner. Aber eine Antwort auf seine Fragen und Gedanken bekommt er nicht. „Bin’, sagte ich, ‚das ist doch sonderbar,- das muß eine Täuschung sein-’ Bin lächelte.“¹¹⁰ Der Protagonist hinterfragt also durchaus seine Situation, wie er da vor der chinesischen Mauer steht. Obwohl sie die Antwort auf seine Sehnsucht zu sein scheint, ist sie nicht mit einer Heimat vergleichbar. Vielmehr bleibt sie ein offenes, ein unbestimmtes. Sie bleibt wie bereits gesagt Leerstelle. Offen für Interpretationen und Deutungen. Sie muss es bleiben um den Weg des Erzählers nicht jetzt schon zu einem Ende kommen zu lassen. Die Frage also stellt sich, was suchte der Erzähler als er sich zu seiner Wanderung aufmachte, wenn nicht ein Symbol wie die chinesische Mauer? Die Antwort auf diese Frage könnte sein: Er suchte gar nichts. Er wurde weiter getrieben von einer Bewegung, die er begonnen hat. Und im Gegensatz zu seinen Gedanken, die sich durchaus entwickeln, bleiben sie auch im thematischen Kreis eines Heimatdiskurses; im Gegensatz dazu bleibt die Bewegung des Erzählers in ihrer Art und Weise immer gleich. Sie wurde entzündet durch die Sehnsucht und jetzt ist sie da und der Erzähler muss sich ihr hingeben. Das ändert sich erst, als die chinesische Mauer erzählerisch auftaucht, mit dem Satz: „[...]das muß eine Täuschung sein[...]"¹¹¹ markiert Frisch den Beginn einer reflektierten Sehnsucht und damit einer reflektierten Bewegung. Jetzt, da es ein Ziel gibt, wird der Protagonist wieder Herr über seine eigene Bewegung. Das drückt sich auch aus in dem Satz: „Ich hatte Bin nach dem weiteren Weg gefragt.“¹¹² Gedanke und Bewegung rücken nun näher zusammen. Der Erzähler rückt ab von seinen Vorstellungen von Heimat und beschäftigt sich mit seiner Sehnsucht. Und die Bewegung, obwohl sie immer noch einen suchenden Moment inkludiert, hat ihren Ausgangspunkt gefunden. Es ist, so könnte man es sagen, durchaus unwichtig, ob der Erzähler sich auf die chinesische Mauer zu oder von ihr weg bewegt. Sie ist wichtig für die Verortung seiner Sehnsucht. Sie gibt der Bewegung eine Grenze und führt Gedanke und Bewegung zusammen. Bin, sein Führer, ist der Punkt des Textes, der die chinesische Mauer sinnlich fassbar macht. „Er rauchte aus seiner Pfeife wie eh, seine Ellbogen auf die chinesische Mauer gestützt, die anzusehen

¹¹⁰ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965.S.12

¹¹¹ Ebenda. S.12

¹¹² Ebenda. S.13

war, wie man sie von Bildern eben kennt , eine steinerne Schlange, die sich weit in ein weites, ein wüstes und hügelwogendes Land zog, und manchmal, während wir redeten, kratzte er mit dem Daumen das Moos von der Mauer, Moos, Sand, Gebröckel von verwittertem Stein, Staub der Jahrtausende.“¹¹³ Bin berührt die chinesische Mauer und rückt sie damit in Richtung des Sinnlichen, das der Protagonist auf seine Reise bisher wahrgenommen hat. Den Hund. Die Gärten. Die Köchin. etc. Und damit wird die Mauer und die Reise zu ihr ein wenig von einer Sehnsucht, von etwas Unbeschreiblichem weggerückt und wird Realität. Aber, und das kennzeichnet den Text als Text der Moderne, sie bleibt es bruchstückhaft. Sie bleibt Surrogat für etwas Unausgesprochenes. Eben darum, weil sie so aussieht, wie man sie von Bildern kennt. Ähnlich wie bei Virginia Woolf kommt hier die Kategorie des Beobachteten in Spiel. Die Mauer ist abgespiegelt in einem Bild, das wiederum nur in den Gedanken des Lesers beziehungsweise in den Gedanken des Erzählers existiert. Es gibt diese chinesische Mauer nicht, außer in der Imagination des Erzählers. Das wird deutlich dadurch, dass er sie sieht wie auf gesehenen Abbildungen, Bildern. Eine Leerstelle wie diese ist dafür da, den Text in Richtung eines symbolischen zu rücken. Und ähnlich wie das Symbolisch -Werden der Figuren in der Textstelle von Woolf wird auch hier die chinesische Mauer symbolisch, wird herausgehoben aus der bisherigen Erzählung. Nur dass das Symbolisch- Werden hier nicht den Zweck einer Kunstanalyse erfüllt wie bei Virginia Woolf, sondern das Gehen des Erzählers selbst in Frage stellt, und wenn nicht sein Gehen, dann zumindest die Möglichkeit eines Ankommens. Was vergleichbar zu Woolf ist, ist die Zusammenfügung der Begriffe, Bewegung und Gedanke durch den symbolischen Gehalt. Wie bereits gesagt wird hier Denken/Heimat und Gehen/Ferne zusammengeführt. Und das durch den Begriff der Sehnsucht, der es möglich macht über die chinesische Mauer nachzudenken, als wäre sie ein Existentes, aber ein Existentes, das allein in der Imagination des Leser existiert. Der Schlüsselbegriff scheint hier der der Leerstelle zu sein, die zu füllen einerseits Bin andererseits die Vorstellungen des Erzählers/Lesers übernimmt. Die Bewegung findet ein Ende bei der chinesischen Mauer. Und die Sehnsucht wird Gestalt, obwohl sie durch das symbolisch werden der chinesischen Mauer in Richtung der Phantasie des

¹¹³Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.12

Lesers gesetzt wird. Und dass die Sehnsucht jetzt eindringen kann in die Gedanken, die vorher von Heimatdiskursen bestimmt waren, kennzeichnet diese Veränderung. Aber die chinesische Mauer, auch wenn es erst auch so den Anschein haben mag, ist nicht das Ende der Reise. Sie lenkt zwar die Sehnsucht in die beschriebene Richtung, aber der Erzähler bewegt sich weiter.

Aber ab jetzt ist er auf der Suche. Die Bewegung ist eine Gezielte. Er ist nicht mehr nur Spielball einer Bewegung, die ihn vorwärts treibt. Er fragt Bin nach dem weiteren Weg. Der offenbart sich aber wieder nur als leeres Gefäß, in das jede Frage nur hineinfließt und genauso wieder hinausfließt. „Es kommt darauf an“, sagte er, „wohin du willst.“

¹¹⁴ Und der Erzähler erzählt seine Gedanken von damals: „Nicht einmal das wußte ich...“¹¹⁵ Es scheint also so, als wäre er noch immer blind auf der Suche. Nur vorher trieb ihn eine Sehnsucht, und jetzt hat er eine Vorstellung, er fragt Bin nach dem Weg. Da ist auf jeden Fall ein Weg vorstellbar. Das ist anders. Und so folgt der Erzähler einem Fußweg, einer Art von Fußweg. Seine Reise nimmt nun eine realistischere Wendung. Es gibt einen Weg. Die chinesische Mauer scheint vergessen und auch die Sehnsucht scheint Form geworden zu sein. Man geht noch, aber nicht mehr, weil man gezwungen ist zu gehen oder weil man eine Sehnsucht treibt, sondern weil der Weg begonnen wurde. Und so wird die Unterhaltung über die Frage Bins, „wie es denn ginge“¹¹⁶, auch mit einem einfachen Achselzucken beantwortet, begleitet von einem „Nicht eben viel.“¹¹⁷ Der Erzähler scheint nun als einer, der sich aus einer Ferne aufgemacht hat und seinen Weg vollzieht. Er ist gezeichnet durch die Rolle unter seinem Arm: „Zeichen des Alltags“¹¹⁸ heißt es lapidar. Es scheint so, als wäre die Wanderung in die Leerstelle gerutscht, die vorher durch eine Sehnsucht aufgerissen wurde. Auf dieser Wanderung kann der Protagonist mit ruhiger Stimme, so scheint es, über sein Leben sagen: „Man arbeitet, man ißt, man verdient.“¹¹⁹ Und später kann er auch über den Krieg drüben sprechen. Zwar tut er das lange und kennzeichnet es damit als wichtig. Aber es ist eben nur ein Reden über den Krieg. Kein Entsetzen. Keine

¹¹⁴ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.13

¹¹⁵ Ebenda.S.13

¹¹⁶ Ebenda S.13

¹¹⁷ Ebenda. S.13

¹¹⁸ Ebenda.. S.13

¹¹⁹ Ebenda. S.13

Verzweiflung. Bewegung, die körperliche Bewegung, wird hier als das eingeführt, was sie auf Wanderungen oft zu sein scheint: Ein Vorwärtskommen, bei dem man sich unterhält, weil man eben zusammen unterwegs ist. Das erinnert an das Gespräch zwischen Miss Briscoe und Mr. Bankes. Es sind die Zeichen eines Gemeinsam-Untermwegs-Sein. Die Normalität hat die symbolisch gewordene Erscheinung der chinesischen Mauer ersetzt. Und so passt es, wenn der Erzähler fortfährt: „So unerhört anders und fremd, wie man vermuten möchte, war die Landschaft auch wieder nicht.“¹²⁰

Was aber bedeutet dieser Wechsel der Erzählstruktur für die Begriffe Bewegung und Gedanke? Bewegung wird hier als körperliche Bewegung in die Funktion des Vorwärtskommens gestellt. Sehnsucht oder das Motiv Sehnsucht scheint verschwunden. Man befindet sich auf einer Wanderung und sie ist nicht aus der Welt sie ist nicht „unerhört anders“ oder „fremd“. Die Gedanken, die sich vorher um die Motive von Heimat und Ruhe gedreht haben, bekommen den nüchternen Ton eines Beschreibens. „Man arbeitet, man ißt, man verdient.“¹²¹ Hier ist nichts mehr zu spüren von den anfänglich heimwärts gerichteten Gedanken. Und auch das Achselzucken zeigt in diese Banalisierung des Moments. Und so scheint die Feststellung die Richtung des weiteren Weges betreffend („Nicht einmal das wußte ich...“) eigenartig aus dem Text heraus zu kippen. Der da erzählt, ist sich seines Weges sicher, auch wenn er nur geht, weil er zu gehen begonnen hat. Wenn man sich die gesamte Struktur der gewählten Textstelle anschaut, so fällt auf, dass in diesem Abschnitt eine gewisse Beruhigung einsetzt. Die Wanderung, die vorher ihren Ausgang genommen hat, quasi vorbereitet wurde, verläuft hier in ruhigeren Bahnen. Die Beobachtungen, die der Erzähler macht, passen mit dem Bild, das er sich von der Fremde, von dem Ort jenseits der chinesischen Mauer vorstellt, zusammen. Die Beschreibung: „ Es war eine Art von Fußweg, der jenseits hinunterführte, immer wieder im Gestrüpp versickerte; man mußte ordentlich aufpassen, daß man nicht über Wurzeln stolperte, das Mondlicht

¹²⁰ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965.S.13

¹²¹ Ebenda S.13

rieselt in einer gläsernen Quelle nebenher...“¹²² lässt wieder etwas von dem Magischen, Symbolischen anklingen. Es scheint hier aber nur die Funktion eines Verweises auf die Fremde zu haben; und doch wäre die Wortwahl: gläserne Quelle, im ersten Teil des Textabschnitts undenkbar. Es sind diese leichten Zeichen von Fremdheit, die die Reise des Erzählers möglich machen, ihn weitertreiben.

Der nun folgende Einschub, in dem der Erzähler von einem ähnlichen Naturerlebnis in seiner Heimat berichtet, ist unvermittelt. Seine Funktion ist Verrätselt, und doch drängt diese Beschreibung Assoziationen auf. Am ehesten wird durch diesen Einschub bewirkt, dass die Fremde fassbar wird. Ähnlich wie schon am Anfang, an dem auch Bilder der Heimat mit Bildern der Sehnsucht vermischt werden, wird hier etwas Fremdes, nämlich die Landschaft bei der chinesischen Mauer hinter der Folie einer Erfahrung gelesen, die auf die Heimat des Erzählers hinweist.

Wenn Frisch am Anfang von dem märzlichen Heimweh nach neuen Menschen schreibt, ist diese Folie der Heimat schon installiert, bewirkt sie schon diese Dopplung der Orte, nämlich Heimat und Ferne. Die Bewegung des Erzählers bekommt in diesem Abschnitt, in dem er die Landschaften vergleicht, gleichsam etwas Träumerisches, Magisches.

Vergleichbar mit der Erfahrung des Ätherisch-Werden der Personen bei Virginia Woolf beziehungsweise der betreffenden Textstelle aus dem gewählten Abschnitt ist hier die Erfahrung die der Erzähler rückblickend erzählt. Bewegung ist hier mehr als ein Vorwärtstreiben der Glieder. Sie ist mit der Vorstellung des Erzählers verbunden.

