

**Zum Bild der weiblichen
Hauptfiguren
im Romanwerk Virginia Woolfs**

Hausarbeit zur Erlangung
des Grades eines Magister Artium
der Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Prüfer im Hauptfach: Prof. Dr. Manfred Beyer

November 1991

Susanne Jordans

Einleitung	5
Teil I: Apprenticeship	7
1 The Voyage Out	9
1.1 Rachel Vinrace	9
1.2 Helen Ambrose	12
2 Night and Day	17
2.1 Katharine Hilbery	17
2.2 Mary Datchet	20
Teil II: Awakenings	25
3 Mrs Dalloway	27
3.1 Mrs Richard Dalloway	28
3.2 Woolfs Charakterkonzeption	29
3.3 Woolfs Verständnis des menschlichen Bewußtseins	31
3.4 Woolfs Vorstellung von <i>reality</i>	31
3.5 Clarissa	33
3.6 Das Alter Ego: Septimus Warren Smith	37
3.7 Die Party	39
4 To the Lighthouse	47
4.1 Mrs Ramsay	47
4.2 Lily Briscoe	51
5 Orlando	59
5.1 "The Country's Glory"	60
5.2 "Shakespeare's Sister"	63
Teil III: The Vision	71
6 The Waves	73
6.1 Sonnenaufgang: Kindheit und Jugend	75
6.2 Im Zenit: Das Leben als junge Erwachsene	77
6.3 Sonnenuntergang: Das Alter	79
Nachwort	85
Anhang	87
Bibliographien	87
Biographie	87
Zur Charakterdarstellung	88
Feminismus	88
Romanstruktur	89
Einflüsse anderer Autoren/Traditionen	89

Sozialkritik	90
Literaturverzeichnis.....	91
Primärliteratur	91
Sekundärliteratur	92
Monographien, 60er Jahre.....	92
Monographien, 70er Jahre.....	92
Monographien, 80er Jahre.....	92
Monographien, 90er Jahre.....	93
Sammelband, 20er Jahre	93
Sammelbände, 70er Jahre.....	93
Sammelbände, 80er Jahre.....	93
Biographien.....	93
Neurologie.....	93

Einleitung

"The more we know about people the less we can sum them up."¹

Nachdem Virginia Woolf in den 70er Jahren im Zuge des Aufstiegs einer feministischen Literaturwissenschaft der Rang der bedeutendsten englischsprachigen Autorin des 20. Jahrhunderts zugewiesen wurde, genießt sie nun auch ein breites Interesse von Kritikern nichtfeministischer Richtungen. Schwerpunkte der Sekundärliteratur sind die Biographie der Autorin, die Art der Charakterdarstellung sowie Woolfs subjektiver Zeit- und Realitätsbegriff, der, zusammen mit der ihr eigenen Auffassung von der Bewußtseinswerdung eines Augenblicks, Stil und Struktur der Romane formte.

Unter diesen Aspekten versucht die Forschung zu Virginia Woolf in unserem Jahrzehnt, ihr Werk in einem komplexeren Zusammenhang zu sehen als der manchmal zu Stereotypen neigende Feminismus.²

Eine komplexe Sichtweise der Figuren Woolfs in ihren fiktionalen Schriften herauszuarbeiten ist auch das Anliegen meiner Arbeit.

Unter Berücksichtigung von Woolfs philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen werde ich in der folgenden Untersuchung die Protagonistinnen ihres Romanwerkes durchleuchten.

Es soll sich dabei zeigen, mit welchen Charaktereigenschaften Woolf ihre weiblichen Hauptfiguren besetzt, inwieweit etwa die Frau traditionellen Verhaltensmustern folgt oder individuelle Persönlichkeitsstrukturen aufweist.

Als repräsentativ für das Romanwerk Virginia Woolfs werden hierbei die Protagonistinnen ihrer *novels* *The Voyage Out*, *Night and Day*, *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* sowie *The Waves* behandelt werden.

Der Aufbau meiner Arbeit erfolgt in chronologischer Reihenfolge. Ich beabsichtige damit, die zeitbedingte Weiterentwicklung der Autorin und somit auch ihrer Figurenzeichnung darzulegen. Aus diesem methodischen Ansatz heraus begründet sich auch die Gliederung der Arbeit in drei Teile; eine grobe Unterscheidung von drei Schaffensperioden der Autorin soll dazu dienen, Woolfs Gedankenprozesse bei ihrer Figurenzeichnung auf anschauliche Weise nachzuvollziehen.

Teil I wird uns die Charaktereigenschaften und Problematiken der Protagonistinnen vor Augen führen, die in den Romanen von Teil II eine differenziertere Ausarbeitung erfahren; Teil III schließlich soll den Versuch Woolfs einer Konklusion ihres literarischen Schaffens aufweisen.

Es soll sich beweisen, daß Woolf der Darstellung komplexer Frauenfiguren in ihren Romanen einen solch hohen Wert beimaß, daß sie im Laufe ihrer 26 Jahre andauernden Schriftstellerinnenlaufbahn immer umfangreichere Charakterentwürfe von Frauenfiguren anlegte, wobei sie jedoch auch Grundanschauungen aus den ersten beiden Romanen übernahm.

Die Biographie der Autorin soll nicht unberücksichtigt bleiben, sie wird vielmehr zur Unterstützung der Textarbeit an signifikanten Stellen herangezogen; dies gilt im gleichen Maße für Woolfs nichtfiktionale Schriften.

Woolfs verstärkter Gebrauch des *stream of consciousness* auf erzähltechnischer Ebene veranlaßt mich dazu, die Sichtweisen anderer Figuren bezüglich der Protagonistinnen größtenteils zu ignorieren und vielmehr die subjektiven Gedankenstrukturen der Frauenfiguren aufzuzeigen.

(1) Virginia Woolf, Mrs Thrale. In: *The Moment and Other Essays*. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth, 5 ed. 1952, S. 45.

(2) Für eine eingehende Wiedergabe zum Forschungsstand über Virginia Woolf verweise ich auf den Anhang dieser Arbeit.

Teil I: Apprenticeship

1 The Voyage Out

"If I could catch the feeling I would; the feeling of the singing of the real world, as one is driven by loneliness & silence from the habitable world."¹

Der 1915 erschienene erste Roman Virginia Woolfs, *The Voyage Out*, wird von den meisten Kritikern als der ihr am wenigsten gelungene bezeichnet. So hat man ihr nicht nur vorgeworfen, den strukturellen Aufbau der Erzählung in dem Maße vernachlässigt zu haben, daß er größtenteils nicht mehr nachzuvollziehen ist,² sondern auch, daß die vorgestellten Charaktere keinerlei Darstellungskraft besitzen.³ Die übereinstimmende Schlußfolgerung dieser Untersuchungen ist, *The Voyage Out* als einen Roman einzustufen, der gegenüber Woolfs späteren Werken sehr an konventionelle Erzählweisen gebunden ist und dem der innovative Stil sowie die für Woolf typische Figurenzeichnung von zum Beispiel *Mrs Dalloway* oder *To the Lighthouse* fehlt.⁴

Bei einer differenzierteren Interpretation beweist sich jedoch, daß Woolf durchaus bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ihres Schaffens ihre Protagonistinnen vorsichtig mit jenen subjektiven Vorstellungen besetzt, die zu einem späteren Zeitpunkt in ihrer Karriere expliziter auftreten. Die in Teil II dieser Arbeit darzulegenden philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen Woolfs, auf denen ihre Romantechnik fußt, werden zum Zeitpunkt des Entstehens von *The Voyage Out* von Woolf allerdings für die Gattung des Romans noch nicht benutzt; vielmehr versucht sie sich an diesen Techniken in weniger umfangreichen Texten.⁵

The Voyage Out ist daher als eine wichtige Anfangsstation für die gesamte Romanentwicklung Woolfs zu verstehen, denn um festzustellen, daß sich ein konventioneller Erzählstil als unzulänglich für ihre Zwecke erweist, mußte Woolf diesen Stil sicherlich erst einmal anwenden.

