

VIRGINIA WOOLF – KünstlerIn?

Virginia Woolf, Schriftstellerin, Literaturkritikerin und – wie in letzter Zeit vor allem betont wird – Feministin, erfreut sich zur Zeit größerer Beliebtheit in englischsprachigen Ländern als jede andere vergleichbare Autorin. Drei Jahrzehnte nach Virginia Woolfs Freitod im Jahre 1941 setzte beispielsweise in den Vereinigten Staaten eine regelrechte Woolf-Renaissance ein, hervorgerufen unter anderem durch die Herausgabe ihrer Briefe in vier Bänden durch Nigel Nicolson, den Sohn von Vita Sackville-West, in den Jahren 1966-68, die Publikation ihrer Tagebücher oder die Veröffentlichung von Texten, die eher für private Anlässe geschrieben worden waren, wie etwa *Freshwater*, eine 1923 entstandene satirische Gesellschaftskomödie. Der längst unangefochtene Ruhm der *Schriftstellerin* Virginia Woolf konnte gleichzeitig dazu dienen, das wachsende Interesse an der *Feministin* zu fundieren. Ergebnis dieses eher außerliterarischen Interesses, das sich – wie ich versuchen werde zu zeigen – paradoxerweise aber nur aus Woolfs literarischem Werk ableiten läßt, waren Zusammenstellungen von Woolfs sogenannten feministischen Texten, neben ihrer eigenen Essay-Sammlung *A Room of One's Own* von 1929 beispielsweise die von Michèle Barret 1979 herausgegebene Sammlung *Virginia Woolf: Women and Writing* oder Sammlungen sekundärer Arbeiten zu jenen feministischen Texten, beispielsweise die von Jane Marcus 1984 herausgegebene Sammlung *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Handgreiflich wurde die Popularisierung der einstmals als elitär geltenden Künstlerin in Bergen von *tote-bags* und T-shirts mit dem aufgedruckten berühmten Jugendbildnis von Virginia Woolf, einer um 1900 entstandenen Aufnahme, als sie achtzehn Jahre alt war und aussah wie eine der Engelsgestalten Botticellis. Das heißt: Virginia Woolf teilt das Schicksal vieler großer Schriftsteller der Moderne, etwa von Samuel Beckett, James Joyce oder William Faulkner: ihre Popularisierung ergibt sich aus einer Verschiebung des Interesses einzelner an ihrem Werk zu einem Interesse vieler an ihrer Biographie. In Woolfs spezifischem Fall verlangt man dabei vor allem nach einer Konkretisierung des von ihr in die Literatur eingeführten Ideals der Androgynität, das sie dann selbst gelebt haben soll.

Wie bereits angedeutet, werde ich zu zeigen versuchen, daß sich dieses Ideal der Androgynität in markanter Form letztlich nur in Woolfs literarischem Werk finden läßt, mehr: daß es nur dort gefunden werden *kann*. Dennoch ist das biographische Interesse an der Künstlerin Virginia Woolf, das sie zur KünstlerIn mit einem großen ‚I‘ zu machen scheint, nicht ganz von ungefähr. Denn Virginia Woolf besaß selbst eine ausgeprägte Vorliebe für die Biographie, die sie mit ihrem Vater, dem ersten Herausgeber des *Dictionary of National Biography* teilte. Die meisten ihrer literaturkritischen Essays besitzen eine biographische Tendenz. Drei ihrer

Romane sind indirekte Biographien: *Jacob's Room* (1922) gilt dem Andenken an ihren früh verstorbenen Bruder Thoby Stephen; die Freundin der Familie Stephen, Kitty Maxse, war Vorbild für *Mrs Dalloway* (1925); und Virginia Woolfs Eltern, Sir Leslie und Julia Stephen, erscheinen als Mr und Mrs Ramsay in *To the Lighthouse* (1927). In *Orlando: A Biography* (1928), einem Roman, den Woolf für Vita Sackville-West schrieb, wird die Biographie als Genre allerdings strapaziert, insofern als Orlando in den dreihundert Jahren ihres Daseins – von Shakespeares Zeit bis zur Gegenwart – zuerst ein junger Mann ist, um dann – im 18. Jahrhundert – im persönlichen Alter von dreißig Jahren zur Frau zu werden. Noch ironischer in Frage gestellt erscheint das biographische Genre in Woolfs Portrait von Elizabeth Barrett Browning, das aus der eher ungewöhnlichen Perspektive des Hundes der Dichterin, *Flush* (1933), geschrieben ist. Doch selbst Woolfs letztes abgeschlossenes Werk war noch eine Biographie, diejenige ihres verstorbenen Freundes, des Malers und Kunstkritikers Roger Fry.