Wieder nimmt er den Leser mit ins Geschehen, indem er immer ein „wir“ beschwört. Er ist, das heißt, er war nicht alleine unterwegs: „Wir gingen am Rand einer steilen Schlucht[...]“¹²³. Die Gedanken der Wandernden betreffen das, was sie sehen, und sind deshalb direkt mit der Bewegung verbunden. Er schreibt: „[...]wir gingen und gingen“¹²⁴; Bewegung wird also quasi von den Gedanken, den Gedanken an das Magische, das Symbolische, hervorgebracht. Weil der Anblick so phantastisch ist, weil er über das Denkbare hinausweist, muss man gehen, gehen. Die Ankunft ist dann gleichsam die Potenzierung des gewanderten Weges: „[...] plötzlich, nie werde ich es vergessen, standen wir am Ende der Schlucht: vor uns ein fremdes und

¹²² Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.13

¹²³ Ebenda. S.13

¹²⁴ Ebenda. S.14

liebliches Tal, ein See voll blühender Seerosen, nichts anderes, ein Wunder von blühendem See...“¹²⁵ Wichtig ist hier das zusammen gegangen wird. Nie ist der Erzähler allein. Er geht mit dem Leser, verschafft ihm die „Fremde“ der Wanderer. So schreibt Frisch:

„Im Schatten der Wolken, die über uns zogen, silbern und schäumig wie ein Gestade der spielenden Götter, lag alles noch härter und toter, ein Gebirge von Schlacken, wir gingen und gingen[...]“¹²⁶. Dieses Gehen gibt den Rhythmus vor, wie die Umgebung analysiert wird, analysiert werden kann. Die ganze Beschreibung dieser Wanderung lässt nichts anklingen von der Sehnsucht, die den Erzähler aus dem Kaffeehaus treibt. Sie lässt auch nichts anklingen von der Notwendigkeit, die ihn später vorwärtstreibt. Sie stellt einen eigenständigen Teil dar. Es ist am ehesten die Beschreibung einer Wanderung, wie sie der Erzähler schon einmal erlebt hat. Nichts weiter. Und doch erfüllt sie die Funktion eines die folgende Erfahrung Vorbereitendes. Die Erfahrung des Magischen, des Phantastischen, dieses Sehen des Sees voll blühender Seerosen, wird verglichen mit dem Anblick von Peking. Deshalb ist es möglich dieses Gehen auf der beschriebenen Wanderung durch eine Gegend „[...] ohne Zeit, ohne Pflanze, ohne Dorf“¹²⁷ zu vergleichen mit dem Gehen nach Peking, einem Gehen in eine Sehnsucht zwar, aber immer mit einem ungewissen Ausgang. Denn das symbolisiert die Wanderung des Erzählers. Ein Wandern ohne Ziel, eine Aneignung von Weg, von Entfernung. Und genauso steht der Weg nach Peking dem Leser vor Augen. Er existiert jetzt durch mehr als eine Sehnsucht. Er existiert durch eine Notwendigkeit. Das Gehen und das An-ein-Ziel-Kommen werden hier mit einander verbunden. Und die Gedanken, die der Erzähler auf seinem Weg nach Peking hat, zirkulieren um die Thematik: Gehen und Ankommen. Obwohl das Ziel nie angepeilt worden ist, ist das Ankommen an ihm von einer Notwendigkeit geprägt. Der Erzähler geht nach Peking. Und es ist klar durch die Struktur der Erzählung, dass es eine Reise in das Innere des Protagonisten ist. Deshalb kann er sich erinnern an eine zeitlich zurückliegende Wanderung und gleichzeitig sprechen von Peking. Peking liegt in ihm und ist doch nur erreichbar, wenn er sich bewegt. Auch deshalb bemüht er die Bilder, einer menschenleeren Umgebung,

¹²⁵ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.14

¹²⁶ Ebenda. S.14

¹²⁷ Ebenda. S.14

durch die er, immer mit dem Leser, gegangen ist. Der Weg, der durch sein Inneres führte, war gezeichnet von Magie und Symbolen, aber es war ein einsamer Weg. Vielleicht ist es auch das, was der Erzähler deutlich machen will: Der Weg in sich selber, der Weg in eine Sehnsucht. Der Weg um des Gehens willen ist immer ein einsamer Weg. Dass man das nicht sofort empfindet, liegt an der Betonung des Wir, das die ganze Textstelle durchzieht. Betrachtet man aber den Begleiter des Erzählers als den Leser, so wird deutlich, dass der Leser genauso einsam ist wie der Erzähler; gehen sie doch zu zweit und doch immer allein. Die Bewegung aber bricht immer dann ab, wenn der Erzähler eine Etappe seiner Wanderung, seiner Reise erreicht hat. Er bleibt stehen, als er Peking zum ersten Mal sieht. Genauso wie er stehen geblieben war, als die chinesische Mauer vor ihm auftauchte. An diesem Fakt kann man erkennen, dass die Bewegung im Laufe des Textabschnitts an Bedeutung verliert. Oder anders gesagt: Sie wird stillschweigend vorausgesetzt. Man könnte aber auch anders argumentieren, indem man sagt, dass die Ruhemomente die Bewegung des Erzählers nur noch mehr aufwerten. Dadurch dass er stehen bleibt, wird es notwendig, später, gleich, sofort, weiter zu gehen. Und auch dass der Erzähler sich seine Beobachtungen erwandern muss, wertet die Bewegung auf. Wie gesagt er geht in sein Inneres, aber um diesen Weg zu bestreiten, muss er sich bewegen. Und so wird der Erzähler durch die ganze Erzählung hindurch in Bewegung sein. Auf der Suche nach sich selbst. Später ist Bin wieder der Rätselhafte, gibt keinen Hinweis auf das, was sie zu sehen bekommen.

„Ja“, sagte er, „das ist es nun.“ ‚Peking?‘ „Das ist es nun...“¹²⁸ Sie sind auf ihrer Reise dem Ziel eine Etappe näher gekommen. Dass Peking ein imaginärer Ort ist, wird nun noch deutlicher als zuvor. Der Erzähler gibt dem Ort seinen Namen, nicht der vermeintliche Führer in der Fremde. Und obwohl die Person des Bin mit so wenig Charaktereigenschaften ausgezeichnet ist wie möglich, wird seine Rolle vom Leser gefüllt mit der Vorstellung einer Ferne. Bin wird auch überwiegend im Stehen erst zum Sprechenden. So als füllte sich der Raum der Erwartung erst im Ruhen der Bewegung. Diese Tatsache führt dazu, dass sich der Leser eine Bewegung der beiden Protagonisten besser vorstellen kann. Zwischen dem Gehen und Ruhen wird Reflexion

¹²⁸Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.14

möglich- nicht nur die des Erzählers, sondern auch die des Lesers, wobei die Reflektion hinter eine einfache Beobachtung zurücktritt. Das, was der Erzähler sieht, wird beschrieben. Aber das beinhaltet die Reflexion bereits, denn wie bereits gesagt, sind seine Beobachtungen, seine Verortungen geprägt von Leerstellen, die der Leser zu füllen versucht. Der Erzähler selber nimmt diese Leerstellen nicht wahr. Für ihn sind sie gefüllt von dem Verlangen zu Gehen. Dem Verlangen sich eine neue Position zu verschaffen. Eine neue Sicht aufs Leben. Das, was am Anfang die Sehnsucht war, immer zusammengedacht mit dem Gefühl der Heimat, wird am Ende zur Gewissheit. Er hat seinen Weg gemacht. Zwar einem Weg, der ihn ins Innere seiner selbst, seiner Träume führte, aber ein Weg, der ohne das Gehen unvorstellbar gewesen wäre. Die Chiffre Peking gebärdet sich als Gefäß, in das die Träume des Erzählers einfließen. Dass das alles nicht so verbunden ist mit Bewegung wie bei Virginia Woolf, wird offensichtlich durch die Art, mit der der Bewegungsmoment immer wieder in die Erzählung einbricht: „Nach einer Weile fragte Bin: ‚Gehen wir?‘¹²⁹ Bewegung ist also hier nur indirekt verlinkt mit den Gedanken des Protagonisten. Er geht um an ein Ziel zu kommen und das Ziel liegt in seinen Gedanken. So folgt nach dem letzten Zitat der lapidare Satz: „Noch einmal dachte ich an das Abendessen.“¹³⁰ Es kann aber schwerlich davon die Rede sein, dass in dem Textabschnitt die Bewegung Gedanke wird. Vielmehr laufen diese beiden Größen nebeneinander, ergänzen sich von Zeit zu Zeit, beziehen sich aufeinander von Zeit zu Zeit, bleiben aber für sich autonome Begriffe. Das heißt aber nicht, dass der Gedanke nicht Auslöser der ganzen erzählerischen Konstellation wäre. Der Erzähler denkt sich in die Ferne oder besser gesagt er denkt sich in die Heimat und strebt in die Ferne. Die zwei Begriffe streben also schon am Anfang auseinander. Und doch, das wird deutlich, muss gegangen werden um die Gedanken an ein Ziel zu bringen. Der Unterschied zu Virginia Woolf liegt vielleicht am ehesten darin, dass bei ihr dem Paar Bewegung und Gedanke ein höheres als drittes beigegeben wird, nämlich der Kunstdiskurs. Solch eine Größe fehlt bei Frisch; oder besser gesagt: Ist nicht vorhanden. Der Begriff, der wie es zu Anfang scheint, diese Funktion übernimmt, ist die Sehnsucht. Aber selbst bei diesem anfänglich so

¹²⁹ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.15

¹³⁰ Ebenda S.15

bedeutenden Begriff tun sich bei Frisch Brüche auf. Da ist die Sehnsucht nach dem Heimatlichen, da ist die chinesische Mauer als Ausdruck des zum Ziel Kommenden, Sehnenenden. Aber der Erzähler verbeißt sich später in seine eigene Bewegung und es wird deutlich, hier geht jemand des Gehens wegen.

So wird der Begriff der Bewegung, wie bereits angedeutet, immer unvermittelt in den Erzählstrang eingeflochten. Am ehesten wirkt er als Kontrapunkt zu den Ruhepunkten in der Wanderung von Bin und dem Erzähler. Sehnsucht, so wird deutlich, ist noch vorhanden, aber anders als am Anfang, in dem die chinesische Mauer noch als etwas wirken kann, nach dem man Sehnsucht haben kann, ist nun die Sehnsucht Bestandteil einer Wanderung. Der Begriff der Bewegung rückt in den Mittelpunkt. Man geht und geht, dann bleibt man stehen und versichert sich seines Glücks. Gehen und Stehen treiben auseinander und sind doch nur die zwei Seiten einer gemeinsamen Sache, nämlich des Wunsches etwas Neues zu sehen; auch wenn dieser Wunsch am Anfang sich nicht ganz lösen kann vom Gewohnten. Bewegung, so könnte man es sagen, wird hier in den Dienst der Perspektivenwechsel gestellt, wobei die neue Perspektive immer unbefriedigend bleibt für einen Leser, der einen Blick auf ein exotisches Peking werfen will, aber ausreichend für jemanden, der begriffen hat, dass es nicht darum geht, sondern um eine körperlich Bewegung, die dem Erzähler Luft verschafft. Gehen wird so mit dem Stereotypen einer Bewegung aufgeladen, die den Anschein macht, als wäre es normal, was dem Erzähler hier begegnet. Das ist die notwendige Klammer, die diesen vielschichtigen Text zusammen hält. Wenn man sich noch einmal an den Begriff des Symbolischen, des Magischen erinnert, wird deutlich, dass die Erzählung durch die Art, wie sie mit Bewegung und Gedanke umgeht, geradezu hantiert, der Struktur eines Märchens näher gerückt wird. Dazu tragen die Symbole, chinesische Mauer und Peking, bei, die wie in einer Märchenerzählung Leerstellen bilden für die Vorstellung des Lesers; auch die Beschreibung der Wanderung aus der Vergangenheit schafft eine Atmosphäre, die die Realität verkünstelt und den Text als einen Text der moderne kennzeichnet. Nämlich in dem Sinne, dass hier die Kategorien von Künstlichkeit verbunden werden mit denen einer Alltäglichkeit. So wird der Alltag, das Vorstellbare, zu einem Ort des Traums und deshalb, weil er diese Art von Struktur in sich trägt, wirkt der Text oft als Collage, der immer wieder die gleichen Bilder von Heimat, Fremde,

Sehnsucht, Bewegung, Stillstand bemüht. Alles scheint durchzogen mit einem Faden des Künstlichen.