1.1 Rachel Vinrace

Die 24jährige Rachel Vinrace reist an Bord des Frachters *Euphrosyne* von London aus zu einem Urlaub nach Südamerika. Sie wird auf dieser Reise von ihrem Vater begleitet. An Bord befinden sich außerdem ihre Tante und deren Mann, Helen und Ridley Ambrose, die ebenfalls in Südamerika ihre Ferien verbringen wollen. Ein junges Ehepaar, Clarissa und Richard Dalloway, wird sich an späterer Stelle des Romans kurzzeitig zu dieser kleinen Reisegesellschaft gesellen.

Rachel befindet sich bei Reiseantritt "in a state of happy blankness".⁶ Ihr ist eine rudimentäre Bildung zuteil geworden, "as the majority of well-to-do girls in the last part of the nineteenth century were educated. Kindly doctors and gentle professors had taught her the rudiments of about ten different branches of knowledge."⁷

Der Effekt dieser Bildungspolitik zeigt sich bei Rachel darin, daß sie keinerlei Weltwissen und daraus resultierend keine eigene Meinung hat: "She would believe practically everything she was told, (...) The shape of the earth, the history of the world, how trains worked, or money was invested, what laws were in force, which people wanted what, and why they wanted it, the most elementary idea of a system in modern life - none of this had been imparted to her".⁸

Ihre intellektuelle Passivität wird auf dem Hintergrund ihres farblosen Privatlebens verständlich, das ihr keine Herausforderungen hat bieten können: ohne Geschwister lebte sie seit dem frühen Tod der Mutter bis zu ihrem Reiseantritt bei zwei alten, alleinstehenden Tanten in dem damals weniger lebhaften Londoner Vorort Richmond. Ihre weitere Zukunft liegt im Dunkeln; Rachel hat keinen Freundeskreis, an den sie sich anschließen könnte. Ihr fehlt jede Form von Selbstbewußtsein; sie ist unsicher und nervös.⁹ An ihrer Ausdrucksweise beweist sich, wie wenig Umgang mit anderen Menschen sie bislang gehabt hat: "A hesitation of speaking, or rather a tendency to use the wrong words, made her seem more than normally incompetent for her years".¹⁰

Rachel wirkt so wenig offen für ihre Umwelt, daß sie bei ihrer Tante Helen statt Sympathie eher Desinteresse erweckt: "When you said something to her it would make no more lasting impression than the stroke of a stick upon water. There was nothing to take hold of in girls - nothing hard, permanent, satisfactory".¹¹

Ihr Äußeres korrespondiert mit ihrer unterentwickelten, da nie geförderten Persönlichkeit; so ist es nicht verwunderlich, wenn Helen die 24jährige als *girl* sieht: "She really might be six years old, '(...) this judgement referring to the smooth unmarked outline of the girl's face".¹²

Rachel reagiert zum ersten Mal neugierig, als das junge Ehepaar Dalloway an Bord kommt¹³. "Rachel followed. She had taken no part in the talk; no one had spoken to her; but she had listened to every word that was said. She had looked from Mrs Dalloway to Mr Dalloway, and from Mr Dalloway back again. Clarissa, indeed, was a fascinating spectacle."¹⁴ Rachel ist nicht nur fasziniert, weil sie zwei bis dahin ihr völlig unbekannte Leute trifft, sondern auch, weil Clarissa Dalloway unverhohlen Interesse an der jungen Frau zeigt, eine für Rachel ungewohnte Erfahrung.¹⁵ Ihre Passivität beweist sich somit nicht als Dummheit, sondern als das Resultat eines Wechselspiels mit ihrer vernachlässigten Erziehung, denn bei der ersten Erfahrung eines feedbacks öffnet sich Rachel sofort. Überwältigt von diesem Novum merkt sie nicht, daß das Ehepaar trivial und snobistisch ist und ausschließlich als ein Symbol der von Woolf pejorativ dargestellten *upper-class* fungiert: "Snobbish, sententious, and filled with the worst kind of nationalistic and paternalistic cant, the Dalloways are pilloried with great relish by Woolf. In large part they represent all that is complacent and sterile about the English upper class: Clarissa, the daughter of a peer; (...) From their very first appearance Woolf exposes them in all their essential triviality, catching particularly the self-congratulatory flavor of their dedication to the life of public service which is the privilege of the rich and powerful".¹⁶

Clarissa besitzt keine Individualität. Sie definiert sich durch ihren Gatten: "Just as Richard is redeemed by his commitment to English civilisation, Clarissa is redeemed by her belief in him: 'I often wonder whether it is really good for a woman to live with a man who is morally her superior, as Richard is mine. It makes one so dependent. I suppose I feel for him what my mother and women of her generation felt for Christ.'" ¹⁷

Rachels Verslossenheit bricht auf. Willig, wenn auch noch schüchtern, öffnet sie sich langsam sowohl Clarissa als auch deren Mann Richard.¹⁸ Mr Dalloway nutzt Rachels gerade gefundene Offenheit aus, um sie zu küssen. Unvorbereitet und weltfremd wie Rachel ist, ruft dieser erste Kuß ihres Lebens extreme Reaktionen in ihr hervor: "Her head was cold, her knees shaking, and the physical pain of the

emotion was so great that she could only keep herself moving above the great leaps of her heart. She leant upon the rail of the ship, and gradually ceased to feel, for a chill of body and mind crept over her".¹⁹

Sie ist nicht dazu in der Lage, dieses Erlebnis mental zu verarbeiten. Ein Alptraum, in dem sie von einem monsterähnlichen Mann verfolgt wird, ist die Folge:²⁰ "She dreamt that she was walking down a long tunnel, which grew so narrow by degrees that she could touch the damp bricks on either side. At length the tunnel opened and became a vault; she found herself trapped in it, bricks meeting her wherever she turned, alone with a little deformed man who squatted on the floor gibbering, with long nails. His face was pitted and like the face of an animal. The wall behind him oozed with damp, which collected into drops and slid down".²¹ Rachel verfällt beim Erwachen in eine Katalepsie, die ähnlich einer Todesstarre ist: "Still and cold as death she lay, not daring to move, until she broke the agony by tossing herself across the bed, and woke crying 'Oh!'".²²

Realität und Traum vermischen sich zu einem dominierenden Gefühl der Verfolgungsangst: "She felt herself pursued, so that she got up and actually locked the door. A voice moaned for her; eyes desired her. All night long barbarian men harassed the ship; they came scuffling down the passages, and stopped to snuffle at her door. She could not sleep again".²³