Aus dem Gesagten wird implizit deutlich, daß das biographische Interesse Virginia Woolfs zugleich eindeutig autobiographische Züge trägt. Doch von Fry darauf angesprochen, daß sie mit der Malerin Lily Briscoe in *To the Lighthouse* doch wohl ein Selbstportrait habe schaffen wollen, reagiert Virginia Woolf in einem Brief ausgesprochen heftig: „I meant *nothing* by *The Lighthouse*.“¹ Das heißt: die Künstlerin Virginia Woolf will gerade nicht als KünstlerIn apostrophiert werden: zu kompliziert und qualvoll waren die Umsetzungsversuche von der Autobiographie in die Biographie, von der Biographie in den Roman. Dies erweist sich gerade an einem Roman wie *To the Lighthouse*, der von allen ihren Romanen am eindeutigsten autobiographisch zu sein scheint. Mr und Mrs Ramsay sind, wie schon erwähnt, Abbilder ihrer Eltern, von deren spirituellem Einfluß Woolf sich erst mit diesem Roman, das heißt: im Alter von vierundvierzig Jahren, zu lösen vermochte. Wie die Malerin Lily Briscoe ist sie eine schließlich erwachsen gewordene Künstlerin, die den widersprüchlichen Einfluß ihrer Eltern mit diesem Roman, so wie Lily in ihrem Gemälde, endlich zu integrieren vermag. Diese gelungene Integration beweist aber am besten, wie bei Virginia Woolf der Weg von der Autobiographie über die Biographie zum Roman verlief – eine künstlerische Leistung, die der feministische Leser nicht durch Umkehrung dieses Prozesses entwerten darf. Bestenfalls darf er, ausgehend von der letztlich autobiographischen Fundierung von Woolfs Romanen, das Ausmaß ihrer künstlerischen Leistung zu ermessen suchen. Daß ich im folgenden dennoch kurz auf die Biographie Virginia Woolfs eingehe, hat daher einmal den Sinn, das Verständnis für den Übergang von der Autobiographie zum exemplarischen Roman der Moderne zu erleichtern; zum anderen erhellt gerade die Biographie das *Entstehen* einer androgynen Bewußtseinsform bei Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, das den bewundernden Haß, den die junge Virginia Stephen für ihren Vater, und die abgöttische Liebe, die sie für ihre früh verstorbene Mutter empfand, gemeinsam zum Ideal der Androgynität läutert, zeigt, wie Woolf vergangene emotionale Zustände überwand,

indem sie diese in *Bilder* (in Lily Briscoes Fall: buchstäbliche Bilder) dieser Zustände verwandelte.

Virginia Woolfs Vater, Sir Leslie Stephen, war ein bekannter Wissenschaftler, der eine Professur in Cambridge aufgegeben hatte, um sich ganz seinem literarischen Journalismus widmen zu können. Als er nach der Veröffentlichung der monumentalen *History of English Thought in the Eighteenth Century* das *Dictionary of National Biography* in Angriff nahm, galt er als der führende Intellektuelle Englands. Seine sehr viel jüngere Frau Julia Duckworth Stephen war dagegen eine der schönsten Frauengestalten ihrer Zeit: Freunde und Bewunderer pflegten ihr Aussehen mit dem einer griechischen Göttin, ihr Wesen mit dem der Madonna zu vergleichen. Ihr früher Tod im Jahr 1895 rief Virginias ersten Nervenzusammenbruch hervor. Denn Leslie Stephen, obwohl unablässig um die intellektuelle Förderung seiner Kinder besorgt, wurde durch den Gram um seine verstorbene Frau zum emotionalen Tyrannen seiner Familie. Nach dem Tod des Vaters im Jahr 1904 etablierten sich die vier Stephen-Geschwister aufgrund der Initiative von Virginias älterer Schwester, der späteren Malerin Vanessa Bell, in Bloomsbury, einem weniger respektablen, aber freizügigeren Stadtteil Londons als demjenigen, wo sich Hyde Park Gate und Virginia Woolfs Elternhaus befanden. Zusammen mit Thobys Freunden aus Cambridge bildeten die Geschwister zwischen 1904 und 1907, dem Jahr von Vanessas Heirat mit dem Kunstkritiker Clive Bell, die berühmt-berüchtigte Bloomsbury Group. Obwohl Vanessa und Virginia in dieser Gruppe als intellektuelle Gesprächspartner voll anerkannt wurden, war das emotionale Klima insgesamt eher homoerotisch, und eine Verlobung Virginias mit Lytton Strachey ging aus diesem Grund wieder auseinander. Dennoch blieben Stracheys kritische oder anerkennende Urteile über ihre Schriften für Virginia Woolf ihr Leben lang entscheidend. Von diesem Zeitpunkt an aber entstanden Woolfs sogenannte feministische Schriften, die sie 1929 in *A Room of One's Own* zusammenfaßte.