Und vielleicht ist es das, was hier die Funktion übernimmt, von dem was bei Woolf der Kunstdiskurs ist. Denn diese Künstlichkeit in der Erzählung von Frisch bildet einerseits dem, was am wichtigsten in diesem Textabschnitt scheint, nämlich der Leerstelle einen Raum. Andererseits wird es durch sie möglich, einerseits von der Sehnsucht nach der Heimat authentisch zu sprechen als auch von den Eindrücken, die die chinesische Mauer beim Erzähler hinterlässt. Man kann von dieser Künstlichkeit als von der Atmosphäre des Textabschnitts sprechen und von dem, was es möglich macht, sich zu bewegen. Denn allein das hält die Sehnsucht aufrecht und allein das vermag dem Gehen eine transzendierende Form zu geben. Und auch wenn es vielleicht zu viel ist, hier von einem Märchen zu sprechen, so sind es doch die von Frisch sparsam, aber gekonnt gesetzten Teile einer Künstlichkeit, die der Erzählung den Raum öffnen, wie wir es bei Märchen kennen. Diese Komplexität nimmt im Laufe des Textabschnittes zu. War es am Anfang noch möglich Bewegung und Gedanke, Sehnsucht und Stillstand voneinander zu trennen, so wird das zum Ende hin unmöglich, weil der Protagonist eine Entwicklung durchmacht. Er verlernt im Laufe seiner Reise die Fähigkeit zur Sehnsucht, findet sie wieder und verliert sie aufs Neue. Was bleibt, ist die Möglichkeit zu gehen, stehen zu bleiben und zu staunen. Dadurch dass der Erzähler eine Entwicklung durchmacht, sind auch die Begriffe wie Bewegung und Gedanke nicht statisch.

Und doch scheint es so, als wäre die Fähigkeit zu staunen eine Größe, die seine Gedanken immer wieder aufs Neue füllen. Er staunt. Und das kann er nur, weil er sich bewegt hat. Und andererseits durchkreuzt die Bewegung auch immer wieder sein Staunen. Und deshalb heißt es auch am Ende des Textabschnitts: „Ich sah es, das Unverhoffte, mit bestürzendem Glück: weit konnte es nach Peking nicht sein, eine Stunde vielleicht oder zwei oder drei...“¹³¹ Der Protagonist ist also durch seine Bewegung, durch sein Gehen an einen Ort gelangt, von dem er vorher nicht einmal geträumt hat. Und so findet am Ende doch noch die Sehnsucht in den Gedanken des Erzählers seinen Platz, auch wenn sie so oft in diesem Textabschnitt ihre Richtung

¹³¹Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965. S.15

wechselt. Als einheitliche Kategorie dieses Abschnitts könnte man hingegen die des Staunens setzen. Eines Staunens, das durchzogen ist mit Bildern von Künstlichkeit, von etwas Symbolhaften, das die Erzählung auflädt. Denn anders als das Motiv der Sehnsucht, dem sich der Erzähler immer wieder zu entwinden weiß oder anders gesagt, das ihm wie Sand durch die Finger rieselt, ist das Motiv des Staunens einheitlich im ganzen Textabschnitt zu finden und wird dabei immer mit dem Motiv der Bewegung zusammengebracht. Sei es dass man nur in der Ruhe staunen kann oder dass eine Wanderung einen staunen macht. Die Bewegung aber wird als eine unendliche dargestellt. Die Wanderung hat erst begonnen. Und die Gedanken drehen sich um die Möglichkeit dem Ziel final sich zu nähern und doch wird deutlich, darum geht es nicht. Das hat man als Leser aus dem vorherigen Verlauf der Erzählung gelernt. Zusammenfassend kann also gesagt werden. Es ist nicht der Begriff der Sehnsucht, der die beiden Größen Bewegung und Gedanke bei Frisch zusammenhält. Denn die Sehnsucht wendet sich am Anfang zu den Gedanken des Heimatdiskurses, dann wiederum zu dem Bild der chinesischen Mauer um dann ganz zu verschwinden und einem Gehen um des Gehens willen Platz zu machen. Die Sehnsucht ist also in diesem Textabschnitt zu unbeständig, als dass sie einer Klarstellung der Begriffe: Bewegung und Gedanke Halt geben könnte. Es drängt sich vielmehr ein anderer Begriff auf. Nämlich der des Staunens. Der Erzähler staunt am Anfang über die unsägliche Nacht, er staunt über die chinesische Mauer, er staunt über Peking. Das Staunen bewirkt dabei eine Rhythmisierung der Gehbewegung. Der Erzähler bleibt stehen um zu staunen. Dann geht er wieder, bewegt sich vorwärts. Das Staunen steht also eher auf der Seite der Bewegung, der körperlichen Bewegung. Der Begriff, der den Austausch der Begriffe am Laufen hält, ist der der Künstlichkeit. Den ganzen Text durchziehen Bilder von Künstlichkeit, man kann auch sagen des Symbolischen oder Magischen. Und diese Künstlichkeit hält den Begriff des Staunens fortlaufend im Spiel. Das, was bei Woolf der Kunstdiskurs ist, ist bei Frisch also ein Heraufbeschwören von artifizieller Symbolik. Das Staunen also verbindet die Gedanken, die künstlich wirken, mit der körperlichen Bewegung, die zwischenzeitlich ein Gehen um des Gehens willen ist. Bilder der Künstlichkeit sind dabei im ganzen Textabschnitt zu finden. Da ist das sonderbar Offene und blaue, klimpernde Klavier, der Gong aus Messing, die gläserne

Quelle und dann die komplette Beschreibung der zeitlich zurückliegenden Wanderung, wo es zum Beispiel heißt: „ Im Schatten der Wolken, die über uns zogen, silbern und schäumig wie ein Gestade der spielenden Götter[...]“¹³² Die Künstlichkeit ersetzt dabei die Sinnsetzung des Exotischen. Das heißt: Das Künstliche lädt die Erzählung soweit mit Begriffen von Fremdheit auf, wie dafür nötig ist, um dem Leser genug Anhaltspunkte zu geben, damit er in die aufbrechenden Leerstellen des Textes , seine Bilder von der chinesischen Mauer, von Peking, von der Wanderung, einfügen kann und so zum Gehenden des Textes zu werden. Man staunt über die Künstlichkeit. Das ist die Verbindung, die der Erzähler zu dem Leser hat. Und das Staunen treibt den Erzähler vorwärts, lässt ihn die besagten Leerstellen aufreißen. Das Denken ist durchzogen von einem Staunen und dieses Staunen gibt den Rhythmus vor für die körperliche Bewegung. Staunen heißt in diesem Sinne auch Staunen über die Künstlichkeit. Ein Nicht-Fassen-Können der Umstände. Auch das liefert der Text und liefert es durch einen Bezug zum Märchen. Die große Leistung von Frisch besteht dabei unter anderem die körperliche Bewegung frei zu lassen für die Leerstellen der Interpretation. Der Begriff des Gehens, der Bewegung, entpuppt sich also ein weiteres Mal als zu komplex um von ihm aus eine feststehende Interpretation zu liefern. Es ist nur der Versuch möglich Bewegung und Gedanke in einem Zusammenhang zu denken, den die Erzählung beziehungsweise die Textstelle zur Verfügung stellt. Dass das kompliziert genug ist, zeigen die vorherigen Seiten dieser Arbeit.

Die Kompliziertheit dieser Beziehungen wird dem Leser bei einer oberflächlichen Lektüre nicht offenbar. Frisch stopft die Löcher, die das ständige Wechseln der Kategorien mit sich bringt, geschickt mit einem Handlungsfaden, der die Beständigkeit des Sinns zu erreichen im Stande ist.

5.4. Peter Weiss und Bewegung und Gedanke- Ein Close Reading:

Ein Text entzieht sich. Der Textausschnitt aus dem Fragment „Das Gespräch der drei Gehenden“ von Peter Weiss bezieht sich vermutlich auf einen Film. Hier wird also der Diskurs, der in dem Text von Virginia Woolf über die Kunst aus produktionsästhetischer

¹³² Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965S.14

Sicht und in dem von Max Frisch über die Künstlichkeit eingeführt wird, um eine Metaebene erweitert. Das, was wir lesen, ist selber schon Abbild einer Imagination. Das Nachdenken über Kunst ist hier in diesem Sinne selbst Kunst geworden.

Eine Kunst, die man beim ersten Betrachten der Textstelle in das Sujet des Surrealismus einfügen kann. Diese Tatsache erschwert die Arbeit eines Close Reading, sie macht sie geradezu unmöglich. Denn der Surrealismus als Kunstform war immer auch Formsprache einer Avantgarde und damit Teil einer Bewegung, die sich als revolutionär und antibürgerlich verstand. Ein Hauptpunkt der surrealistischen Agenda bestand darin, sich der, oft bürgerlichen, Interpretation zu entziehen. Die Aufwertung mancher damals als krank angesehener Phänomene wie der Neurose, wie sie Sigmund Freud medizinisch erfasste, zielte in diese Richtung. Der Traum spielte in dieser Denkweise die Rolle eines unzensierten Bewusstseins.

Das alles verunmöglicht es, sich dem Text von Weiss auf interpretatorische Weise zu nähern. Das war aber auch nicht das Ziel bei der Bearbeitung der zwei vorangehenden Textstellen von Virginia Woolf und von Max Frisch. Vielmehr wurde versucht die Beziehung von Bewegung und Gedanke und ihre Bedeutung für die Struktur des Textes herauszustellen, zu betrachten und gegebenenfalls zu interpretieren. Interpretieren aber nicht in Sinne einer hermeneutischen Sinn - Suche, sondern im Sinne eines Zusammenfügens von Teilstellen und Bruchstücken. Diese Art der Betrachtung von Textstruktur beziehungsweise Textlichkeit ist auch bei Weiss zumindest in Ansätzen möglich.

Der Textpassage von Weiss beginnt mit dem Verweis auf Zeitlichkeit. Wenn er schreibt: „Die Brücke besteht seit langem“¹³³, führt er in den Diskurs gleich am Anfang das Phänomen der Zeitlichkeit ein. Das ist eine Kategorie, die den Leser durch den ganzen Abschnitt begleitet. Dieses lange Bestehen der Brücke steht im direkten Gegensatz zu Leseerfahrung des Lesers. Dieser bekommt im Laufe des Textes den Eindruck, dass alles sehr schnell, schnell und direkt hintereinander passiert. Die Kategorie Zeit erweist sich dabei als genauso brüchig wie die Brücke, die am Anfang

¹³³Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.10

wie eine Gesetzlichkeit erscheint, die den Text in eine Beständigkeit verweist, deren Versprechungen er im Endeffekt zu guter Letzt nicht einhalten kann. Der Stillstand der Brücke- denn nichts anderes bedeutet ja dieses lange Bestehen - wird im Folgenden gegen das Phänomen der Bewegung und besonders gegen das Phänomen der Bewegung in einer großen Geschwindigkeit als Kontrafolie gehalten. Und noch etwas bewirkt dieser Beginn. Dadurch, dass etwas Feststehendes an den Anfang des Abschnitts gesetzt wird, wird die Bewegung der Protagonisten umso deutlicher. Der Protagonist befindet sich von Anfang an in Bewegung. Die Zeit, in der das geschah oder auch geschieht, wird vom Erzähler lapidar als „einmal“ eingeführt: „Ich fuhr einmal in einer schwarzlackierten rot gepolsterten Kutsche über die Brücke[...]“¹³⁴. Zeit als Verortung eines Zustandes spielt also hier keine Rolle. Das heißt nichts anderes, als dass der Protagonist immer schon über die Brücke gefahren ist, die seit langem besteht. Bewegung wird hier gleich zu Anfang in das Träumerische überführt. In der Gesetzlichkeit des Traums gibt es kein „lange“ oder „vor kurzem“; alles geschieht zur gleichen Zeit. Das ist zumindest das Gefühl des Träumenden. Diese Wirkung des Traums wird hier herbeigeführt durch das Gegeneinanderstellen der Begriffe „seit langem“¹³⁵ und „einmal“¹³⁶. Erst das Zusammenspiel dieser Zeitkategorien bewirkt die Aufhebung der Zeit und damit die Einleitung in eine Bewegung ohne Grenzen, weder der Örtlichkeit noch der Zeitlichkeit. So wird im Folgenden die Existenz der Brücke als etwas Festes, als etwas fast Bibelhaftes, immer schon Dagewesenes in Frage gestellt. Denn sie schwankt, diese Brücke, und die Teilstücke des Fahrdamms heben und senken sich. Die Bedeutung dieses Phänomens ist nicht zu unterschätzen in ihrer Bedeutung für die Textstruktur. Denn die Protagonisten, die sich in einer Kutsche befinden, die ja selbst schon fast metaphorisch als Gestalt gewordene Bewegung gelten kann, sind der Bewegung der Brücke ausgeliefert. Denn die Braut, die in der Kutsche, vom Erzähler beobachtet und beschrieben, neben ihm sitzt, erbricht sich auf ihr Kleid. Bewegung wird also hier als ein die Protagonisten Bestimmendes eingeführt.