Anstatt ihren Alptraum als solchen anzuerkennen und zu verarbeiten, sieht sie ihn als Teil des realen Lebens an. So weitet sich ihre Panik bei dem Gedanken an diesen Traum zur Lebensangst aus: "Rachel did not return the smile or dismiss the whole affair, as Helen meant her to. Her mind was working very quickly, inconsistently and painfully. Helen's words hewed down great blocks which had stood there always, and the light which came in was cold. After sitting for a time with fixed eyes, she burst out: 'So that's why I can't walk alone!' By this new light she saw her life for the first time a creeping hedged-in thing, driven cautiously between high walls, here turned aside, there plunged in darkness, made dull and crippled forever - her life that was the only chance she had - a thousand words and actions became plain to her".²⁴

Für den Rest ihres Lebens wird Rachel Vinrace wieder und wieder von diesen Alpträumen gequält werden. Für den Rest ihres Lebens wird sie traumatisch die Parallele zwischen Sexualität und Tod ziehen. In ihrem Unterbewußtsein werden Verfolgungsszenen ablaufen, in denen sie von Männern bedrängt wird.²⁵ Ihre Mitmenschen empfindet sie in einem solchen Maße als Bedrohung für sich selbst, daß sie sich gelähmt ihrer Passivität hingibt. So wird das von Mrs Dalloway erhaltene positive Feedback das einzige ihres ganzen Lebens bleiben, denn Rachel erlaubt sich in Zukunft keine Offenheit mehr.

Helen, die Rachels Zustand damit erklärt, daß die junge Frau in ihrer kindlichen Weltfremdheit noch nie etwas von dem Zusammenspiel von Mann und Frau erfahren hat, beschließt, Rachels zukünftige Erziehung zu übernehmen. Rachel, der sich keine Alternativen für die Zukunft bieten, stimmt zu.²⁶ Die Ambroses richten sich so in Begleitung von Rachel in einem kleinen südamerikanischen Dorf ein. Unterhaltung finden sie in einem Hotel am Platz, wo mehrere Engländer ebenfalls die Winterzeit verleben wollen. Unter den Hotelgästen sind zwei junge Männer, Terence Hewet und dessen Freund St. John Hirst. Bei einem gemeinsamen Ausflug lernen sich Rachel und Hewet zwar näher kennen, doch wird andererseits auch eine sich verstärkende

Isolation Rachels von ihrer Umwelt deutlich.²⁷ Sie ist ihrer Umwelt gegenüber verschlossen; andere Menschen wecken in ihr kein Interesse, sie sieht sie vielmehr als unwirkliche Objekte. "She was lying back rather behind the others resting on one elbow (...) Her eyes were fixed rather sadly but not intently upon the row of people opposite her. (...) 'What are you looking at?' he asked. She was a little startled, but answered directly, 'Human beings.'"²⁸

Hewet verliebt sich in Rachel, doch wirkt die junge Frau auf ihn unnahbar, gleich einem Kunstobjekt leblos und abstrakt: "It seemed plain that she would never care for one person rather than another; she was evidently quite indifferent to him; they seemed to come very near, and then they were as far apart as ever again; and her gesture as she turned away had been oddly beautiful".²⁹

Rachel erwidert Hewets Gefühle mit Sympathie und Zuneigung, denn sie entdeckt, daß ihre Weltauffassungen ähnlich sind: "They stopped instinctively. At the sight of other people they could not go on."³⁰ Als Hewet ihr einen Heiratsantrag macht, willigt Rachel ein; wiederum hindert sie ihre Passivität daran, nach anderen Möglichkeiten für ihre Lebensplanung zu suchen. Die Aussicht, mit jemandem das Leben zu teilen, der ihr ähnlich ist, beweist sich für Rachel als tödlich. Anstatt einen Menschen zu finden, der sie mit einer anderen Lebensauffassung aus ihrer geistigen Isolation reißen könnte, sieht sie ihre negativ empfundene Existenz zumindest unbewußt in Hewet bestätigt. So wird die Verlobungszeit abrupt beendet, als Rachel an Typhusfieber erkrankt und schließlich stirbt. Ob ihr Tod als das Symbol eines bewußten Selbstmordes zu interpretieren ist,³¹ oder ob Rachel ungewollt an einem Typhusvirus stirbt, bleibt offen.³²

Um sich in ihre Umwelt zu integrieren, hätte sie zunächst sich selbst finden müssen. Auf dem Sterbebett äußert sie den Wunsch, alleine zu sein. Der Wunsch nach Einsamkeit kann hierbei als eine erste Möglichkeit für Rachel gedeutet werden, sich selbst zu entdecken. Erst im Anschluß an diesen Prozeß wäre sie vielleicht dazu in der Lage gewesen, mit Hewet eine Ehe zu führen. "All sights were something of an effort, but the sight of Terence was the greatest effort, because he forced her to join mind to body in the desire to remember something. She did not wish to remember; it troubled her when people tried to disturb her loneliness; she wished to be alone. She wished for nothing else in the world."³³ Rachel befand sich in einem ständigen Konflikt mit ihrem undefiniert gebliebenen Ich als der einen Komponente des Lebens und ihrer als Bedrohung empfundenen Umwelt als der anderen. Sie ist letztlich daran gescheitert, daß sie beide Komponenten nicht vereinbaren konnte.³⁴

Diese Schwierigkeit, die eigene Person in die Wirklichkeit zu integrieren, ist eine Grundproblematik im Romanwerk Virginia Woolfs. Sie wird in späteren Jahren zur Thematisierung dieser Identitätsfindung ihre Protagonistinnen mit verschiedenen *selves* belegen, die die Suche nach einem ganzheitlichen Ich verkörpern sollen. Woolfs Forderung nach Alleinsein wird sich zu einem unbedingten Anspruch auf jene *privacy of soul* heraufschrauben, ohne die eine wahre Ichfindung unmöglich ist. So werden all die Protagonistinnen ein ähnliches Schicksal wie Rachel erleiden, denen es nicht möglich ist, ihr eigenes Ich zu finden oder zu leben.³⁵

1.2 Helen Ambrose

Obwohl ihre Nichte die eigentliche weibliche Hauptfigur in *The Voyage Out* ist, wird Helen als Gegenpol zu Rachel und letztlich als deren Erzieherin eine wichtige Rolle

zuteil. Rachels Tante ist von Beginn des Romans an eine souveräne, individuell gezeichnete Figur. Ausgestattet mit gleichermaßen männlichen und weiblichen Attributen³⁶ läßt sie sich nicht in ein typisches Rollenraster pressen: "Tall, large-eyed, draped in purple shawls, Mrs Ambrose was romantic and beautiful; not perhaps sympathetic, for her eyes looked straight and considered what they saw. Her face was much warmer than a Greek face; on the other hand it was much bolder than the face of the usual pretty Englishwoman."³⁷