Die Fragen, denen Woolf in diesen ursprünglich meist als Vorträgen konzipierten Essays nachgeht, betreffen im wesentlichen die Rolle der KünstlerIn in der Gesellschaft, dabei allerdings auch die Frage, wie sich ein historischer Wandel im Frauenbild einer Gesellschaft auf die Werke einer Künstlerin auswirken müsse. Wie der Titel *A Room of One's Own* bereits impliziert, will Woolf vor allem betonen, daß die finanzielle und soziale Unabhängigkeit einer Frau gewährleistet sein muß, bevor man von ihr besondere künstlerische Leistungen erwarten darf. Virginia Woolf hatte in ihrer Jugend selbst darunter gelitten, daß sie zwar morgens in ihrem eigenen Zimmer (im „room of her own“) ungestört ihren Studien nachgehen, Griechisch und Deutsch lernen und neben Tagebüchern erste kritische Essays verfassen konnte, daß sie aber am Nachmittag beim Tee und abends beim Dinner oder Ball als höhere Tochter in konventionelle Formen gepreßt wurde. Die Unabhängigkeit, die sie für Frauen fordert, ist somit keine Freiheit *innerhalb* der Gesellschaft, sondern eine Freiheit *von* der Gesellschaft, das Recht des Individuums, mit sich selbst allein zu sein. Ihr Standpunkt ist somit von dem Feminismus unserer Tage recht ver-

schieden und kennzeichnet vielmehr die von vielen für elitär gehaltene Bindungslosigkeit des Künstlers der Moderne, etwa die selbstgewählte Isolation eines James Joyce oder das unabhängige Weltbürgertum eines Henry James – der übrigens im Heim von Virginias Eltern häufig zu Gast war. Virginia Woolf, dies muß festgehalten werden, war alles andere als eine Vorkämpferin für die sozialen Rechte der Frauen unterer und mittlerer Einkommenschichten.

Auch in anderer Hinsicht hat der Feminismus Probleme mit Virginia Woolf, seiner „great mother and sister“, wie Toril Moi sie nennt.² Denn wenn Virginia Woolf auch einerseits wegen ihrer offen lesbischen Neigungen, vor allem zu Vita Sackville-West, gefeiert wird, so sind diese Neigungen doch schwer mit dem Ideal der Androgynität zu vereinen, solange diese als eine Verbindung männlicher und weiblicher Verhaltensweisen aufgefaßt wird. Deshalb muß etwa Carolyn Heilbrun in ihrer bekannten Studie *Toward Androgyny* (1973) Virginia Woolf letztlich zur Nicht-Feministin erklären. Biographisch ist Virginia Woolfs Zuneigung zu Frauen – neben der Verehrung ihrer Mutter – wahrscheinlich aus der schon erwähnten Zurückweisung durch Lytton Strachey mit zu erklären. Geriet Virginia Stephen doch an ihn, als sie nach dem Tod ihres Vaters und einem zweiten Nervenzusammenbruch endlich in Bloomsbury einen geeigneten Lebensraum gefunden zu haben glaubte. Und dieser Lebensraum erwies sich insofern als trügerisch, als Strachey sie genau als Frau – und nur als solche – zurückwies. Er zwang Virginia dadurch, in ihrem Werk Zeit ihres Lebens eher zu versuchen, die traditionelle Rolle der Frau als Geliebte und Mutter zu überhöhen (Mrs Ramsay) oder zu transzendieren (Lily Briscoe), als diese Rolle revolutionär in Frage zu stellen. Zwar heiratete Virginia Stephen drei Jahre später, im August 1912, Leonard Woolf; doch die ironisch zugespitzte Anzeige, die sie an Lytton Strachey sandte, sucht immer noch die Rollenverteilung innerhalb ihres existentiellen Lebensdramas umzukehren. Das Telegramm lautet: „Ha! Ha! Virginia Stephen – Leonard Woolf“.

Über Virginia und Leonard Woolfs Ehe ist viel gerätselt und viel geschrieben worden. Die entscheidende Studie ist wohl Nigel Nicolson 1973 erschienenes *Portrait of a Marriage*. (Ebenfalls beachtenswert ist George Spater und Ian Parsons' *A Marriage of True Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf* [1977].) Nicolson betont die sorgende Haltung Leonard Woolfs seiner Frau gegenüber, die mehr und mehr unter Nervenzusammenbrüchen litt, Visionen hatte und Stimmen hörte. Gleichzeitig läßt Nicolson jedoch auch Sympathien für Virginia Woolfs Beziehung zu der ebenso schönen wie aristokratischen Schriftstellerin Vita Sackville-West erkennen, der Orlando des gleichnamigen Romans. Vita, die durchaus männliche Züge besaß, scheint als Person Woolfs Ideal der Androgynität am nächsten gekommen zu sein. Doch gerade die Erwähnung des Romans *Orlando*, dessen Untertitel *A Biography* lautet und der Photographien von Vita Sackville-West enthält, welche Orlando während seiner verschiedenen – Jahrhunderte währenden – Lebensphasen darstellen, macht es notwendig, den Übergang von der Bio-

graphie zum Roman nunmehr wirklich zu vollziehen. Daher wollen wir uns – nach einem kurzen zusammenfassenden Überblick über die in der Sekundärliteratur vertretenen Thesen zu Virginia Woolfs Androgynität – endgültig Woolfs Werk zuwenden.