¹³⁴ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.10

¹³⁵ Ebenda. S.10

¹³⁶ Ebenda.S.10

Im weiteren Verlauf des Textabschnittes wird die Künstlichkeit, mit der hier mit der Größe der Zeit umgegangen wird, deutlicher. Man erlebt die folgenden Sequenzen in einer die Zeit verdrehender Zeitlupe, die stark kontrastiert wird von der Gewaltigkeit der Bewegung. Oder anders gesagt: Die Bewegung wird im Folgenden mit einer äußersten Kraft gleichgesetzt, deren zerstörende Macht einhergeht mit dem Niedergang der Brücke und somit all dem, was am Anfang an Gesetzmäßigkeit vorhanden war und den Anfang der Gedanken der Erinnerung des Protagonisten beziehungsweise des Erzählers in den Textabschnitt einführt.

Wenn der Kutscher im Folgenden die Peitsche hebt und gleichzeitig das Pferd, das die Kutsche zieht, ausrutscht, nämlich so fatal, dass es sich nicht mehr erheben wird bekommt man den Eindruck einer Gleichzeitigkeit. Einer Gleichzeitigkeit einerseits von etwas sehr leichtem, dem fast spielerischen Heben der Peitsche und andererseits von etwas sehr Gewaltigem, dem Zusammenbruch des Pferdes, das im Text den Zusammenbruch der Brücke vorwegnimmt. Das bewirkt auf der einen Seite, dass die Bedeutung einer traumhaften Form des Abschnittes deutlicher wird, und auf der andern Seite bewirkt es, dass der Leser sich über die Unbedingtheit von Bewegung anfängt Gedanken zu machen. Denn hier werden die Gesetze des normalen Zeitverständnisses aufgehoben, in dem gleichzeitig etwas geschieht, was einer genauen Beobachtung bedarf, um es zu entdecken, und andererseits etwas passiert, was ganz offensichtlich geschieht, und zwar mit solcher Macht, dass die Kräfte, die diese Bewegung bestimmen, für den Leser nachvollziehbar werden.

Zeit und Bewegung ersetzen also an dieser Stelle die Bedeutung des thematisch diese Arbeit bestimmenden Begriffspaares: Bewegung und Gedanke. Aber nur scheinbar ist das eine Änderung. Denn die Größe Zeit kann hier durch die Art, wie sie den Text strukturiert, durchaus mit der Größe der Gedanken gleichgesetzt werden. Indem die Zeit die Beobachtung strukturiert, strukturiert sie auch die Gedanken des Erzählers. Aber seine Gedanken sind anders als bei Woolf und Frisch nicht auf den ersten Blick interpretatorischer Natur, sondern stehen für eine sich neutral gebärdende Beobachtung des Geschehens. Diese vorgetäuschte Neutralität ist wiederum etwas, was die Vorstellung einer Traumsequenz in den Kontext mit hineinzieht. Wie im Traum

kann hier das, was beschrieben wird, nicht getrennt werden von der Bedeutung für das „Traumpersonal“. Und gleichzeitig bleibt diese Bedeutung so verschwommen wie ein Blick durch ein milchiges Stück Glas. Der Protagonist ist so auf der einen Seite ein neutraler Erzähler. Auf der anderen Seite bestimmt das, was passiert, seine Beschreibungen, und aus dieser Führung des Textes ergibt sich die Textstruktur, die man im Einzelnen betrachten kann.

Im weiteren Verlauf der Textstelle bleibt der Gegensatz zwischen erzählter Zeit und erlebter Zeit virulent. Für die Protagonisten des Textes passiert alles sehr schnell und mit einer großen Gewaltigkeit. Der Leser hingegen wird mit einem zeitlupenartigen Blick in das Geschehen eingeführt. In gewissem Sinne findet man hier jene Konstellation wieder, die bei der Textpassage von Virginia Woolf den Unterschied zwischen dem die Welt beobachtenden -und dem das Ich beobachtenden Blick. Der Erzähler bei Weiss nimmt sein Ich anders wahr als die Welt und den Blick auf sie durch den Leser. Die Erzählerinstanz wird hier gleichsam aufgespaltet. Der Erzähler erlebt etwas anderes als das, was er dann erzählt. Der Leser bekommt diese beiden Erzählebenen aber durch den Erzähler selbst vermittelt.

Nur die Zeit und mit ihr die Bewegung unterscheiden sich in den zwei Erzählebenen. Durch die äußerst genaue Beschreibung der Vorgänge, und somit der Gedanken des Erzählers, wird die Zeit beziehungsweise die Bewegung in der Textstruktur beeinflusst. Bewegung wird in diesem Textabschnitt als eine durchgehende eingeführt. Ein Ereignis führt zum nächsten. Ein Beispiel:

„Vom Anprall des Wagens hinter uns, in dem die Eltern meiner Braut saßen, wurden wir nach vorne geworfen, ein Bersten von Holz war zu hören, ein Wiehern, ein Poltern von Hufen, und das andere Pferd, das sich losgerissen hatte, brach im Galopp zwischen den Reihen von Automobilen durch, ein Schimmel über und über rot gesprenkelt, wie der Brautschleier, der aus dem Fenster wehte.“¹³⁷

¹³⁷ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.11

Hier wird die Bewegung von einem Moment in den anderen überführt. Im gewissen Sinne bekommt der Text damit eine eigene Gesetzmäßigkeit, die eng mit dem Motiv der Bewegung verbunden ist. Bewegung, so könnte man es vielleicht sagen, bekommt hier die Position eines den Text konstituierenden Motivs.

Interessant ist hierbei auch die Beobachtung, dass sich der Erzähler sich jeglicher Analyse beziehungsweise der Bewertung der Ereignisse im Text enthält. Dadurch bekommt der Text den Eindruck, als wäre der Erzähler gar nicht eine dem Leser Text vermittelnde Instanz, sondern vielmehr ein Bestandteil der Ereignisse, denen er ausgeliefert ist.

Da auf der einen Seite die Gedanken, die Reflexionen fehlen, bekommt auf der anderen Seite die Bewegung einen großen Stellenwert zugewiesen. Die Logik des Textes folgt also der Bewegung und andererseits die Bewegung der Logik des Textes; beides ist hier nicht zu trennen. Auch deshalb mutet der Text an, als sei er einem Traum entnommen. Denn in ihm ist es möglich, dass das Subjekt so vollkommen aus dem Geschehen entfernt ist, im Sinne einer Machtlosigkeit, und gleichzeitig den Text erzählt; aber immer unter dem Gesetz der Bewegung.

Um noch einmal auf das Phänomen der Künstlichkeit einzugehen, wie man es in den Texten von Woolf und Frisch finden kann, kann festgestellt werden, dass die Textstruktur, die Folge der Bilder, einer Künstlichkeit folgen. Oder anders gesagt, die Einführung der Zeitlupenperspektive führt dazu, die Ereignisse symbolhaft werden zu lassen, ihnen eine Künstlichkeit zuzuschreiben, wie es der gedachte Kunstdiskurs bei Woolf, durch die Person der Miss Briscoe, bewirkt. Die Dinge werden dabei bei Weiss in gewissem Sinne transzendiert und nähern sich einer Ebene an, in der die Bewegung und ihre Wahrnehmung dem Erzähler das Wort abschneiden und selbst zu erzählen beginnen. Die Bedeutung der Symphonie von Stillstand und Bewegung ist hierbei ein weiterer Punkt, den man bei der Textpassage von Weiss beobachten kann.

„Der Kutscher lief seinem entsprungenen Pferd nach, mit flatterndem Lodenmantel, die Peitsche schwingend, und aus den stehengebliebenen Automobilen streckten die Insassen ihre Köpfe. Das gestürzte Pferd lag auf der Seite, reglos, die Beine steif von sich gestreckt, außer dem geknickten

Vorderbein, über dessen blutige Knochenstümpfe unser Kutscher sich beugte.“¹³⁸

Jeder Moment, sei er Bewegung oder Stillstand, bekommt hier einen eigenen Stellenwert zugeschrieben.

Auf der einen Seite könnte man argumentieren, dass das Nebeneinander von schnell zu langsam bis zu bewegungslos wiederum die bereits erwähnte Erfahrung einer Zeitlupe bewirkt. Auf der anderen Seite kann man diesen Gedanken etwas weiter verfolgen und so liest man dann dieses Auf und Ab der Bewegung als ein Auf und Ab der schwankenden Brücke - jener Gesetzlichkeit, die alles eingeleitet hat und, man erinnert sich, schon seit langem besteht. So führt der Text dann auch folgerichtig weiter zu dem Sinken der Brücke: „Der Boden schaukelte, die Wellen gingen hoch, der Wind pff, und unter dem Gewicht der stockenden Fahrzeuge und herbeigeeilten Zuschauer sank die Brücke.“¹³⁹ Die Brücke also, jener Ausgangspunkt der Gesetzlichkeiten sinkt. Dadurch, dass es hier kein Subjekt gibt, das sich den Gesetzlichkeiten der Brücke, jenem schon lange Dasein, entgegenstellen könnte, ist es bemerkenswert, dass die Brücke unter dem Gewicht der Katastrophe und somit auch dem Gewicht der Bewegung sinken muss. Die Brücke, ein starres Gebilde, das durch die Zeit besteht, wird so aus den Fugen gebracht durch die Gesetzlichkeiten der wie ein Traum wirkenden Ereignisse. Die Zeit und damit die Bewegung bricht also in die zum Stillstand verurteilte Brücke ein und macht sie zum Spielball des Erzählens. Denn der Protagonist verbindet die Ebene des Erzählens mit seiner Existenz bei diesen Ereignissen, allerdings ohne dass eine Erzählerinstanz für den Leser erkenntlich würde.

Noch eine weitere Textstelle zur Thematik Stillstand - Bewegung - Geschwindigkeit sei hier eingebracht:

„Als das Pferd unter dem Lastkran langsam zum Wagendeck hinübergeschwungen wurde, drehte es erstaunt den Kopf nach dem Kutscher um, und sah ihn wahrscheinlich zum letzten Mal, und während es, seitwärts liegend, festgeschnallt wurde, kamen vom Park her Polizisten mit dem andern

¹³⁸ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.11-12

¹³⁹ Ebenda. S.12

eingefangenen Pferd zurück, es bäumte sich auf, und die Polizisten hingen ihm, mit hochgerissenen Beinen, am Halfter.“¹⁴⁰

Man kann alles, was in diesem Textabschnitt passiert, auf den zuvor erwähnten Zusammenhang beziehen. Nur ein Beispiel. Das vorher der Geschwindigkeit zugeordnete Pferd wird nun hilflos mit „dem Lastkran langsam zum Wagendeck hinübergeschwungen“¹⁴¹. Die wie eine Gesetzmäßigkeit wirkende Verbindung des Pferdes mit Geschwindigkeit wird also hier gebrochen und ad absurdum geführt. So wie die Brücke sinken muss, so muss auch das Pferd seine Geschwindigkeit einbüßen und hilflos werden. Erst dadurch bekommt der Text seinen absurden Charakter; dadurch und durch die Erzählstrategie des Protagonisten, der alles wie ein feststehendes Protokoll protokolliert und seine Analyse, seine Gefühle, seine Gedanken ausspart und wiederum eine Leerstelle schafft, die aber diesmal anders als bei Frisch nicht direkt vom Leser gefüllt wird, sondern vermittelt wird von dem Motiv der Bewegung und so dem Leser eine gezielte Lektüre offenbart, der er sich nicht entziehen kann.

Jede Bewegung in der Textpassage von Weiss wird so für die Textstruktur brauchbar gemacht. Wenn sich der Protagonist zwischen die Eltern seiner Braut drängt, so kann dieses Drängen auch verstanden werden als ein Entreißen der Tochter sowohl aus der mütterlichen als auch aus der väterlichen Gewalt. Wichtiger scheint hier aber, dass es ein Drängen ist, ein Hineinzwängen. Damit wird deutlich, dass wenig Platz in der Kutsche ist, nun wo vier Personen in ihr Platz finden müssen. Und diese Tatsache gibt Anlass, noch einmal über das Verhältnis von Stillstand und Bewegung in diesem Textfragment von Weiss nachzudenken.

So erscheint es, dass dieser geringe Platz sich konträr gebärdet gegen die Weite der Umgebung, auf der die Brücke schwimmt. Da ist von Seewind die Rede, von kreischenden Möwen. Die Weite der Umgebung des Ereignisses wird also gegen die Enge der Kutsche ausgespielt. Es scheint so, als würde diese Verortung in der Enge nicht jeder Logik entbehren. Der Protagonist erweist sich hier ein weiteres Mal als Spielball der Ereignisse. Und, es ist wichtig zu bemerken, dass er es auch ist, weil er

¹⁴⁰ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963 S.12-13

¹⁴¹ Ebenda. S.12

sprachlos bleibt. Er erzählt emotionslos, er ergreift keine Partei, er ist der Rechte jedes Subjekts beraubt, ist nur dabei, um Zeugenschaft abzulegen. Dies aber immer sprachlos; die Ereignisse dokumentierend nur durch seine Anwesenheit die einer Abwesenheit seiner Person gleichkommt.