Helens Weiblichkeit ist gepaart mit einer männlichen, analytischen Nüchternheit; durch diese Eigenschaften fühlt sie sich Männern mehr verbunden als Frauen: "A shyness which she felt with women and not with men she did not like to explain."³⁸ Die aufgesetzte Art Clarissa Dalloways erkennt sie daher im Gegensatz zu Rachel schnell als oberflächliches Geschwätz.³⁹ Ihre Hinwendung zu Männern ist hauptsächlich geistiger und nicht sexuell konnotierter Natur. So wird ihr Verhältnis zu ihrem Mann als kumpelhaft und platonisch geschildert. Ihre auf ernste Gespräche fußende enge Freundschaft mit St. John Hirst, der homosexuelle Züge aufweist, legt davon weiter Zeugnis ab.⁴⁰

Auf der anderen Seite weckt Helen in Frauen erotische Wünsche hervor; aus dem Roman geht allerdings an keiner Stelle hervor, daß dies intendiert sein könnte.⁴¹ Vielmehr scheint Woolf Homosexualität im Zusammenhang mit der Figur der Helen Ambrose zu thematisieren, um diese individuelle, nicht nach herkömmlichen Mustern von Geschlechtervorstellungen passende Frauengestalt zu unterstreichen. Die Besetzung eines Frauencharakters mit sowohl männlichen als auch weiblichen Attributen, die zusammen gesehen die androgyne Individualität der jeweiligen Figur bestimmen, ist ein fester Bestandteil von Woolfs Vorstellungswelt; sie wird dies in ihren kommenden *novels* stärker herausarbeiten.

Im Gegensatz zu Rachel übt Helen auf ihre Umgebung große Anziehungskraft aus; Hirst zieht gar den Vergleich mit einer Schicksalsgöttin: "With one foot raised on the rung of a chair, and her elbow out in the attitude for sewing, her own figure possessed the sublimity of a woman's of the early world, spinning the thread of fate."⁴² Ihre Präsenz wird allerdings in ihrer Rolle als Rachels Erzieherin auf negative Weise deutlich. Indem sie ihre pessimistische und sarkastische Weltsicht auf ihre beeinflussbare Nichte überträgt,⁴³ macht sie es Rachel noch schwerer, unvorbelastet ihrer Umwelt entgegenzutreten.⁴⁴ Mangelndes Einfühlungsvermögen und ein gewisses Geltungsbedürfnis sind die Auswirkungen, die Helens verwöhnte, viel beachtete Persönlichkeit mit sich bringen. "Being a woman of action"⁴⁵, kann sie mit der passiven Rachel zunächst wenig anfangen. Als Rachel ihr von Dalloways Kuß erzählt, merkt Helen jedoch, wie sehr Rachel sie braucht. Vermeintlich denkt sie, daß es nur einen Weg gibt, Rachel zu beruhigen, und zwar, indem sie das Passierte erst einmal simplifiziert⁴⁶. Später versucht sie, die Mängel in Rachels Erziehung auszugleichen; sie scheitert aber daran, weil sie nicht genügend Einfühlungsvermögen besitzt, um Rachels wahre Nöte zu erkennen. So sieht sie die Problematik ihrer Nichte als zu harmlos an. Die Tatsache, daß Rachels Lebensangst existentiell ist, erfaßt sie nicht; damit ist Helen eher ein weiteres Hindernis in Rachels Entwicklung.

Rachel empfindet Helens Dominanz als dermaßen bedrohlich, daß sie sie als übergroße Konkurrentin empfindet: "Over her loomed two great heads, the heads of a man and woman, of Terence and Helen. Both were flushed, both laughing, and the

lips were moving; they came together and kissed in the air above her. Broken fragments of speech came down to her on the ground. She thought she heard them speak of love and then of marriage".⁴⁷

Helen ist somit als Gegenpol zu Rachel zu verstehen: im Kontrast zu ihrer Nichte nämlich besitzt sie Persönlichkeit. Souverän hat sie sich in ihre Umwelt integriert, mit der sie jederzeit dazu in der Lage ist, sich auszutauschen. Sie hat ihre Identität in der Wirklichkeit gefunden. In ihrer Rolle als Rachels Erzieherin aber zeugt ihr Charakter von Oberflächlichkeit und wenig Sensibilität.

-
- (1) Virginia Woolf, *Diary*. 5 Vols. Ed. Anne Olivier Bell. London: Hogarth, 1 ed. 1977-83, Bd. 3, S. 260.
 - (2) Vgl. z.B. Susan Rubinow-Gorsky, *Virginia Woolf*. Boston: Twayne Publishing, rev. ed. 1989, S. 40f.
 - (3) Vgl. z.B. Michael Rosenthal, *Virginia Woolf*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979, S. 50f.
 - (4) Vgl. z.B. N. C. Thakur, *The Symbolism of Virginia Woolf*. Oxford: OUP, 1965, S. 11.
 - (5) "In 1908, while she was at work on her first novel (...) Virginia Woolf declared her intention to 're-form the novel.' (...) By this time Woolf had been publishing essays and reviews for six years. She had also, for a much longer time, been writing short pieces - essays, sketches, short fiction, comic lives - never intended for publication. This was a lengthy apprenticeship and though it had not ended in 1910, for she would continue to write and rewrite *The Voyage Out* for the next two years, it had clearly entered its final phase. (...) Throughout her career she often used her short fiction as a testing ground for techniques and themes she would explore further in her longer works." Susan Dick, *Virginia Woolf*. London: Arnold, 1989, S. 1. Klammern von mir.
 - (6) Rosenthal, op. cit., S. 51.
 - (7) Virginia Woolf, *The Voyage Out*. London: Triad Grafton, 7 ed. 1989, S. 29. Im folgenden mit 'VO' abgekürzt.
 - (8) VO, S. 30. Klammer von mir.
 - (9) "Rachel (...) stood waiting her uncle and aunt nervously. (...) She was already unnaturally braced to receive them." VO, S. 16. Klammern von mir.
 - (10) VO, S. 16.
 - (11) VO, S. 16.
 - (12) VO, S. 21. "Her face lacks colour and 'definite' outline. Her author dared to make her faceless, inarticulate, incompetent and (...) inactive to the point of indolence. She is not merely unformed; she is the epitome of indefiniteness." Lyndall Gordon, *Virginia Woolf. A Writer's Life*. Oxford: OUP, 1986, S. 110. Klammer von mir.
 - (13) Die Dalloways befinden sich auf einer Weltreise. Da sie Rachels Vater kennen, nutzen sie die Chance und legen eine kleine Etappe ihrer Reise auf der Euphrosyne zurück.
 - (14) VO, S. 42.
 - (15) Vgl. VO, S. 47.
 - (16) Dick, op. cit., S. 52f. Klammer von mir.
 - (17) Ebd. Woolf wird 10 Jahre später in Mrs Dalloway sowohl ihre Kritik an der englischen *upper-class* expliziter wiederholen als auch die Problematik der Identitätslosigkeit Clarissa Dalloways verstärkt herausarbeiten.
 - (18) Vgl. VO, S. 72.
 - (19) VO, S. 73.
 - (20) "Rachel is the product of the kind of education given to women in the nineteenth century - indulgent (...) demanding no serious work, designed to keep her free from contamination. The result is a profound and even dangerous ignorance, dangerous because a kiss can produce nightmares, dangerous because the thought of sex is associated with thoughts of death." Phyllis Rose, *Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978, S. 52.
 - (21) VO, S. 74.
 - (22) Ebd.
 - (23) Ebd.
 - (24) VO, S. 79.