Woolfs Ideal der Androgynität ist im wesentlichen deshalb für den Feminismus so problematisch, weil dieses Ideal der Vorstellung eines traditionellen Humanismus vor allem britischer Prägung, wie er von dem in Cambridge erzogenen Sir Leslie Stephen und letztlich auch von der weitgehend in Cambridge studierenden Bloomsbury Group vertreten wurde, *nicht* widerspricht. Grundvoraussetzung eines solchen Humanismus aber ist der nicht hinterfragbare Begriff des Individuums, des unteilbaren Selbst. Gegen eine solche Grundvoraussetzung aber muß jeglicher Feminismus Sturm laufen und sie der Intransigenz der herrschenden patriarchalischen Ideologie zuschreiben. Denn zum einen war das – vor allem anzugreifende – 19. Jahrhundert nicht nur die Zeit, in welcher dieser traditionelle Humanismus seinen philosophischen Höhepunkt erreichte, sondern es war auch das England der Queen Victoria, der Hochzeit des Patriarchats. Daher sollte nach Meinung von Feministinnen aller Richtungen gerade ein Ideal wie das der Androgynität den Begriff des Individuums grundsätzlich unterminieren, ihn revolutionär in Frage stellen – sowohl politisch als auch ästhetisch. Zudem ist es richtig, daß aus einer – lassen Sie uns den feministischen Begriff ruhig einmal verwenden – ‚phallogozentrischen‘ Perspektive, welche das Patriarchat historisch zu kennzeichnen scheint, die Identität des Individuums in der Tat weitgehend durch das Geschlecht bestimmt ist. Hier könnten im Prinzip androgyne Formen des Denkens und Verhaltens Abhilfe schaffen. So verwundert es nicht, daß alle feministischen Richtungen zwar von dem Ideal der Androgynität fasziniert sind, dieses aber – anders als Virginia Woolf selbst – nicht nur ästhetisch, sondern vor allem politisch interpretiert sehen wollen.

Ein Beispiel möge hier für viele stehen. Hauptargument der französischen feministischen Philosophin Julia Kristeva etwa ist es, daß die patriarchalische Ordnung vom Funktionieren ihrer Symbole abhängig ist. Die Fragmentarisierung symbolischer Sprache in der Literatur der Moderne präfiguriert damit für Kristeva eine totale soziale Revolution. Sie verweist vor allem darauf, daß die Dichotomie zwischen den Geschlechtern metaphysischer Natur ist. Mit anderen Worten: Kristevas Feminismus ist so umfassend politisch orientiert, daß sie den biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern für irrelevant hält; entscheidend ist für sie allein die durch das Geschlecht determinierte soziale Rolle. In der Einführung zu dem Sammelband *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* von 1985 sieht Toril Moi eine Ähnlichkeit zwischen dieser Position und derjenigen von Virginia Woolf. Als Beispiel dient ihr wiederum *To the Lighthouse*, wo Woolf ihrer Meinung nach den destruktiven Einfluß geschlechtsbestimmter Rollenfixierung, sei sie männlich (Mr Ramsay) oder weiblich (Mrs Ramsay) durch Lily Briscoe dekonstruieren, also: sprachlich unterminieren läßt. Doch begeht Moi hier meiner Meinung nach den gleichen Fehler wie Fry, als er in Lily Briscoe ein Abbild Virginia Woolfs

sehen wollte. Wir können jetzt sogar erkennen, warum Woolf auf diese Unterstellung so heftig reagierte: nicht wegen möglicher bedenklicher Parallelen zwischen ihr selbst und Lily Briscoe, sondern weil sie selbst eine schreibende, Lily Briscoe dagegen eine malende Künstlerin ist. Was der Malerin im Bild gelingen kann, die Integration des Weiblichen und des Männlichen (Mrs und Mr Ramsay) mit dem letzten Pinselstrich an einem abstrakten, aber geschlossenen kubistischen Bild, ist der Schriftstellerin versagt, einfach deshalb, weil für den Schriftsteller nichts unmöglicher ist, wie Woolf selbst in *Orlando* sagt, als einen gegenwärtigen Augenblick zu beschreiben. Das geschriebene Wort ist immer nachzeitig, ein Augenblick der Integration, selbst wenn er in der Vergangenheit stattgefunden hat, durch das ihn später aufnehmende Wort immer schon seziert und verdorben. Die Ähnlichkeit, die Moi zwischen Kristeva und Woolf entdeckt, ist daher viel zu oberflächlich gesehen. So kann auch Mois dekonstruktivistische Interpretation von Woolfs Androgynität nicht überzeugen.