So spricht der Text, etwas weiter, auch von einer Prozession:

„Das Polizeiauto führte die Prozession an, dann kam der rote Wagen mit dem
gefallenen Pferd und der Mannschaft zu seinen Seiten, es folgte die leere
Kutsche im Schlepptau, holpernd und hin- und herschaukelnd, und schließlich
unser Gefährt, mit zwei Kutschern auf dem Bock, eng nebeneinander[...]“¹⁴².

Weiss benutzt also an dieser Stelle eine religiöse Bezeichnung für diesen Zug von gescheiterter Bewegung und Ausdehnung. Der „Geistliche“, der diese Prozession anführt, ist ein Polizeiauto und wirklich sind es in diesem Text ja die Polizisten, die für Ordnung sorgen. Verbleibt man noch einen Moment bei dem Wort Prozession so wird deutlich, dass eine Gesetzmäßigkeit den Text durchzieht, die den Protagonisten zum zuschauen verbannt. Was zu Anfang die Brücke ist, die schon lange besteht, wird später der Unfall der Kutsche beziehungsweise des Pferdes, wird weiters zum Beispiel die enge Kutsche oder, noch etwas später, das davon galoppierende Pferd. Immer bleibt der Erzähler passiv oder unterwirft sich einer Bewegung, die als das eigentliche Gesetz der Passage gelten kann.

So können die Momente, in denen Enge und Gezwungenheit vorkommen, nicht von dem Kreischen der Möwen und dem Seewind getrennt werden. Zwei Kräfte kämpfen in diesem Text überwiegend um Erfüllung. Das den alten Bestand Bewahrende und das Neue, das in Bewegung ist. Da die Gedanken durch die Form des Textes im Allgemeinen, wie bereits gesagt, und der Form des Erzählens im Besonderen sich der Analyse entziehen, muss das Hauptaugenmerk auf diese Verunmöglichung gelenkt werden. Denn den Erzähler drängt es ja zum Erzählen. Die Art, wie er von den Ereignissen berichtet, legt es nahe zu glauben, dass er emotional involviert ist. Allein diese Genugtuung, diese Befreiung gewährt der Autor Weiss seinem Erzähler nicht. Er lässt ihm nicht seine eigenen Gedanken, sondern macht ihn zum passiven Ding, das nur Bericht erstatten darf von den Kräften des Stillstands und der Bewegung, Kräften,

¹⁴²Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.13-S.14

denen er beiden ausgeliefert ist. In dieselbe Richtung kann man auch die Szene deuten, in der das Pferd, das nicht gestürzt ist und nun die Kutsche zieht, in der der Protagonist, seine Braut und deren Eltern sitzen. Da heißt es:

„[...]flogen wir von einem Ruck in der Kutsche zurück, und dann zeigte es sich, daß das Pferd, nachdem es die Brücke verlassen hatte, schnaubend und Funken aus dem Pflaster schlagend, die Herrschaft über den Wagen übernommen hatte, und das Polizeiauto, das neben uns herfuhr, trieb mit seiner wieder ertönenden Sirene seinen Lauf noch an.“¹⁴³

Zwei Dinge sind hier bemerkenswert. Da ist zum einen die Tatsache, dass der Protagonist, sitzend in der noch intakten Kutsche, wiederum Opfer einer Gewalt wird, der er sich nicht entziehen kann. Das Pferd, das die gleiche Farbe hat wie der Brautschleier, bricht durch und so könnte man auch sagen, die Braut, symbolisch identisch mit dem Pferd, unterzieht den Protagonisten einer Gewalt, gegen die er sich nicht wehren kann. Er versucht es auch gar nicht. Er sitzt da eingezwängt zwischen den Eltern seiner Braut, ihren Erzeugern, und wird fortgerissen von seiner Braut oder doch nur von dem durchgehenden Pferd. Bewegung wird hier wieder einmal von ihrer gewaltigen Seite gezeigt. Die Gedanken sind immer noch im Hintergrund beziehungsweise nicht da; nur der Gegensatz von Bewegung und Ruhe bestimmt die Szene. Die Ruhe wird diesmal symbolisiert durch das Zur – Ruhe – Kommen zwischen den Brauteltern; mehr noch durch ein Eingeeengt – Sein. Diese Ruhe kann, wie bereits bemerkt, auch in dieser Szene als eine Ruhe der Gedanken gewertet werden.

Der Protagonist nötigt sich eine Stille in einem Moment auf, wo eher die Unruhe in Form eines Aufschreis angemessen wäre. Die andere Sache, die in diesem oben zitierten Textabschnitt weiter bemerkenswert ist, ist, dass das Pferd durchbricht, nachdem die Prozession die Brücke verlassen hat, die Brücke, die seit langem besteht. Jenes Bild von eingefrorener Bewegung hat nun keine Gewalt mehr über die Protagonisten. Das Pferd kann nun laufen. Die Bewegung entfaltet erneut ihre ganze Macht, nachdem sie die Brücke schon zum Sinken gebracht hat und eine Kutsche sowie ein Pferd zum Opfer hatte. Man kann es so formulieren: Die Brücke, die seit langem

¹⁴³ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.14

besteht und die ein Gegengewicht gegen die Bewegung der ganzen Szene bildet, aber besonders gegen die Bewegung der Pferde, ist nun nicht mehr da, sie wurde verlassen. Und hatte man den Eindruck, als würde der Protagonist zerrieben zwischen dem Stillstand auf der einen und der Bewegung auf der anderen Seite, jenem Stillstand, der auch als Enge ins Bild eingeführt wird, ist es nun auch die Bewegung, die eindeutig den Ton angibt, die an Wichtigkeit gewinnt.

Der Protagonist wird zwischen den Gewalten der Brücke auf der einen und den galoppierenden Pferden auf der anderen Seite zerrieben, weil er sprachlos bleibt. Er fährt „einmal“ über die Brücke und das erscheint als unbedeutende Handlung im Gegensatz zu der alten Brücke. Seine Bewegung verliert somit an Bedeutung. Seine Zeitlichkeit rückt in den Hintergrund. Die Protagonisten, die neben den Kutschern und der Polizei auf die Bewegung Einfluss nehmen, sind die Eltern der Braut. Da heißt es:

„Ich hielt meine Braut mit den Armen umschlungen, rechts von mir beugte sich ihr Vater weit aus dem Fenster, und ihre Mutter beugte sich links noch weiter hinaus, doch während der Vater um Halt schrie, schrie die Mutter um schnellere Fahrt, der Hut, mit Geblüm und Spitzen garniert, war ihr vom Kopf geflogen, ihr Haar hatte sich aufgelöst, sie warf sich vor und zurück, das Gesicht in wilder Freude verzerrt, mit schrillen Rufen das Pferd anspornend [...]“¹⁴⁴.

Der Erzähler also hält sich an seiner Braut fest, er klammert sich an sie, sucht in dieser eingeeengten Situation noch mehr den Körperkontakt und verkriecht sich somit in seine Passivität. Währenddessen nimmt die Mutter seiner Braut Einfluss auf die Situation. Sie treibt den hilflosen Erzähler, denn wieder bleibt er sprachlos, sagt nichts, greift nicht ein, in der Kutsche fahrend, nach vorne auf ein Ende hin, in dem seine Hilflosigkeit natürlich nicht gebrochen werden wird. Der Vater und die Mutter nehmen Einfluss auf das Brautpaar. Und während die Braut immer stumm bleibt, stumm in sprachlicher wie auch in aktiver Sicht, ihre Bewegung wird nicht beschrieben, vergewaltigen die beiden die Szene und geben wieder die Sicht frei auf die Bedeutung von Stille, Stillstand, Sprachlosigkeit.

¹⁴⁴ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.14

Die Braut erscheint in der ganzen Textpassage als etwas Fremdes. Sie scheint zwar dem Protagonisten zugeordnet zu sein, allein das wird nur deutlich durch die Bezeichnung „meine Braut“¹⁴⁵, aber sie ist mehr ein Gegenstand, etwas Lebloses, das ihm im Endeffekt zur Last fällt. Auch die Braut ist sprachlos, wehrt sich nicht gegen die Bewegung, der sie unterworfen ist. Aber während der Erzähler als ein der Bewegung Unterworfener, Ausgelieferter erscheint, hat man bei der Person der Braut eher den Eindruck, als würde sie den Erzähler noch mehr einzwängen, ihm zusätzlich Gewalt antun.

Das Schweigen des Erzählers wird noch potenziert durch das Erbrechen der Braut. Sie ist nicht nur stumm, sie ist sogar unfähig zu sprechen, und wenn sie es versucht, kommt nur Erbrochenes zum Vorschein. Als wollte sie dem Erzähler zeigen, was ihm blühte, würde er versuchen zu sprechen, übergibt sie sich gleich am Anfang der Textpassage und führt somit das Gesetz des Schweigens, des Schweigen - Müssens in den Kontext mit ein.

Nach dieser Szene, die ja wiederum verbunden ist mit der Bewegung, gibt sich die Braut ihrem Schweigen hin. Die Bewegung ist also erneut, oder besser gesagt, von Anfang an ein Moment der Vergewaltigung des Brautpaares. Die beiden müssen verstummen. Ein Sprechen wäre unvorstellbar; und so verkriechen sich die beiden ineinander, suchen sogar Zuflucht bei ihren Eltern - alles schweigend und devot.

Das Ende der Passage ist dann wieder das Eingehen in die Gesetzmäßigkeiten. Während am Anfang die Brücke steht, die schon lange existiert, ist es am Ende der Portier, der das Brautpaar und die Eltern der Braut empfängt, oder besser gesagt, der bereit ist, die vier zu empfangen. Alles ist schon vorbereitet: Das Zimmer zur Hochzeitsnacht ist schon gemietet. Die Linie der Gesetzmäßigkeiten, denen man nicht entkommen kann, ist also lückenlos. Sei es die still stehende Zeit, symbolisiert durch die Brücke, oder die Bewegung der Pferde, die sich in rasendem Tempo bewegen, in Zeitlupenart beschrieben werden. Der Erzähler, und das erscheint als Klammer dieses Abschnittes zu funktionieren, ist tatenlos, ein stummer, fast bewegungsloser Beobachter, dem die Gedanken fehlen, der unfähig ist zur Reflexion. Die Bewegung hingegen macht mit dem Protagonisten, was sie will. So heißt es zum Ende hin: „[...]und erst hier auf dem

¹⁴⁵ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.14

Platz, den wir einige Male umkreisten, kamen wir zum Stillstand[...]“¹⁴⁶. Die Bewegung wird also als etwas Kreisförmiges beschrieben, als eine Bewegung ohne Anfang und ohne Ende.

Wie bereits gesagt, sind auch in diesem Abschnitt die Gesetzmäßigkeiten der Textstruktur eng mit der Künstlichkeit verbunden; allein schon dadurch, dass es sich hier um eine Filmszene handelt, befinden wir uns bei der Lektüre auf der Metaebene einer Künstlichkeit. Und wie bei Woolf der Kunstdiskurs und bei Frisch die Künstlichkeit der Sprache dazu führen, dass der Text zusammengehalten wird, so ist es auch hier in dem Ausschnitt aus dem Textfragment von Peter Weiss die Künstlichkeit, die eine Klammer um die Begriffe Bewegung und Gedanke bildet. Das heißt: Die Gedanken als feste Größe kommen in dem Text von Weiss nicht vor. Das liegt schon allein daran, dass Texte wie dieser, die aus der surrealistischen Tradition entstanden sind, sich der Analyse entziehen. Deshalb ist eine Konstruktion, wie man es bei Virginia Woolf gesehen hat, im Sinne eines inneren Monologs nicht möglich. Und auch die interpretatorische Leistung, die der Protagonist bei Frisch vollzieht, ist nicht im Rahmen eines surrealistischen Textes oder eines dieser Tradition Folgenden zu leisten. Da also die Gedanken als Größe nicht bei Weiss Eingang finden, stellt sich die Frage, was das für eine Konsequenz für den Text und für das Gedankengebäude um den Kontext von Bewegung und Gedanke hat.

Dadurch, dass der Protagonist schweigt, erweist er sich als Opfer der Bewegung. Schweigen ist hier gleichbedeutend mit nicht denken, nicht analysieren. Dadurch, dass dem Protagonisten die Sprache fehlt, ist er kein vollständiges Subjekt- zumindest nicht für das literarische Personal in diesem Textabschnitt und irgendwie auch nicht für sich selber. Denn hätte er die Kraft zu sprechen, würde das bedeuten, dass er sich zu sich selbst bekennen könnte. Die Braut verhindert diese Möglichkeit durch ihr Erbrechen. Sie hält den Protagonisten bei sich. Wenn er sie dann später mit den Armen umschlingt, wirkt das eher wie ein sadomasochistischer Akt, eine totale Selbstverleugnung.