- (25)Vgl. James Naremore, *The World Without A Self. Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: YUP, 1973, S. 13. Das Prinzip des für das Individuum unüberwindbaren Kontrastes, das Woolf hier bei dem Erleben von Realität und Traum sieht, ist eine grundlegende Thematik in ihrem Romanwerk. In ihren späteren *novels* empfinden ihre Protagonistinnen diesen Kontrast auf komplexer angelegten Ebenen als Rachel in *The Voyage Out*.
- (26)Vgl. VO, S. 79f.
- (27)Vgl. VO, S. 125f.
- (28)VO, S. 134. Klammern von mir.
- (29)VO, S. 220.
- (30)VO, S. 280.
- (31)"Her capitulation to illness, then, is the delirious expression of her chosen suicide." Madeline Moore, *Some Female Versions of Pastoral: The Voyage Out and Matriarchal Mythologies*. In: Jane Marcus (Ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1981, S. 100.
- (32)"It is not a novel in which all would have been resolved by mating had it not been for an unfortunate accident." Jean Alexander, *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Port Washington: Kennikat Press, 1974, S. 33.
- (33)VO, S. 354.
- (34)Vgl. Christoph Schöneich, *Virginia Woolf. Erträge der Forschung 266*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1989, S. 31.
- (35)"The book functions more as a splendid repository for embryonic Woolf concerns and motifs than as a totally (...) expressive fiction in its own right. (...) Rachel's voyage out into life (...) provides Woolf with a viable if somewhat unsteady vessel with which to begin to chart the waters of her own imagination." Rosenthal, op. cit., S. 50. Klammern von mir. Woolfs Anspruch auf *privacy of soul* ist, wie sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, kompatibel mit ihrer Forderung nach Respektierung jedes Individuums, insbesondere auch des sozialen Outsiders.
- (36)Vgl. Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977, S. 46
- (37)VO, S. 10.
- (38)VO, S. 77.
- (39)Vgl. VO, S. 79.
- (40)Hirst hat Lytton Strachey zum Modell. Vgl. Roger Poole, *The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge: CUP, 1978, S. 261. Bilder der jungen Virginia Woolf mögen dem einen oder anderen bei der Figur der Helen einfallen ...
- (41)"Her beauty, now that she was flushed and animated, was more expansive than usual, and both ladies felt the same desire to touch her." VO, S. 158.
- (42)VO, S. 208.
- (43)Vgl. VO, S. 226.
- (44)"In encouraging her to think of life cynically, even pessimistically, she does (...) make it harder for Rachel to find union with another person." Lee, op. cit., S. 37. Klammer von mir.
- (45)VO, S. 19.
- (46)"'Oh well,'she said, 'he was a silly creature, and if I were you, I'd think no more about it.'" VO, S. 77.
- (47)VO, S. 290f.

2 Night and Day

"Nobody shall say of me that I have not known perfect happiness, but few could put their finger on the moment, or say what made it. Even I myself, stirring occasionally in the pool of content, could only say But this is all I want; could not think of anything better." ¹

Der 1919 erschienene zweite Roman Virginia Woolfs wird von der weitaus überwiegenden Zahl der Kritiker auf dieselbe Niveaustufe wie *The Voyage Out* gesetzt. Als "technisch mangelhaftes Übergangswerk" ² fehle *Night and Day* sowohl ein überzeugender plot ³ als auch eine stringente Charakterzeichnung. ⁴

E.M. Forster steht mit seinem bündig formulierten Urteil "This is an exercise in classical realism" ⁵ nicht alleine da; die konventionelle Struktur von *Night and Day* hat viele Kritiker dazu veranlaßt, den Roman nur hinsichtlich seiner Parallelen zu Shakespeares Komödien und Austens *novels* zu untersuchen und andere Aspekte zu ignorieren. ⁶

Es wird sich aber im folgenden zeigen, daß *Night and Day* durchaus Problematiken behandelt, die über damals traditionelle Themen hinausgehen; Virginia Woolf stellt in *Night and Day* anhand zweier unterschiedlicher Frauenfiguren Konfliktsituationen vor, die aus der Konfrontation von realem Leben und subjektiver Realitätsauffassung entstehen. Woolf folgt so der Grundthematik von *The Voyage Out*. Sie bietet dem Leser auch in ihrem zweiten Roman eine innovative inhaltliche Thematik innerhalb einer konventionellen Romanstruktur. ⁷

2.1 Katharine Hilbery

Woolf übernimmt in *Night and Day* das Thema von *The Voyage Out*, nämlich die Loslösung einer jungen Frau von ihrem bisherigen Heim und die damit verbundene Problematik der Integration des eigenen Ich in eine Welt, die nicht als ein Teil dieses Selbst empfunden wird. Die Autorin bedient sich hier nicht mehr des Hilfsmittels der geographischen Entfernung. Katharine wird in *Night and Day* ihre *voyage out* nicht wie Rachel Vinrace nach Südamerika antreten: für sie wird es vielmehr eine Reise in das eigene Ich sein, an dessen Ziel nicht der Tod, sondern das Leben als Individuum in der Welt steht. London wird, bis auf einen kurzen Landaufenthalt, als Ort der äußeren Handlung nicht verlassen.

Katharine Hilbery lebt mit ihrer Familie in Chelsea. Ihr Alltag ist geprägt von Familientradition und gesellschaftlichen Konventionen: ihr Leben besteht darin, daß sie ihrer Mutter bei deren Pflichten als Haushaltungsvorstand zur Hand geht und - ebenfalls zusammen mit ihrer Mutter - eine Biographie ihres berühmten Großvaters schreibt. ⁸ Als einziges Kind einer der "most distinguished families in England" ⁹ erwartet man von ihr keine weiteren Aktivitäten; ihre Ausbildung oder gar ein Beruf sind für die Familie kein Thema. Katharine geht nur scheinbar in diesem "great make-believe game of English social life" ¹⁰ auf. Das Vorhaben, die Biographie ihres Großvaters zu schreiben, interessiert sie zwar, füllt sie aber intellektuell nicht aus, da sie der Meinung ist, ihre Mutter gehe diese Aufgabe nicht professionell genug an: "Several years were now altogether omitted, because Mrs Hilbery had found something distasteful to her in that period, and had preferred to dwell upon her own recollections as a child. After this, it seemed to Katharine that the book became a wild dance of will-o'-the-wisps, without form or continuity, without coherence even, or any attempt to make a narrative". ¹¹

Sie lebt gewollt äußerlich nach der Vorstellung ihrer Mutter,¹² hat sich aber innerlich von dieser Bindung bereits losgesagt: "Her mother was the last person she wished to resemble, much though she admired her."¹³ Gegensätze zu *The Voyage Out* bestehen also nicht nur in den unterschiedlichen Charakteren der beiden Protagonistinnen Rachel und Katharine, sondern auch bei den Figuren der jeweiligen Erzieherinnen: Helen wurde als "Schicksalsgöttin" gesehen; Mrs Hilbery wird auf der anderen Seite die Rolle einer "Märchenfee" zugeteilt, die bei ihrer Tochter meist nur im Hintergrund fungiert; wird sie aktiv, so hat dies äußerst positive Auswirkungen für Katharine.¹⁴