Die *differentia specifica* des Wortes, welche Androgynität immer nur als ästhetisches Ideal zuläßt, möchte ich zuerst am Beispiel von Virginia Woolfs viertem Roman *Mrs Dalloway* genauer demonstrieren. Clarissa Dalloway, eine nicht mehr junge Dame der Gesellschaft, gibt eine Party. Der Roman beschreibt den Tag, an dem abends die Party stattfinden soll, und endet, als die meisten Gäste nach Hause gegangen sind. Es ist im Juni, der erste Weltkrieg ist gerade vorüber. Verflochten mit und zugleich abgesetzt von dem Bewußtsein Clarissa Dalloways ist dasjenige von Septimus Smith, einem jungen Mann, der im Krieg einen seelischen Schock erlitten hat und der unter dem „Schutz“ und durch die „Hilfe“ der medizinischen Koryphäe Sir William Bradshaw zuerst in den Wahnsinn und schließlich zum Selbstmord getrieben wird. Die beiden Protagonisten werden sich im Roman niemals begegnen. Dies kennzeichnet ihre seelische Einsamkeit. Dennoch gibt es einen Augenblick, in dem sie ihre Einsamkeit zu transzendieren vermögen. Virginia Woolf nennt solche Augenblicke „moments of being“, zu übersetzen etwa mit „Seinsoffenbarungen“. Der „moment of being“ bedeutet ein plötzliches Aufbrechen der sekundären Welt der Erscheinungen, welche die Oberfläche unseres Lebens bilden, und die Offenbarung des „real thing“, einer verborgenen Struktur, welche die Welt insgesamt zu einem Kunstwerk macht. Der „moment of being“ darf also nicht mit dem Genuß des gegenwärtigen Augenblicks verwechselt werden, er bedeutet keinen Aufruf zum *carpe diem*. Im Gegenteil: er verweist auf eine Dauer, die von dem einzelnen zwar mit geschaffen, aber dennoch quälenderweise nur momentan erfahren werden kann. Dieser „moment of being“ bildet den Ausgangspunkt für Woolfs Philosophie. So sagt sie etwa in dem Essay „A Sketch of the Past“: “From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is

no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.”³

Der „shock“ ist die Bedingung für den „moment of being“, welcher seinerseits die Tür zur Erkenntnis bildet, damit aber zugleich jede Distanz unmöglich macht. Dies durchschaut Clarissa Dalloway, als sie selbstkritisch über die Kühle reflektiert, die sie ihrem Mann gegenüber empfindet (der in seiner treusorgenden Redlichkeit übrigens Ähnlichkeit mit Leonard Woolf hat): “She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For *that* she could dimly perceive. She resented it . . . yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman . . . She did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores. Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew; the hard softened. It was over – the moment.”⁴

Die Erfahrung eines „moment of being“ bedeutet, wie Woolf sagt, einen Schock. Clarissa vergleicht hier die Erfahrung lesbischer Attraktion mit dem Erröten, das zuerst erschreckt und dem man sich dann doch überlassen muß, bis die Emotion, die es zum Ausdruck bringt, die vorgegebenen Grenzen durchbricht. Das Bild erweitert sich und wird zunehmend sexuell konnotiert. Angesprochen wird der „pressure of rapture“, welcher die Haut durchbricht, „which split its thin skin“; die Welt kommt näher, „swollen with some astonishing significance“. Dennoch bleibt Woolf im Bild. Dieses verselbständigt sich im Text nicht als physisches Erleben. Denn wenn alle „cracks“ und „sores“, alle Ungereimtheiten und Verletzlichkeiten des eigenen Wesens, im „moment of being“ momentan überflutet und damit geheilt werden, handelt es sich um einen Augenblick der Transzendenz. Es ist einer der Augenblicke, in dem das dem Leben zugrunde liegende Muster auftauchen könnte, „an inner meaning almost expressed“. Obwohl auch dieser Sinn, verglichen mit der Flamme eines brennenden Streichholzes in einem Krokus, „a match burning in a crocus“, wiederum eindeutig sexuell konnotiert ist, erschöpft er sich gerade nicht im Körperlichen. Im Gegenteil. Das Spirituelle, die Flamme, und das Schöne, die Blume, verbinden sich, zusammen verweisen sie auf das sonst verborgene Lebensmuster. So werden in *Mrs Dalloway* der Erkenntnisprozeß von Clarissa Dalloway und das kreatürliche Aufbegehren von Septimus Smith schließlich in einem einzigen „moment of being“ verschmolzen. Von Sir William Bradshaw, den Clarissa zu Recht für „obscurely evil“ hält, da er, der berühmte Psychiater, das verborgene Lebensmuster aus eitler Selbstanmaßung negiert, „without sex or lust, extremely po-

lite to women, but capable of some indescribable outrage – forcing your soul, that was it –“; von Sir William Bradshaw also hört Clarissa von dem Selbstmord des jungen Mannes, und in einer plötzlichen Vision erkennt sie, wie und warum sich Septimus das Leben genommen hat: “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.”