¹⁴⁶ Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. 1963. S.15

Die Bewegung als literarisches Motiv verweist hier ein weiteres Mal auf ihre kulturhistorischen Dimensionen. Deshalb noch einmal die Erklärung der Unmöglichkeit eines solchen die kulturellen Strukturen umfassenden Projekts. Was bedeutet die Beziehung von Bewegung und Gedanke für diesen Textabschnitt? Das ist die Frage die in dieser Arbeit, an diesem Punkt, geklärt werden soll.

6. Schlussanalyse:

Eine Künstlichkeit, die sich auch in der Darstellung eines Verstummten erweist, scheint das Moment zu sein, das die drei Textfragmente miteinander verbindet. Die Formung, oder besser gesagt, Ausformung der Konstruktion von Bewegung und Gedanke erweist sich als zu vielschichtig, als nicht fassbar, dennoch gibt es zahlreiche Berührungspunkte. Am Augenscheinlichsten ist dabei die Gemeinsamkeit, die einen Kunstdiskurs, eine Künstlichkeit oder eine Metaebene der Kunst betrifft. So war es, wenn man sich die Konstellation noch einmal vor Augen führt, der Kunstdiskurs bei der Textpassage von Virginia Woolf, der großen Einfluss auf die Entfaltung des Begriffspaars Bewegung und Gedanke hatte. Miss Briscoe führt in diesem Abschnitt ein Selbstgespräch im Sinne des stream- of-consciousness, und sie führt es bezogen auf einen Kunstdiskurs. Wenn sie im Laufe des Abschnitts abhebt auf ein Symbolisch - Werden der Umgebung, der Personen, so bewirkt das in letzter Konsequenz das Zusammenfallen von Bewegung und Gedanke. Denn im Flug des Balles, in seiner Bewegung, den Prue dann so glänzend fängt, manifestieren sich die Gedanken der Anwesenden. Das ist nur möglich, weil Miss Briscoe über die Kunst nachdenkt und im Laufe der Textpassage die produktionsästhetische Sicht auf ihre Kunst entfaltet. Der Kunstdiskurs, der sich vom Anfang bis zum Ende der Textstelle durchzieht, wird so, wenn er sich schließlich als konstituierend für den Zusammenhang von Bewegung und Gedanke offenbart, zum Gedanken von Miss Briscoe, die nun in der Lage ist, die Situation zu reflektieren und ihre Erfahrung zur Kunst in Form einer Beobachtung der Anwesenden manifest werden zu lassen. Kurz gesagt heißt das also: Der Kunstdiskurs

in dem Textabschnitt von Virginia Woolfs „To the Lighthouse“ ermöglicht es, dass die Gedanken Bewegung werden können.

Bei Frisch liegen die Dinge etwas anders, aber auch ähnlich. So ergibt sich beim Lesen des Textes die Erfahrung, dass sich durch ihn, von Anfang bis Ende, eine Sprache der Künstlichkeit zieht. Genauer gesagt heißt das: Die Sprache von Frisch wirkt artifiziell. Diese Künstlichkeit verbindet die verschiedenen Spielarten von Bewegung, wie sie hier bei Frisch auftauchen. Man kann auch sagen, die künstliche Sprache ermöglicht es hier erst über den Diskurs von Bewegung und Gedanke nachzudenken. Ein passender Begriff für die Art wie dieses Begriffspaar gedanklich durch den Text geführt wird, scheint der der Kontemplation zu sein. Erst das Sich - Entfernen von dem alltäglichen Gebrauch von Sprache macht es möglich, diese Begriffe, wenn auch nicht auszusprechen, dann doch sie gedanklich zu bearbeiten und ihnen in dem Gesamtgefüge des Textes einen großen Raum einzuräumen.

Interessant ist hier, dass sich Frisch durchaus, wie gezeigt wurde, an Alltagsphänomenen abarbeitet. Er tut das aber im Sinne einer Semantik, das heißt, auf der Bedeutungsebene und nicht in der Struktur, der Textstruktur seines Schreibens. Dort verbindet er nämlich die verschiedenen, teilweise sehr verschiedenen Themen durch die Struktur seines Schreibens. So wird es ihm möglich, einerseits von der Heimat Abschied zu nehmen und andererseits von Peking, von der chinesischen Mauer zu träumen. Der Erzähler begegnet all seinen Erfahrungen und Gedanken auf eine kontemplative Art und Weise. Und so ermöglicht es die Sprache, eine Klammer zu ziehen von der Heimat, sogar dem Heimweh, zu der großen Ferne, die letzten Endes durch die Reise nach Peking, nach der chinesischen Mauer, symbolisiert wird. Kurz gesagt heißt das also hier: Die Künstlichkeit der Sprache kennzeichnet hier bei Frisch die Möglichkeit zur Kontemplation, und diese Kontemplation macht es dem Erzähler möglich, ganz verschiedene Begriffe von Bewegung und Begriffe von Gedanken in einer Klammer zusammenzuhalten.

Bei Weiss bekommt der Diskurs, will man denn dann von einem Diskurs bezogen auf Bewegung und Gedanke sprechen, im Unterschied zu den zwei vorangehenden Texten eine ganz andere Wendung. Dadurch, dass es wahrscheinlich die Beschreibung eines Filmausschnitts ist, kann die Künstlichkeit schon im Vorhinein als gesetzt gelten.

Wichtig ist es dabei zu bemerken, dass es nicht darum ging, die gedankliche, kunsttheoretische Spannung zwischen Film und beschriebener Szene zu interpretieren. Man kann davon ausgehen, dass Weiss die Stelle so übernommen hat, weil sie seinem Schreiben sehr nah, bis deckungsgleich nahe kommt. Weiss hatte die Möglichkeit den Abschnitt nach seinem Sinn und seiner Gesinnung zu verändern. Das heißt also, man kann die Autorenschaft dieses Abschnitts durchaus Peter Weiss zusprechen und nicht notwendigerweise auf die gedankliche Diskrepanz zwischen Film und Text reflektieren. Das heißt aber nicht, dass man vergessen dürfte, dass hier bereits über Kunst gesprochen wird und dass die Gedanken von Weiss von einem Film inspiriert sind. Allein der Film kann uns hier nicht interessieren. Wichtiger als dieser Kontext scheint aber zu sein, dass man den Text von Weiss in eine surrealistische Tradition einfügen kann. Und dieser Bezug zum Surrealismus führt dazu, dass man über die Künstlichkeit noch einmal ganz neu nachdenken muss. Der Surrealismus ist charakterisiert durch eine Übersteigung des Realismus. Alles, was im surrealistischen Jargon geschrieben wird, erhebt nicht nur nicht den Anspruch auf ein Abbilden der Realität, sondern es besteht im Sinne einer Unanalysierbarkeit auf seiner Unlesbarkeit und so infolgedessen auf seiner Künstlichkeit. Die Texte des Surrealismus und auch der postsurrealistischen Tradition sind keine Texte des Realismus. Dies zu belegen hilft allein schon der Verweis auf die Bezugnahme der surrealistischen Autoren, nicht zuletzt André Breton, auf die Qualität des Traumes, auf die Bedeutung des Traumes für ihr Schreiben. Weiter voneinander weg könnten die Dinge nicht gerückt werden. Auf der einen Seite steht eine realistische Schreibweise, auf der anderen Seite die Texte des Surrealismus. Was aber heißt das für den Textabschnitt aus dem Fragment von Peter Weiss?

Der Surrealismus verbietet sich und seiner Leserschaft jegliche Interpretation. Er besteht auf seiner Unlesbarkeit. Zwar könnte man versuchen im Sinne einer Traumdeutung die Texte zu entschlüsseln. Allein das verbietet zum einem ihr Anspruch, zum anderen die Entfernung des Theorems von Sigmund Freud und der surrealistischen Tradition und Theorie. Diese Entfernung ist nicht zuletzt gekennzeichnet durch die Betonung der surrealistischen Tradition auf die heilende Wirkung des Pathologischen, wie zum Beispiel der Neurose. Eine Formulierung, die

mit dem Theorem das Sigmund Freud entwickelte nicht in Einklang zu bringen ist. Der Surrealismus verbietet also jegliche Interpretation seiner Texte. Deshalb ist es auch unvorstellbar, dass so etwas wie ein stream- of-consciousness in die Struktur eines solchen Textes eingeflochten wird. Auch ist es unmöglich, dass der Erzähler reflektiert, wie es im Text von Frisch der Fall ist. Das Verbot der Analyse gebietet vielmehr auch dem Erzähler, der Erzählerinstanz, eine aufgezwungene Gedankenlosigkeit. Die Gedanken des Erzählers sind nicht von Interesse; er kann nicht reflektieren. Diese Situation kann man im Sinne des Vorausgegangenen als extrem künstlich charakterisieren, und diese Künstlichkeit kann nun verbunden werden mit der Bedeutung von Bewegung in dem Abschnitt von Weiss. Denn der Erzähler, der seine Gedanken eingebüßt hat, hat auch seine Fähigkeit zur Bewegung eingebüßt. Er denkt nicht, er spricht nicht, er ist eher ein Objekt als ein Subjekt. Die Sprachlosigkeit wird ihm, wie bereits gesagt, durch das Erbrechen seiner Braut geboten. Der Protagonist könnte seine Hilflosigkeit besiegen, wenn er zum Sprechen, zum Denken, zum Analysieren käme. Allein das würde die Form des Textes, den man in eine surrealistische Tradition stellen kann, sprengen. Der Erzähler muss stumm bleiben, er muss sprachlos bleiben um den Text, wie er hier geschrieben wurde, zu ermöglichen. So ist es ein weiteres Mal die Künstlichkeit, die die Bedeutung von Bewegung und Gedanke mit prägt, umso mehr als hier die Größe Gedanke von vornherein nicht vorkommt, ausgeschlossen wird.

Ein weiteres verbindendes Element der drei Texte in ihrer Bezugnahme zu dem Begriffspaar von Bewegung und Gedanke scheint das Element der Leerstelle zu sein. Bei Woolf gibt es eine Stelle am Anfang, in der der Leser sich in die offenbarende Leerstelle des Textes einfügt, nämlich in dem Moment, in dem sich der Leser mit der zuhörenden Lily Briscoe identifiziert. Lily Briscoe hört Mr. Bankes zu und der Leser vollzieht das Sich - Einfügen in diese Leerstelle, auch weil hier die Bewegung der Protagonisten durch den Leser nachvollzogen werden kann.

Der Leser dringt in den Text ein, weil die Person der Miss Briscoe als Leerstelle fungiert, zumindest so lange, bis der stream-of-consciousness die Leerstelle füllt und in die Bewertung von Bewegung im Sinne eines sie konstituierenden Elements

eingreift; sie textlich verkörpert. Es scheint sich bei dieser Leerstelle um eine Leerstelle zu handeln, die, dauert sie auch nur einen kurzen Moment, durch die Unfähigkeit der Protagonistin, in ihrer Bewegung dem Sprechen von Mr. Bankes etwas entgegenzusetzen, gekennzeichnet ist.

Die Protagonisten befinden sich in Bewegung und diese Bewegung ist nicht zu trennen von den Gedanken von Miss Briscoe. In diese Gedanken, in die Reflexion greift der Leser nun als ein die Leerstelle füllender Leser ein. Er ist es, der über den Rasen geht und der sich mit der Person von Miss Briscoe identifiziert.

Die Leerstelle schließt sich, als der stream-of-consciousness den Text zu strukturieren beginnt. Nun wird Bewegung als ein Moment dieses streams in den Text installiert. Bewegung bekommt also eine strukturierende Funktion zugeschrieben. Es wird so möglich für die Autorin Virginia Woolf jene zu bändigen. Man könnte aber auch anders herum argumentieren und feststellen, dass die Konstruktion des streams des Bewusstseins der Bewegung bedarf, um für den Leser lesbar zu bleiben.

Hier stellt sich wieder das Problem dar, das weiter oben erläutert wurde und das die Notwendigkeit umreißt, die für den Schreibenden im Sinne des stream-of-consciousness unter anderem darin besteht, das in sich geschlossene Bewusstsein der Protagonisten für den Leser zu öffnen. Bewegung wird also bei der Textstelle von Virginia Woolf erst mit Bedeutung, und sei es auch nur als Konstruktionsmittel, in dem Moment gefüllt, wo der Bewusstseinsstrom von Lily Briscoe beginnt für den Leser nachvollziehbar, lesbar zu werden.

Könnte man nicht jetzt in dem Sinne argumentieren, dass die Leerstelle am Ort der körperlichen und gedanklichen Bewegung nur deshalb aufreißt, weil Bewegung im Sinne eines kulturellen Paradigmas verortet ist, das Virginia Woolf hier nicht in ihren Text integriert?

Bewegung bleibt am Anfang dieser Textstelle einfach konstruiert, man könnte fast sagen: beliebig. Das gilt natürlich nur dann, wenn man sie in Bezug setzen will mit dem Begriff Gedanke. Die Bewegung an sich genügt der Situation vollkommen. Die Schwierigkeit beginnt erst, wenn man sich fragt, inwieweit sie eine Position in der Textstruktur einnimmt, einer Struktur, die als eine von dem Begriffspaar Bewegung und Gedanke geleitete gelesen werden kann.