Im Gegensatz zu Rachel ist Katharine eigenwillig und gleichzeitig offen genug, um ihre Unterforderung in intellektueller und emotionaler Hinsicht selbständig auszugleichen. Heimlich führt sie ein anderes Leben, das ihren Wünschen und Vorstellungen entspricht: in den frühen Morgenstunden löst sie unbemerkt Mathematikaufgaben,¹⁵ mit denen sie die ihrer Meinung nach unprofessionelle Art des Biographieschreibens ausgleicht; im Laufe des Tages verliert sie sich in Träume,¹⁶ in denen sie ihren konventionellen Alltag zugunsten einer Märchenwelt, in der sie als Prinzessin ihren Märchenprinzen gefunden hat, beiseite schiebt. Da sie auf der einen Seite weiß, daß diese Aktivitäten im Rahmen der Familientradition nicht gebilligt würden, sie aber auch auf der anderen Seite noch nicht das dringende Bedürfnis verspürt, sich gegen diese Konvention aufzulehnen, unternimmt sie nichts, ihre Individualität in die sie umgebende äußere Welt zu integrieren, sondern trennt sorgfältig Traumwelt von realer Welt.¹⁷ Sie wird zwar immer dann schweigsam und verschlossen, wenn sie ihre gesellschaftliche Rolle nicht vollständig exerziert, sondern sich ihrer subjektiven Vorstellungen bewußt wird,¹⁸ doch leidet sie nicht wirklich an dieser Einsamkeit, die sie zwangsläufig beim Aufeinandertreffen beider Welten empfindet; indem sie sich nämlich intensiv mit der außerterrestrischen Welt der Astrologie beschäftigt, hat sie sich für das weltliche Nichtvorhandensein ihres Traumprinzen ein ausfüllendes Substitut geschaffen: "After gazing for another second, the stars did their usual work on her mind, froze to cinders the whole of our short history, and reduced the human body to an ape-like, furry form, crouching amid the brushwood of a barbarous clod of mud".¹⁹

Katharines Charakter ist also zunächst standfest genug, die Diskrepanz zwischen ihrer Traumwelt und der Realität zu überbrücken; kraft ihres Selbstbewußtseins gelingt es ihr, den Gegenstand ihrer Träume, einen anderen Menschen, zu relativieren und sich so überzeugend einzureden, daß Traum und Realität ohnehin nicht zu vereinbaren sind. Woolf bearbeitet so die Problematik Rachels von einem gegensätzlichen Standpunkt: Katharine ist sich der Konfliktsituation, die sich aus den divergierenden Ansprüchen von eigener Persönlichkeit und Wirklichkeit ergeben, bewußt. Da sie verschiedene selves entwickelt hat, die der jeweiligen Situation Genüge tun, hat sie sich in diesem Spannungsfeld eingerichtet. Diese Welt gerät erst ins Wanken, als sie beginnt, sich auf Menschen einzulassen, die sie interessieren: der in sie verliebte Ralph Denham bringt durch seine Präsenz ihr Inneres durcheinander, da sie erstmalig erkennt, daß ein anderes Individuum in Wirklichkeit und nicht nur in ihren Träumen die gleichen Vorstellungen haben kann wie sie selbst: "She said nothing for a moment (...) meditating upon a variety of things, of which one was that this strange young man pronounced Dante as she was used to hearing it pronounced, and another, that he had, most unexpectedly, a feeling of life that was

familiar to her. Perhaps, then, he was the sort of person she might take an interest in, if she came to know him better".²⁰

Hatte sie bislang Liebe und Heiratsanträge als Teil ihres gesellschaftlichen Selbstverständnisses aufgefaßt²¹ und sich ansonsten in ihre subjektiven Träumereien geflüchtet,²² so beginnt sie nun langsam, diese beiden Welten in einem konkreteren Zusammenhang zu sehen. Dieser Gedankengang läßt sie an ihrer bisherigen Annahme von der absoluten Unmöglichkeit dieser Verbindung zweifeln. Sie führt sich ein Leben mit ihrem zukünftigen Mann William Rodney, dessen Heiratsantrag sie aus gesellschaftlichen Überlegungen heraus zugestimmt hatte,²³ vor Augen: "It seemed to her that she could satisfy William as these woman (sic) had satisfied their husbands; she could pretend to like emeralds when she preferred diamonds."²⁴

Im Rahmen dieser Vorstellung wird es Katharine klar, daß es für sie unmöglich wäre, die Liebe, von der sie immer geträumt hat, in ihrer Ehe als bloße Illusion aufzufassen: "(...) confirming herself in the belief that to be engaged to marry some one with whom you are not in love is an inevitable step in a world where the existence of passion is only a traveller's story brought from the heart of deep forests and told so rarely that wise people doubt whether the story can be true".²⁵

Sie löst die Verlobung mit William auf, da sie eine Verbindung mit ihm als Selbstaufgabe betrachtet. Sie liebt ihn nicht und könnte letztlich ihre Träume mit ihm nicht realisieren.²⁶ Ihr gesellschaftlich determiniertes *self* wird somit von ihr als unwichtig eingestuft. Ihre Hinwendung zu Ralph und damit das Sichherauslösen aus ihrer einsam empfundenen Subjektivität geschieht unbewußt: "Not one of them even faintly resembled Ralph Denham. More and more plainly did she see him; and more and more did he seem to her unlike any one else."²⁷ Erst als er ihr erneut seine Liebe gesteht, wird sie sich ebenfalls ihrer Liebe für ihn bewußt.²⁸ Das gegenseitige Austauschen ihrer Arbeitsunterlagen ist ein erster zaghafter Versuch Katharines, ihren Traum mit jemandem zu teilen.²⁹ Erstmals fühlt sie das Bedürfnis, aus ihrer eigenen Welt zu fliehen: "She had now to get used to the fact that some one shared her loneliness."³⁰

Sie wird Ralph heiraten, da sie erkennt, daß sie mit ihm zusammen eine gemeinsame Zukunft gestalten kann: "they shared the same sense of the impending future, vast, mysterious, infinitely stored with undeveloped shapes which each would unwrap for the other to behold"³¹. Sie weiß, daß sie nie ganz dazu in der Lage sein wird, ihre Einsamkeit und das daraus resultierende subjektive Realitätsempfinden ganz aufzugeben. Sie ist sich aber sicher, daß sie Kraft ihrer Liebe Mut genug hat, sich einem anderen Menschen anzuvertrauen³², und daß sie versuchen wird, ihm möglichst nahe zu sein. Sie wird ihren Traum vom "magnanimous hero"³³ leben: "And where was she walking, and who was her companion? Moments, fragments, a second of vision, and then the flying waters, the winds dissipating and dissolving; then, too, the recollection from chaos, the return of security, the earth firm, superb and brilliant in the sun. From the heart of his darkness he spoke his thanksgiving; from a region as far, as hidden, she answered him".³⁴

Auch wenn die Integration ihrer Träume in die Realität im weiteren für Katharine offen bleibt³⁵, gibt Woolf zumindest die Möglichkeit dieses Prozesses an. Neben dem *self*, das Katharine nur in ihrer Einsamkeit empfinden kann, hat sie sich Freiraum für

ein weiteres *self* geschaffen, das die Annäherung an einen anderen Menschen wagen wird. Das Ende von *Night and Day* bietet demnach eine versöhnliche Alternative zu *The Voyage Out*, denn Rachel war es weder möglich, ein eigenes *self* zu entwickeln, noch gab es in ihrem Charakter eine Seite, die sich einem anderen Menschen hätte öffnen können. Katharine Hilbery indes hat Schritte in beide Richtungen unternommen³⁶.