Das, was im „moment of being“ als „inner meaning almost expressed“ aufleuchtet, offenbart zugleich die Unmöglichkeit, die Bedeutung dieses fliehenden Augenblicks festzuhalten. Und wegen ihrer Flüchtigkeit ist diese innere Bedeutung nicht vermittelbar. Damit aber negiert sie zugleich jegliche Möglichkeit der Kommunikation. Ein gemeinsamer Mittelpunkt („the centre“) kann *deshalb* von zwei Menschen nicht gefunden werden, weil dies ein ruhender Mittelpunkt, nicht ein fliehender Augenblick sein müßte. Je größer die Nähe, um so deutlicher die Unmöglichkeit, diesen Mittelpunkt zu finden: „closeness drew apart; rapture faded; one was alone.“ Der Freitod, so erkennt Clarissa Dalloway, ist somit genau der Versuch, die Unmöglichkeit der Kommunikation ihrerseits zu negieren: „death was defiance.“ Eine doppelte Negation kann positiv gewertet werden. Ebenso kann im Tod erreicht werden, was im Leben nicht erfahren werden kann: die Verewigung des Augenblicks und damit die Möglichkeit der Kommunikation: „there was an embrace in death.“ Obwohl, beziehungsweise gerade *weil* Clarissa Dalloway Septimus Smith im Leben niemals begegnet ist, können sie im Tod verbunden sein. So wie Clarissa sich im Leben der Liebe um der Erkenntnis der Liebe willen verweigert, flieht Septimus im Tod den lebensnegierenden Einfluß seines übermächtigen Arztes. Sein irrationales Aufbegehren wird durch Clarissa rational aufgefangen.

Dabei ist das Moment der Zeitverschiebung wesentlich, das die Unmöglichkeit ihrer Liebe im Leben metaphorisch zum Ausdruck bringt. Die „Todesumarmung“ zwischen Clarissa Dalloway und Septimus Smith erfolgt ja nicht einmal im Augenblick von Septimus' Freitod; sie kommt vielmehr erst Stunden später durch Clarissas Verständnis für seine Motivation dazu zustande. Dieser Zeitabstand könnte im Hinblick auf das der Welt zugrunde liegende Muster irrelevant erscheinen, da dieses Muster das Merkmal der Dauer trägt. Doch steht diese Dauer – der in „A Sketch of the Past“ angedeuteten Philosophie Woolfs entsprechend – ja nicht im Gegensatz zum Leben aller einzelnen, sondern ergibt sich aus deren Summe: „we are the words; we are the music; we are the thing itself.“ Es gilt also, die im Leben nicht zusammenfallenden „moments of being“ des Septimus Smith und der Clarissa Dalloway, *seiner* emotional geprägte Jugend, *ihrer* rational bestimmte Reife, im Hinblick auf das verborgene Muster zu verschmelzen. Solches aber gelingt nur der Kunst, einem Shakespeare, einem Beethoven. Für Septimus Smith und Clarissa Dalloway vermag es allein Virginia Woolf.

Der narrative Text (sprich: der Roman im Gegensatz etwa zur Biographie) vermag Zeit so zu manipulieren, daß die Paradoxie zwischen momentaner Seinsoffenbarung und der Dauer, die in diesem Moment offenbart wird, aufgehoben erscheint. In ihrem Essay „The Art of Biography“ sagt Woolf: „At any rate, here is a distinction between biography and fiction – a proof that they differ in the very stuff of which they are made . . . One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey.“⁶ In *Orlando*, der eine Zwischenform zwischen Biographie und Roman darstellt, spielt Woolf ironisch mit den Beschränkungen, welche die Biographie dem Künstler auferlegt: die Tatsächlichkeit des beschriebenen Individuums stellt dem Biographen so viele Hürden entgegen, die er überwinden muß, daß ihm nichts als ironische Resignation und die Konzentration auf die Details der Oberfläche bleibt. Der Ernst, den die Darstellung des „moment of being“ erfordert, muß dem Roman vorbehalten bleiben.

Somit läßt sich auch das Ideal der Androgynität ernsthaft nur aus Woolfs Romanen ableiten. Worin dieses Ideal denn aber nun eigentlich besteht, werde ich jetzt tentativ anhand meiner vorausgegangenen Interpretation von *Mrs Dalloway* definieren und dann den Beweis der Richtigkeit dieser Definition abschließend an Woolfs spätem Roman *The Waves* antreten. Es scheint mir nicht von ungefähr so zu sein, daß Mrs Dalloway – trotz ihrer eindeutig lesbischen Neigungen – ihren „Liebestod“ als eine Verbindung von Mann und Frau erfährt und daß selbst dann, wenn der erotische Effekt beschrieben wird, den Frauen auf sie auszuüben vermögen, ein heterosexuell zu deutendes Bild verwendet wird: „a match burning in a crocus“. So wie die existentiellen Gegensätze Dauer und Vergänglichkeit sich nur im „moment of being“ zusammen offenbaren können, weil sie Gegensätze sind und bleiben, so ist Androgynität genau die Metapher dieser paradoxen Erfahrung: der unmöglichen Verbindung gegensätzlicher Prinzipien, deren Unmöglichkeit nur an der Grenze zwischen Leben und Tod, Vergänglichkeit und Dauer, zur Möglichkeit wird. Androgynität ist damit nicht ein anzustrebendes, bislang nur noch nicht erreichtes gesellschaftliches Ideal; Androgynität kann überhaupt nur als Ideal existieren. Deshalb kann sie nur ästhetisch, nicht politisch interpretiert werden.