Bewegung, so scheint es zumindest, verlangt in dem Woolf - Text eine tiefere Struktur, als es das Gehen von Miss Briscoe und Mr. Bankes ermöglichen würde. Es ist quasi der Ausgangspunkt, eine Anregung zur Bewegung, auch einer gedanklichen, die der Leser dann aufgreift und mit seiner Vorstellung von Bewegung und besonders von Gedanke zu füllen scheint.

Die Identifikation des Lesers mit der Person von Miss Briscoe wird also erst dadurch möglich, dass sie eine Leerstelle im Text bildet - gleichsam als etwas noch zu Interpretierendes. Und weil die Person Briscoe sich in Bewegung befindet, verlangt auch der Moment der Bewegung von dem Leser eine Einfindung. Wie gesagt: Er schlendert über den Rasen und füllt das kulturelle Konstrukt der Bewegung mit einer eigenen Bedeutungsebene. Und solch eine Bedeutungsebene wird erst dann wieder vom Text an dem Punkt bereitgestellt, an dem der Bewusstseinsstrom in die Erzählung integriert wird. Bewegung erscheint hier als ein weites Feld, das nur durch die Reduktion auf diese gewählten kurzen Texte zu strukturellen Untersuchung greifbar zu werden scheint.

Auch in dem Text von Max Frisch gibt es solche Leerstellen. Aber anders als bei Virginia Woolf sind sie genau am anderen Ende des hier aufgespannten Diskurses positioniert. Anders als bei Woolf öffnet sich die Leerstelle nicht am Ort der Bewegung beziehungsweise ihrer thematischen Ausformulierung, sondern am Ort der Gedanken. Frischs Protagonist, der sich auf einer träumerischen Reise nach Peking und der chinesischen Mauer, dem Ort seiner Sehnsucht, befindet, hat kein authentisches Bild von diesen Orten. Er beschreibt die chinesische Mauer als etwas, das aussieht, wie man es auf Bildern kennt. Und auch Peking, der Ort, auf den die Reise zielt, bleibt in den Beschreibungen blass und von westlichen stereotypischen Vorstellungen überlagert; wobei überlagert hier als der falsche Begriff erscheint, weil auch in einer tieferen Struktur des Textes nur Klischees dieses fremden Ortes, dieser Fremdheit zu finden, zu entdecken sind. Und genau an diesem Punkt des Textes kann man die Leerstelle verorten.

Die Orte in der Fremde werden nicht genau beschrieben, sondern es öffnet sich eine Leerstelle, die der Leser mit seiner Imagination von Peking, von der chinesischen Mauer, dem Ort der Sehnsucht, zu füllen aufgefordert wird. Die Bewegung ist an diesen Stellen des Textes aber ebenso involviert, weil die Orte immer in die Weite verlagert werden und die Bewegung des Protagonisten dazu nötig scheint um diese Orte überhaupt in den Sprachgebrauch des Erzählers zu integrieren. Die Bewegung ist hier wieder ganz speziell ausgeformt und entspricht in ihrer Regelmäßigkeit genau dem Text. Das heißt, sie kann nicht als Bewegung an sich gesehen und besprochen werden, sondern nur als Bewegung bei Max Frisch und - noch genauer - als Bewegung in der Erzählung „Bin oder Die Reise nach Peking“.

Was aber interessant erscheint und in dieser Arbeit noch nicht genau betrachtet wurde, ist die Bedeutung des Gedankens im Sinne einer Leerstelle, wie oben angerissen wurde. Hier an diesen Stellen wird nämlich deutlich, dass die Gedanken, die eine Hälfte des Begriffspaares, das hier betrachtet wird, auch und eigentlich noch im größeren Maße eine Größe darstellen, die einen kulturwissenschaftlichen Diskurs aufreißen.

Das bedeutet, Gedanke und Gedanken sind eine Konstruktion, die jede Zeit und damit jede Literaturbewegung neu für sich entdecken muss. Es ist nicht möglich über die Gedanken an sich zu sprechen. Es scheint nur sinnvoll zu sein, Gedanke in dem Bezugsrahmen zu betrachten, den die jeweilige Kultur und somit auch die Literatur zur Verfügung stellen.

Darauf verweisen im Endeffekt die Leerstellen im Text von Max Frisch und erweitern so den Begriff des Gedankens, indem sie ihn eben nicht nur in dem jeweiligen Text verorten, sondern die Offenheit des Begriffes bei ihrer Konstruktion von Wirklichkeit mitdenken lassen.

Will man aber der Komplexität dieser Leerstelle gerecht werden, will man nicht nur einfach sagen, Gedanken und ihre Gerüste seien arbiträr, so muss man hier auf den Begriff der Bewegung, wie er bisher besprochen wurde, zurückgreifen. Denn wie auch in dem Text von Virginia Woolf sind die Begriffe Bewegung und Gedanke in dieser

Arbeit immer zusammengedacht worden und die Texte, die hierzu gewählt worden, offenbaren, soviel ist nun klar geworden, deren Verbundenheit.

Denn erst dadurch, dass Miss Briscoe geht, kann die Reflexion über die Kunst beginnen, wird erst möglich, dass dieser kurze Abschnitt, der mit einer oberflächlichen Betrachtung von Kunst beginnt, ausgeformt wird zu einem exemplarischen Kunstakt. Erst indem Bewegung und Gedanke hier zusammenfallen, bekommt die Beschreibung die Komplexität, die den Text auszeichnet und auf weit mehr verweist als nur auf die Konstruktionsgesetze des stream-of-consciousness. Und erst dadurch, dass der Protagonist von Frisch zu gehen beginnt und dem Leser immer noch vor Augen hält, was am Beginn des Weges virulent war, nämlich die Heimat, wird einerseits die Komplexität der Entscheidung zu gehen offensichtlich und andererseits die Möglichkeit eröffnet, für den Erzähler und damit für den Leser eine gedankliche Entwicklung, einen gedanklichen Weg zu vollziehen.

Der Gedanke, der sich also hier als beliebig offenbart, wird, seltsam genug durch die Beliebigkeit der Bewegung, der keinen Begriff schaffenden Bewegung, die keine Gesetzmäßigkeit ihrer selbst zu erkennen ermöglicht, zu einem Ganzen ausgeformt. Und das ist so, weil die Texte einer eigenen Gesetzmäßigkeit folgen und so Grundsätzliches aussagen über die Begrenztheit der Praxis, einige einzelne Begriffe aus dem Text zu lösen und einer Deutung zu unterziehen, die über die Gesetzmäßigkeit der Texte hinausweist. Die Möglichkeiten, die ein Close Reading in sich hat, werden an dieser Stelle deutlich.

Auch in dem Text von Weiss kann man eine Leerstelle entdecken und diese ist im Vergleich zu den Texten von Woolf und Frisch bei weitem eindeutiger. Es handelt sich nämlich um die Leerstelle, die sich öffnet, indem im Text von Weiss die bewertende, reflektierende Instanz ausgespart wird.

Dies ermöglicht, hier noch einmal kurz zur Erinnerung gerufen, den Text in der Tradition des Surrealismus zu verorten. Der Protagonist wird einer Gewaltigkeit

unterworfen, die diese Leerstelle zu füllen scheint, nämlich die gewaltig gewordene Bewegung, die sich durch den ganzen Text zieht. Auch hier sagt die Beobachtung der Konstruktion des Begriffes nichts Allgemeines über den Begriff aus, sondern die Bewegung folgt einer dem Text eingegebenen Logik, die die Leerstelle, die sich auf der Seite der Gedanken (will man sich an dieser Stelle nochmals das Begriffspaar von Bewegung und Gedanke vor Augen führen) öffnet, durch die Bewegung ausfüllt. Bewegung wird also hier noch einmal, wie in den Texten der beiden anderen Autoren, zu einem den Text bestimmenden Moment.

Es wurde bereits dargelegt, inwieweit der Protagonist unter dieser Bewegung leidet, inwieweit er darunter leidet, keine Stimme zu haben. Und fast wichtiger scheint die Beobachtung, was es bedeuten würde, dass der Text seiner eigenen Gesetzmäßigkeit, der des Surrealismus, entzogen würde, wäre der Protagonist ein Sprechender. Seine Unfähigkeit zur Kommunikation festigt die Struktur des Textes. Und es wäre interessant zu untersuchen, ob diese Ersatzfunktion in der Textstruktur, die die Bewegung an diesem Punkt einnimmt, auch für andere surrealistische Texte gilt. Allein, das würde bei weitem die Funktionsweise des Close Reading sprengen und man muss sich an dieser Stelle erneut mit der Feststellung zufrieden geben, dass die Funktionsweisen, die hier in Bezug auf das Begriffspaar Bewegung und Gedanke aufgedeckt wurden, nicht allgemeingültig gelten, sondern diesen Text auszeichnen und hier nur in Beziehung gesetzt werden konnten zu den hier gewählten Textstellen aus den Werken von Virginia Woolf und Max Frisch.

7.Nachwort:

Die Momente, an denen in dieser Arbeit von den Grenzen der Thematik gesprochen wurde, scheinen sich zu ähneln. Es sind jene Momente, in denen von der Lektüre der gewählten Textstellen auf ein größeres, ein ganzes Geschlossen wurde, das sich als passend anbot, um die Bedeutung des Begriffs Bewegung nicht nur in der Literatur, sondern in einem kulturtextuellen Rahmen zu klären.

Das ist, wie bereits gesagt, in dieser Arbeit nicht zu leisten, und es würde sich auch als gar nicht sinnvoll erweisen, die Texte als Archetypen des Begriffspaares Bewegung und Gedanke zu begreifen. Das sind sie sicherlich nicht, obwohl, wie nachgewiesen, ihre Auswahl einer Logik folgt, die es verständlich macht, warum sie in dieser Arbeit in dieser Art Eingang gefunden haben.

Bewegung und Gedanke sind also, so könnte man es sagen, wichtige Bausteine für die Literatur von Virginia Woolf. Ob dagegen Virginia Woolf mit ihren Werken ein wichtiger Baustein für die kulturell tradierten Begriffe Bewegung und Gedanke ist, lässt sich hier nicht klären. Das Gleiche gilt für die Literatur von Max Frisch und mit den erwähnten Einschränkungen auch für die von Peter Weiss, in dessen Text, wie dargestellt, das Element des Gedankens zu fehlen scheint.

Die Bedeutung dieser Texte für eine allgemeine Betrachtung im kulturwissenschaftlichen Sinne von Bewegung und Gedanke ist also nicht zu erschließen. Denn hier wurde immer von einem Kleinen auf ein Größeres, nicht aber auf ein Ganzes geschlossen.

Die Texte waren Ausgangspunkt der Betrachtung und zu ihnen kehrt der Blick am Ende dieser Arbeit zurück. So kann man darauf reflektieren, inwieweit die Betrachtung der Textstruktur Aufschluss gab über den Text als ein Ganzes, immer natürlich bedacht in seiner allein textlichen Reduktion.

Erweitert, so könnte man fragen, die Sicht auf die Texte unter gewählten Paradigmen den Blick auf das Schreiben der drei hier behandelten Autoren. Diese Frage muss jeder Leser für sich selbst entscheiden. Sie scheint aber positiv zu beantworten sein, wenn man auf den ersten Teil dieser Arbeit einen Blick wirft, in dem versucht wird zu zeigen, dass es einen Zusammenhang zwischen den Texten von Woolf, Frisch und Weiss und den betrachteten Themenkomplexen gibt..

Dementsprechend erweist sich die Herangehensweise dieser Arbeit als fruchtbar. Man kann in diesem Sinne noch einmal auf das Konstrukt der Methode von Peter Handke

zurückgreifen. Wie Handke darlegt, sind es neue Methoden in der Literatur, die es ermöglichen, etwas Neues zu denken, zu sprechen, in Form zu bringen. So kann vielleicht auch die Paarung der Begriffe, wie sie hier durchgedacht wird, an den drei zitierten Textstellen eine neue, wenn auch nur im geringem Maße neue und auch nur auf die hier gewählte Trilogie an Texten bezogene Sammlung, Sichtweise eröffnen.

Vielleicht eröffnet diese Arbeit in diesem Sinne die Möglichkeit den stream- of-consciousness anders zu betrachten oder eine andere Wertung vorzunehmen bezogen auf die Fluchtliteratur und ihre Leistung, wenn nicht für die Literatur des Jahres 1943, so doch für die zeitgenössische Literatur.

Allein, wenn man sich noch einmal der Einschränkung am Anfang dieses Nachworts vergewissert, also die Grenze nachvollzieht, an dem die sinnvolle Betrachtung des Themenkomplexes an Hand dieser Arbeit endet und das Feld der kulturwissenschaftlichen Untersuchung beginnt, ist es vielleicht nutzbringend, sich vor Augen zu führen, was die Aufgabe der Kunst in einem solch kulturellen Rahmen ist.