2.2 Mary Datchet

Katharine, die die Erfüllung ihrer Träume im privaten Glück sieht, wird durch die Figur der Mary Datchet kontrastiert, die "dedicated to causes rather than to a husband"³⁷ ist. Für Mary liegt Erfüllung in der Realisation einer politischen Idee; bis zu dieser Erkenntnis allerdings muß auch sie den Weg ihrer Bewußtseinswerdung gehen. Als Tochter eines Landpfarrers geht sie, einige Monate vor Beginn des Romans, nach London. Der Leser trifft sie dort 25jährig; sie ist autonom, da sie ihr eigenes Geld verdient und im Gegensatz zu Katharine in ihrer eigenen Wohnung lebt³⁸. Der Arbeitsalltag hat bereits seine Spuren in ihrem „äußeren Erscheinungsbild hinterlassen: "(Sie) looked older because she earned (...) her own living, and had already lost the look of the irresponsible spectator, and taken on that of the private in the army of workers".³⁹

Ihre Arbeit für die Suffragettenbewegung⁴⁰ macht ihr Spaß und läßt ihr genug Zeit, ihre Abende mit Freunden zu verbringen.⁴¹ Als emanzipierte "new woman",⁴² die mit traditionellen Vorstellungen von einem viktorianischen Frauenideal abgeschlossen hat, vereint sie mühelos sowohl weibliche als auch männliche Komponenten in ihrem Auftreten: "Miss Datchet was quite capable of lifting a kitchen table on her back, if need were, for although well-proportioned and dressed becomingly, she had the appearance of unusual strength and determination".⁴³ Im Gegensatz zu Katharine steht sie öffentlich zu ihren intellektuellen Interessen: "Why shouldn't I read Emerson?"⁴⁴

Für Mary existiert keine Traumbene jenseits der Realität, auf der sie sich alleine mit ihrem 'Märchenprinzen' befindet; ihr Inneres ist fest in ihrer Außenwelt verankert. "High in the air as her flat was, some beams from the morning sun reached her even in November, striking straight at curtain, chair, and carpet, and painting there three bright, true spaces of green, blue, and purple, upon which the eye rested with a pleasure which gave physical warmth to the body. (...) But she liked to pretend that she was indistinguishable from the rest, and that when a wet day drove her to the Underground or omnibus, she gave and took her share of crowd and wet (sic) with clerks and typists and commercial men, and shared with them the serious business of winding-up the world to tick for another four-and-twenty hours."⁴⁵

Mary scheint ihre feste Rolle in der Realität gefunden zu haben. Ihre Meinungen und Überzeugungen sind stringent; ihre Selbstdisziplin macht eine konstant positive Grundeinstellung möglich. "Having no religious belief she was more conscientious about her life, examining her position from time to time very seriously, and nothing annoyed her more than to find one of these bad habits nibbling away unheeded at the precious substance. What was the good, after all, of being a woman if one didn't keep fresh, and cram one's life with all sorts of views and experiments? Thus she always gave herself a little shake, as she turned the corner, and, as often as not, reached her own door whistling a snatch of a Somersetshire ballad."⁴⁶

Dieser so in sich ruhende Charakter entdeckt eines Tages, daß er sich in eben jenen Ralph Denham verliebt hat, der seinerseits Katharine Hilbery liebt. In Unkenntnis dieser letzteren Tatsache verliert Mary jede Bodenständigkeit: "She repressed her impulse to speak aloud, and rose and wandered about rather aimlessly among the statues until she found herself in another gallery devoted to engraved obelisks and winged Assyrian bulls, and her emotion took another turn. She began to picture herself travelling with Ralph in a land where these monsters were couchant in the sand. 'For', she thought to herself, (...) 'the wonderful thing about you is that you're ready for anything; you're not in the least conventional, like most clever men'".⁴⁷

Mary findet den Mut, sich selbst gegenüber einzugestehen, daß sie Ralph liebt. Sie weiß, daß diese Liebe nicht erwidert wird, denn Ralph sieht sie 'nur' als gute Freundin⁴⁸. Als sie ihm trotzdem ihre Liebe gesteht, erfährt sie von seiner Zuneigung für Katharine. Ihre Enttäuschung darüber gelangt an den Punkt, wo sie ihre ganze Persönlichkeit in Frage stellt: "She pushed the papers wearily over to the farther side of the table. It was no use, though; something or other had happened to her brain - a change of focus so that near things were indistinct again."⁴⁹ Sie erkennt, daß sie sich ihr Leben lang etwas vorgemacht hat: ihr Kampf für die Suffragetten war nicht wirklich ihre Erfüllung; mit sich selbst identifizieren kann sie sich erst bei ihrer Liebe zu Ralph.⁵⁰

Wie Katharine nimmt Mary die Erfahrung der ersten Liebe als Anstoß dafür, ihre Persönlichkeitsstruktur zu ergründen und sich ein neues Konzept für ihr Leben zu bilden. Zunächst beweist sie Konsequenz, indem sie sich zwingt, Ralph, dessen Herz Katharine gehört, nicht mehr als das Objekt ihrer Liebe zu sehen.⁵¹ Sie geht dann dazu über, ihren Wunsch nach "faith in something" zu konkretisieren und stellt dabei fest, daß zwar ihre Liebe zu Ralph der Anstoß ihrer Selbstzweifel war, sie aber im Grunde zu wenig an sich selbst interessiert ist, als daß sie ihre Erfüllung im persönlichen Glück finden könnte.⁵² "Already her suffering as an individual was left behind her. (...) as she shaped her conception of life in this world, only two articulate words escaped her, muttered beneath her breath - 'Not happiness - not happiness'".⁵³

Mithilfe ihres Realismus ist sie dazu in der Lage, ihren zukünftigen Platz auf dieser Welt zu determinieren: "Her post should be in one of those exposed and desolate stations which are shunned naturally by happy people".⁵⁴ Auch ist sie weitsichtig genug, einer naheliegenden Bitterkeit vorzubeugen: "'But I refuse - I refuse to hate any one' (...) 'To know the truth - to accept without bitterness'".⁵⁵ "Undergoing this curious transformation from the particular to the universal",⁵⁶ kündigt Mary im Büro der Suffragettenbewegung und widmet sich aus sowohl beruflicher als auch privater Überzeugung einem politischen Komitee zur Unterstützung der Arbeiterrechte⁵⁷. Als sie Ralph wieder sieht, weiß sie, daß sie ihre persönliche Enttäuschung überwunden hat: "With Ralph's eyes upon her, smiling straight back at him serenely and proudly, she knew, for the first time, that she had conquered. She let him kiss her hand."⁵⁸

Mit einem Anflug von Wehmut denkt sie an die Erfahrung, geliebt zu haben, zurück; gleichzeitig schöpft sie aber auch gerade aus dieser Erfahrung Kraft, denn sie weiß, daß Liebe allein sie auf lange Sicht nicht ausgefüllt hätte.⁵⁹ So ist folglich Marys erleuchtetes Wohnungsfenster Symbol dafür, daß sie ihre persönliche Erfüllung tatsächlich im politischen Engagement gefunden hat: "The light was not moved. It signalled (...) across the dark street; it was a sign of triumph shining there for ever".⁶⁰

Woolf zeichnet mit dem Charakterbild der Mary eine weitere Alternative zu Rachels Passivität; Mary scheitert nicht an der Realität, weil sie die Fähigkeit besitzt, aus ihren persönlichen Niederlagen zu lernen. Mary hat ihre private Episode verarbeitet und ist so dazu in der Lage, ohne Verbitterung mit einem unerfüllt gebliebenen *self* zu leben. Sie wendet sich in Zukunft einem anderen *self* zu, dessen Ansprüche eher befriedigt werden können.