Bestes Beispiel, um diese These zu belegen, ist Woolfs 1931 veröffentlichter Roman *The Waves*. David Daiches sagt schon in seiner 1945 (also kurz nach Woolfs Tod) veröffentlichten Studie *Virginia Woolf*, der Roman *The Waves* sei „at once . . . the most eloquent and the least communicative, of Virginia Woolf's novels“.⁷ Einer der Gründe für dieses zutreffende und möglicherweise unter dem Eindruck von Virginia Woolfs Freitod entstandene zeitgenössische Urteil scheint mir darin zu liegen, daß der entscheidende „moment of being“ in diesem Roman eindeutig die Todeserfahrung vorwegnimmt und dennoch als Augenblick der Kreativität gedeutet werden muß. Zugleich ist dieser „moment of being“ in *The Waves* von einem Allgemeinheitsgrad, wie er sonst in Woolfs Werk nicht erreicht

wird. Zwar glauben manche Interpreten, in den sechs Protagonisten von *The Waves* verschiedene Facetten von Virginia Woolfs eigenem Charakter erkennen zu können, aber überzeugender läßt sich argumentieren, daß die drei weiblichen Protagonisten verschiedene Aspekte des femininen, die drei männlichen Protagonisten verschiedene Aspekte des maskulinen Wesens darstellen, so daß die sechs Gestalten insgesamt den Gesamtumfang charakterlicher Möglichkeiten angeben sollen. Selbst dieser Roman ist in gewisser Weise noch autobiographisch fundiert, doch ist der Übergang von Autobiographie zu Roman hier bereits vorausgesetzt. Bernard, einer der männlichen Protagonisten, ist ein – wenngleich erfolgloser – Schriftsteller, und Virginia Woolf mag die Problematik und Vergänglichkeit des Künstlertums, die Bernard erfährt, selbst verspürt haben und mit diesem Roman eine Form des Dennoch beschwören haben wollen. *The Waves* wäre dann, gäbe es einen solchen Terminus, meta-autobiographisch, der Künstler – nicht als spezifische Gestalt, sondern als Verbindung von Todeserfahrung am Ende des Romans (Bernard) und Kreativität im Schreiben des Romans (Woolf) – androgyn.

Der Roman ist in neun Kapitel eingeteilt, denen jedesmal ein Prolog vorangestellt ist. In den Prologen wird ein natürlicher Tageslauf an einer Küste Englands beschrieben: Vorbild ist der Küstenort St Ives in Cornwall, wo die Familie Stephen von 1882 – 1894 ihre Sommerferien verbrachte. Der erste Prolog beschreibt die Dämmerung, der letzte die Zeit nach Sonnenuntergang. Parallel dazu werden in den neun Kapiteln die einzelnen Lebensphasen der sechs Gestalten von der Kindheit bis ins Alter vorgestellt. In den einzelnen Kapiteln kommen im Wechsel jeweils alle sechs Protagonisten zu Wort. Dagegen werden die Prologe von einem allgemeinen Bewußtsein bestimmt. Der Standpunkt, von dem aus die Küste betrachtet wird, bleibt unverändert, während die Protagonisten, die ihre Kindheit gemeinsam in dem Haus an dieser Küste verbringen, später in verschiedenen Teilen Englands leben. Dem Alltagsleben der Gestalten, der „cotton wool“, wie Woolf es in „A Sketch of the Past“ genannt hatte, ist in den Prologen das ihrem Leben zugrunde liegende gleichbleibende Muster des Werdens und Vergehens buchstäblich *vor*-geschrieben. Die Begrenzung der Zeit in den Prologen auf einen Tag bedeutet auch keine zeitliche Verkürzung im Vergleich zu der Lebenszeit der Protagonisten. Denn nicht nur werden die Erscheinungen in der Natur – Wellen, Licht, Vögel, Pflanzen – mit den Entwicklungsstufen der sechs Kinder symbolisch verbunden, so daß sie deren ganzes erzähltes Leben leitmotivisch begleiten, sondern gerade die Begrenzung der Zeit in den Prologen auf einen Tag läßt das gesamte Romangeschehen wiederholbar und somit dauerhaft erscheinen. Da der Tag von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang sich nicht nur unendlich oft, sondern auch notwendig und in ähnlicher Weise wiederholt, wird das vergängliche Leben der sechs Protagonisten auf die mit der Natur gegebene Dauer bezogen. Obwohl die Perspektive jedes der sechs Protagonisten individuell beschränkt ist, können sie somit in einem gleichzeitigen „moment of being“ ihr Lebensmuster erkennen. Allerdings kann jeder einzelne der sechs Protagonisten diesen Übergang vom Beson-

deren zum Allgemeinen wiederum nur isoliert erfahren, wenngleich sie zusammen sind und dieses Zusammensein den Inhalt ihrer Erfahrung bildet. So denkt etwa Bernard, als sich die sechs Freunde getroffen haben, um von dem gemeinsamen Freund Percival Abschied zu nehmen, den sie alle lieben und der nach Indien aufbricht: "We have come together, at a particular time to this particular spot. We are drawn into this communion by some deep, some common emotion. Shall we call it, conveniently, 'love'? Shall we say 'love of Percival' because Percival is going to India? No, that is too small, too particular a name. We cannot attach to the width and spread of our feelings so small a mark. We have come together . . . to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution."⁸