Kunst, so legt es Theodor W. Adorno in seiner Ästhetischen Theorie dar, die leider nur unvollendet vorliegt, definiert sich zu einem großen Teil durch ihre Fähigkeit, Kritik, zu formulieren. Eine Kritik, die Adorno als eine Kritik an den Produktionsverhältnissen bezeichnet und ihn somit als Postmarxisten erscheinen lässt. Allein, es stellt sich die Frage, ob diese Funktion der Kunst, wie sie Adorno zum Beispiel an Samuel Beckett nachweist, nicht auch auf die Betrachtung der hier gewählten Texte anzuwenden ist. Nimmt man das Beispiel Beckett heran, so wird deutlich, dass Adorno den Nutzen von Literatur und Kunst nicht positivistisch an der Veränderung der Produktionsverhältnisse entlang ausformuliert. Kunst stellt sich für Adorno viel mehr als etwas Enigmatisches dar, dessen kritischem Potential sich jedes Positivismus entzieht.

Die Funktion, die dementsprechend der Kunst zukommt, wäre im Falle von Woolf, Frisch und Weiss eine zu untersuchende und zu analysierende. Es scheint aber nichtdestotrotz wichtig, dass die Funktion von Kunst auf die kulturelle Wertebildung,

wenn nicht direkten, dann zu- mindest nachhaltigen Einfluss hat. Dies kann man entwickeln am Begriff der Kontemplation, der von einer nicht politischen Wertung in eine ethische überführbar wäre, wenn man sich ihre Möglichkeiten im Text von zum Beispiel von Frisch klar macht. Der Satz „ Wir redeten lange über den Krieg“¹⁴⁷ wirkt hier als semantischer Anker, an dem sich solch eine Interpretation abarbeiten könnte.

Würde man das Gehen als Fort-Schritt betrachten, also dem Gehen eine normative Funktion im Sinne einer Ethik zuweisen; im Sinne eines Fortschritts Glaubens, eines Glaubens, dass allein die Bewegung an sich einer positiven Deutung würdig ist- würde man so argumentieren, bliebe man hinter dem Analyseniveau und Deutungsniveau dieser Arbeit zurück und würde auch nicht dem Theorem von Theodor W. Adorno gerecht.

Wenn man aber zum Beispiel den Satz „Wir redeten lange über den Krieg“¹⁴⁸ genauer betrachten und mit den vorigen Betrachtungen zum Themenkomplex Bewegung und Gedanke zusammenführen, zusammendenken, so ergibt sich die Möglichkeit, in der so genannten Kontemplation oder Besinnung eine Möglichkeit zu sehen, ein Neues zu schaffen, das einerseits die Realität verrätselt und andererseits klar Stellung bezieht zu den Möglichkeiten, die das Feld der Kunst aufreißt und die es zu entdecken gilt.

Nimmt man andererseits die zeitlich schon fortgeschrittene Deutung des Theorems von Adorno als Konsumkritik wahr, so ist es möglich, die enigmatische Form zum Beispiel der Textpassage aus dem Werk von Virginia Woolf als ein Widerstreben der Kunst zu lesen, das sich einem Konsum, einem Einverleiben entgegenstellt und so neue Möglichkeiten, um Handke noch einmal zu bemühen, neue Methoden des Denkens schafft und ein neues Licht auf das Betrachtungsfeld Bewegung und Gedanke wirft.

Denn es scheint ein Hauptcharakteristikum des Textes von Woolf zu sein, das er widerstrebt und nicht aufs Letzte hin auflösbar ist. Adorno stellt fest: „Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr.“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. 1965.S.13

¹⁴⁸ Ebenda. S.13

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W. : Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main.2003. S.274

So erschien es bei der Bearbeitung des Textes von Woolf im Sinne eines Close Reading, als würde er sich der letzten Deutung, der letzten Aufdeckung seiner Textstruktur entziehen und dass gerade in dieser enigmatischen Struktur der letzte Sinn, den ein Kunstwerk eben nie offenbart, verborgen bleibt. Eine Deutung gleitet dem Leser dieses Textes immer wieder durch die Finger, auf jeden Fall dann, wenn er den Text einem Konsumverhalten, einem sich Hineinfressen öffnen will - gerade dann entgleitet der Text und verweist nur noch auf sein Verrätseltes.

Aber auch das Moment der Utopie schimmert immer wieder durch, wenn Adorno über das Kunstwerk spricht: „Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten.“¹⁵⁰ Der Text von Woolf enthält zwar keine Konsumkritik im wörtlichen Sinne, er trägt aber die Kritik an der Gegenwart vom Tausch verunstalteter Dinge in sich. Es ist nicht möglich diese Strukturen hier im Einzelnen aufzudecken.

Der Bezug zu Adorno entstand, wie weiter oben skizziert, durch die Feststellung, dass Bewegung eine von Kultur tradierte Bedeutung hat und dass diese Bedeutung nicht in dieser Arbeit aufgedeckt werden kann. Adorno kommt dann ins Spiel, wenn man die Bedeutung der Literatur und der Kunst im Allgemeinen für diese Bedeutungssetzung herausstreichen will und sich klar macht, dass schon allein durch das Entziehen der Literatur einer letzten Deutung, ihres Enigmatischen, Bedeutung, oder anders gesagt Methode neu erfunden wird, auch im Bezug auf die Bedeutung von Bewegung im kulturellen Bereich.

Die Beschäftigung mit Bewegung öffnet sich so einer ethischen Suchbewegung und wird nicht zuletzt mit dem Verweis auf die Bedeutung des Themas Gedanke in einem kulturwissenschaftlichen Diskurs integriert. Abschließend lässt sich feststellen, dass die Texte im einzelnen gelesen sowie in deren thematischer und inhaltlicher Zusammenfassung, einen neuen Blick auf das Werk der Autoren lenken und es möglich machen, Bewegung und Gedanke als verbindendes Element in der hier gewählten Literatur zu begründen und zu verorten.

¹⁵⁰ Adorno, Theodor W. : Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main.2003. S.337

Ergänzend bleibt nun noch kurz zu skizzieren, dass das, was hier für den Begriff der Bewegung vorgebracht wurde, auch angewendet werden muss auf den Begriff des Gedankens. Auch an diesem Ende der Untersuchung der Textstruktur der hier gewählten Texte konnte man Leerstellen entdecken. Und auch hier muss der Verweis gelten, dass es sich bei Gedanken um kulturell vermittelte Werte und Begriffe handelt, dass also die Texte nur in der Bewegung, wie sie oben im Sinne einer Reflexion im Tenor von Adorno aufgeführt wurde, Bedeutung im kulturellen Sinne generieren können.; dass aber ihnen, weil sie Begriffe sind, die in einem künstlerischen Rahmen existieren, wie Adorno sagt, die Funktion einer Kulturkritik zukommen kann.

Noch einmal sei darauf verwiesen, dass nur in dem Zusammenspiel der beiden Begriffe deutlich wird, was sie für die hier behandelten Textstellen der gewählten Autoren bedeuten.

Eine Untersuchung, inwieweit sie im genauen Sinne die Kritik an den behandelten Dingen formulieren, kann hier nicht erfolgen, wohl aber ein Verweis auf das Enigmatische, das an beiden Enden des Begriffspaares zum Vorschein kommt und sich gleichzeitig nicht zu erkennen gibt. So scheint, so könnte man sagen, die Auswahl der hier behandelten Texte als fruchtbar für eine Betrachtung von: Bewegung und Gedanke.

8. Bibliographie:

In den Zitaten wurden Orthographie und Interpunktion der Originale beibehalten.

Primärliteratur:

Bell, Anne Olivier (Editor): The diary of Virginia Woolf. Volume One 1915-1919. Orlando. Austin. New York. San Diego. London. A Harvest Book.1977.

Frisch, Max: Bin oder Die Reise nach Peking. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. Band 8 der Bibliothek Suhrkamp.1965.

Weiss, Peter: Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. Edition Suhrkamp 7. 1963.

Woolf, Virginia: To the Lighthouse. London. Vintage Books. 2004.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1707. 2003.

Beise, Arnd: Peter Weiss. Stuttgart. Reclam. 2002.

Breton, Andre: Erstes Manifest des Surrealismus. S.21-50 in: Metken, Günter: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart. Reclam. 1976.

DuBois, Andrew: Introduction S.1-40 in: Lentricchia, Frank (Editor); DuBois, Andrew (Editor): Close Reading. The Reader. Durham. London. Duke University Press. 2003

DuBois, Andrew: Preface ix in: Lentricchia, Frank (Editor); DuBois, Andrew (Editor): Close Reading. The Reader. Durham. London. Duke University Press. 2003

Frisch, Max. S.9-73 in: Arnold, Heinz Ludwig(Hrsg): Gespräche mit Schriftstellern. Max Frisch, Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Max von der Grün, Günter Wallraff. München. Beck. Beck'sche Schwarze Reihe ; 134. 1975.

Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. in: Mehr oder weniger Grundsätzliches S.19-28 in: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main. Suhrkamp Taschenbuch 56. 1972.

Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuchverlag. Rowohlt bildmonographien 50719. 2011.

Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley. Los Angeles. University of California Press. 3: Perspectives in Criticism. 1955.

Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern. Francke. 1964.

Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien S.129-159 in: Sexl, Martin (Hrsg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien. Facultas Verlags- und Buchhandels AG WUV. 2004.

Metken, Günter: Einleitung S.9-20 in: Metken, Günter: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart. Reclam. 1976.

Stiegler, Bernd: Einleitung (Strukturalismus und Semiotik) in: Kimmich, Dorothee (Hrsg.); Renner, Rolf Günter (Hrsg.); Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart. Philipp Reclam jun. 2004.

Waldmann, Werner: Virginia Woolf. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuchverlag. Rowohlt bildmonographien 50323. 1983.

Weiss, Peter: Avantgarde Film. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. Edition Suhrkamp 1444. Neue Folge Band 444. 1995.

9. Abstract:

In der hier vorliegenden Arbeit soll das Verhältnis der Begriffe: Bewegung und Gedanke in drei Primärtexten untersucht werden. Ziel ist es dabei, nicht nur das Verhältnis der genannten Begriffe in ein Verhältnis zueinander zu bringen, sondern es soll vielmehr auch in Augenschein genommen werden, wie sich diese Begrifflichkeiten zu dem speziellen Schreiben der Autoren der Primärtexte verhalten, beziehungsweise gelesen werden können. Die drei Primärtexte umfassen die Nationalliteraturen dreier Länder, von England, der Schweiz und Deutschland. Als Primärtexte werden in dieser Arbeit Ausschnitte aus: „To the Lighthouse“ von Virginia Woolf aus dem Jahr 1927, „Bin oder Die Reise nach Peking“ von Max Frisch aus dem Jahr 1945, und „Das Gespräch der drei Gehenden“ von Peter Weiss aus dem Jahr 1963 behandelt. Der erste thematische Teil der Arbeit widmet sich der Frage, warum für diese Untersuchung die vorliegenden Primärtexte gewählt worden sind. Dieses ergibt sich durch die Konzentration auf die Begriffe die mit Bewegung und Gedanke in Zusammenhang gebracht werden können. Für den Text von Virginia Woolf ist der Begriff des stream-of-consciousness von vordringlicher Bedeutung. Für Max Frisch sind es die Begrifflichkeiten der Kontemplation, sowie der Erkundung des Subjekts. Der vordringliche Begriff im Falle von Peter Weiss ist der des Surrealismus. Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit einem Close Reading. Es werden dazu die drei Textstellen aus den Primärtexten zur genaueren Klärung des Sachverhalts analysiert. Erst in einem Close Reading erscheint es also möglich die Besonderheit der Texte für den Diskurs von Bewegung und Gedanke herauszuarbeiten. An eine genaue Lektüre der gewählten Textstellen schließt dann eine abschließende Schlussanalyse an, die die erarbeiteten Ergebnisse und Erkenntnisse aus dem Close Reading der drei Texte zusammenträgt und zu klären versucht in welchem Sinne sich eine thematische Verbindung zwischen ihnen, immer in Bezug zu den Begriffen Bewegung und Gedanke, entdecken lässt.

10.Lebenslauf :

Name: Philipp Roos

Geburtsdatum: 27.06.1982

Geburtsort: Düsseldorf

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Matrikelnummer: 0448634

Ausbildung:

- 1988 bis 1992 Besuch der Grundschule: An der Golzheimer Heide Düsseldorf
- 1992 bis 2004 Besuch des Max Planck Gymnasiums Düsseldorf
- 2004 Abitur am Max Planck Gymnasium Düsseldorf
- SS 2005 Beginn des Studiums der Politikwissenschaft an der Universität Wien
- SS 2006 Beginn des Studiums der Philosophie an der Universität Wien
- WS 2006/2007 Beginn des Studiums der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Künstlerische Arbeit:

- 2008 bis 2009 Arbeit an dem eigenem Theaterstück: Werkstattbericht
- 19. März 2009 Premiere des Stücks: „Werkstattbericht“ im Theater Spielraum Wien