Die rote Nelke wird zur Gänze erschaffen durch die Zusammensetzung der Blicke und Perspektiven der sieben Menschen – der Freunde und Percivals selbst –, die hier zu dem Zweck zusammengekommen sind, gemeinsam etwas zu erschaffen, „to make one thing“. Liebe, die etwas allzu Kleines, allzu Besonderes ist, da sie nur von jedem einzelnen ausgeht und sich nur auf einen einzelnen bezieht, „love of Percival“, wird ersetzt durch Kreativität, die aus dem Besonderen und Kleinen etwas Allgemeines machen kann. Was „a single flower“ war, wird nun zu einer „seven-sided flower, many-petalled“. Percival, auf den sich die Augen aller anderen richten, wird zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, weil er dabei ist, sich von den Freunden – wie sich herausstellen wird: für immer – zu verabschieden. Das heißt: er ist schon durch das Merkmal der Abwesenheit gekennzeichnet und leistet damit den Emotionen der anderen keinen Widerstand mehr. Er wird somit zum potentiell ruhenden Mittelpunkt, dem „centre“. Die gemeinsame Kreativität der Freunde sucht Percivals drohende Abwesenheit in eine bleibende Präsenz zu verwandeln, die sich an seinem Noch-Vorhandensein orientiert. Die Kommunikation zwischen den drei männlichen und den drei weiblichen Freunden findet also statt, aber nur, weil sie vom Tod des Anderen her bestimmt ist. Zum Ausdruck kommen kann sie daher nur im Symbol, hier der roten Nelke, welche rot, aber keine Rose ist.

Wenn somit Androgynität bei Virginia Woolf nur über das Symbol erschließbar ist, dann läßt sich folgendes feststellen: Woolfs Androgynität kann nur als Verweis auf die ihrem Romanwerk zugrunde liegende Philosophie verstanden werden, welche mit der Betonung der Grenze zwischen Leben und Tod, Vergänglichkeit und Dauer, sich einer säkularen Mystik anzunähern scheint. Aber unabhängig davon, ob man sich als Woolf-Leser von einer solchen säkularen Mystik angezogen fühlt oder nicht – die künstlerische Bewältigung ihrer philosophisch *nicht* zu bewältigenden Lebensproblematik ist unbezweifelbar. Virginia Woolf bestätigt die seit Kant provokativ in unsere Lebenswelt eingegangene These, daß neue Formen für unser Denken und Handeln zunehmend nur noch im Bereich der Äs-

thetik gefunden werden können. Zwar spiegelt Woolfs säkulare Mystik im wesentlichen ihre eigene Lebensproblematik wider. Doch scheint es mir ohnehin so, daß die Lebensproblematik eines jeden einzelnen sehr viel differenzierter gesehen werden muß, als es gemeinhin geschieht, und daß die Reduktion dieser Problematik auf wenige sogenannte anthropologische Konstanten eine unzumutbare Reduktion der Lebensvielfalt des Individuums bedeutet. Es ist also keineswegs abwegig, wenn das Interesse des Woolf-Lesers feministisch ist – aber festzuhalten bleibt, daß die Leistung von Virginia Woolf darin besteht, mittels ihrer Kunst ein solches Interesse *neben anderen* als annehmbar erscheinen zu lassen. Die im Titel dieses Vortrags gestellte Frage: „Virginia Woolf – KünstlerIn?“ muß also verneint werden, aber nur, weil im Falle Virginia Woolfs das kleine ‚i‘ das größere ist.

Anmerkungen

- ¹ Zitiert nach *Quentin Bell*, *Virginia Woolf: A Biography*. (London, 1972), II, 129, 27 May 1927.
- ² *Toril Moi*, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (New York & London, 1985), p. 18.
- ³ *Jeanne Schulkind* (ed.), *Virginia Woolf: Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings* (Sussex, 1976), p. 72.
- ⁴ *Virginia Woolf*, *Mrs Dalloway* (London, 1976 [1925]), p. 30.
- ⁵ *Ib.*, p. 163.
- ⁶ *Virginia Woolf*, *The Death of the Moth and Other Essays* (New York & London, 1970 [1942]), p. 188.
- ⁷ *David Daiches*, *Virginia Woolf* (London, 1945) p. 105.
- ⁸ *Virginia Woolf*, *The Waves* (Harmondsworth, 1974 [1931]), p. 108.