Die Person der Mary Datchet erfüllt bereits jene Eigenschaften, für die Virginia Woolf 1929 in ihrem Essay *A Room of One's Own* explizit plädieren wird: um ein emanzipiertes, kreatives Leben führen zu können, muß die Frau jenseits von Ärger und Verbitterung über die Männer selbstbewußt und mutig zu ihrer weiblichen Persönlichkeit stehen.⁶¹ Diese weibliche Persönlichkeit soll "womanly-man" sein; sie soll die Komponenten beider Geschlechter, beider sexuellen *selves*, in sich vereinen, um so eine eventuelle Einseitigkeit des Denkens und Handelns zu umgehen⁶². Das beinhaltet auch, ein Engagement für die Suffragettenbewegung abzulehnen, die sich ausschließlich für die Rechte der Frau einsetzt⁶³. Weiterhin sollten Frauen es vermeiden, sich durch andere Menschen - den jeweiligen Partner - zu definieren; vielmehr sollten sie ihre eigene Persönlichkeit dahingehend entwickeln, daß sie sich als mündigen Teil einer allgemeinen, alle Menschen einschließenden Ordnung begreifen, die jedem Individuum das Recht auf eine freie Existenz zubilligt; durch die Überwindung des Egos ist es der Frau so möglich, sich als Teil eines unpersönlichen Ganzen zu begreifen. Ihre Ängste und Kümernisse belasten sie weniger, denn ihr Blickfeld übersteigt den eigenen, notwendigerweise eingeschränkten Horizont⁶⁴.

Im Falle Marys bedeutet dies, ein politisches Bewußtsein zu entwickeln, das über den Feminismus hinaus globalere Themen - etwa das Arbeiterrecht - einschließt. Auf privater Ebene gibt Woolf uns das Beispiel Katharine Hilbery vor: sie besitzt genügend eigene Persönlichkeit, um nicht durch, sondern mit ihrem Mann zu leben - eine Eigenschaft, die die aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit noch stark dem Viktorianismus verhaftete Mrs Dalloway in *The Voyage Out* nicht besitzt. Die Voraussetzungen für dieses Emanzipationsprinzip sind, daß die Frau einen eigenen Raum hat, in dem sie ungestört denken und leben kann - der eigene Raum dient hier auch als Verbildlichung der Idee der *privacy of soul* - und daß ihr genügend Geld zur Verfügung steht, um von Männern finanziell unabhängig zu sein. Woolf fordert daher Frauen dazu auf, selbst einen Beruf zu ergreifen⁶⁵.

Virginia Woolf bietet so in *Night and Day* zwei versöhnliche Alternativen zu Rachels Tod in *The Voyage Out*. Katharine und Mary haben beide den persönlichen Kampf der Bewußtseinswerdung auf sich genommen, um ihre eigenen Wünsche zu realisieren. Bedient man sich der Definitionen Erzgräbers, so hat sich Katharine für die "zweckfreie romantische private Lebensform Night" entschieden und Mary für eine "realistisch zweckbestimmte gesellschaftliche" - die des "Day"⁶⁶.

(1) Virginia Woolf, *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. London: Triad Grafton, 5 ed. 1978, S. 78.

(2) Schöneich, op. cit., S. 39.

(3) "Die Konstruktion des *plot* ist so künstlich, daß es an mehreren Stellen hörbar knirscht." Ebd., S. 36.

(4) "The problem with the book is that the characters are not really sufficiently compelling to command our interest on their own." Rosenthal, op. cit., S. 73.

- (5) E.M. Forster, Virginia Woolf. In: Claire Sprague (Ed.), Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1971, S. 16.
- (6) Vgl. Thakur, op. cit., S. 11f.
- (7) "In spite of a simple, predictable plot, the novel explores issues of great concern in late Victorian and early twentieth-century literature and society. Its exploration of traditional patterns of marriage and new possibilities for the modern woman make it an interesting sequel to *The Voyage Out*. Rubinow-Gorsky, op. cit., S. 43.
- (8) Vgl. Virginia Woolf, *Night and Day*. London: Triad Grafton, 8 ed. 1990, S. 7-19. Im folgenden mit 'ND' abgekürzt.
- (9) ND, S. 14.
- (10) ND, S. 187.
- (11) ND, S. 38.
- (12) "She lived at home. She did it very well, too." ND, S. 39.
- (13) ND, S. 41.
- (14) Mrs Hilbery wird gegen Ende des Romans den beiden Liebenden Katharine und Ralph einen äußeren Rahmen schaffen, der sie dann zusammenbringt. Dieser Rahmen ist für das Zusammenkommen der beiden letztlich nicht entscheidend; er verkürzt allerdings das 'Innere Sich-Finden' des Paares sicherlich erheblich. (Vgl. ND, S. 438ff) "In the 'tragedy' of *The Voyage Out* Helen Ambrose is a figure of fate embroidering the destiny of the doomed Rachel. Her cast of mind is pessimistic; (...) In the 'comedy' of *Night and Day* (...) the guardian figure, Mrs Hilbery, is a kind of fairy godmother." Stella McNichol, *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. London: Routledge, 1990, S. 16. (Klammern von mir) Eine intensive Auseinandersetzung mit der Figur Mrs Hilberys betreibt van Buren-Kelley, op. cit., S. 37ff.
- (15) Vgl. ND, S. 40.
- (16) Vgl. ND, S. 13.
- (17) "She is in control of her life because she is able to distinguish between, and hold in balance, that visionary world of dream (Night) and the 'cool reason' world of reality (Day)." McNichol, op. cit., S. 27.
- (18) Vgl. ND, S. 13.
- (19) ND, S. 177.
- (20) ND, S. 84f. Klammer von mir.
- (21) "Naturally, with her face, position, and background, she had experience of young men who wished to marry her, and made protestations of love, but, perhaps because she did not return the feeling, it remained something of a pageant to her." ND, S. 95.
- (22) "The man, too, was some magnanimous hero, riding a great horse by the shore of the sea. They rode through forests together, they galloped by the rim of the sea." ND, S. 95.
- (23) "At this point in the novel Katharine believes that her vision has no validity in the real world, and so she tells William that she is prepared to marry him." McNichol, op. cit., S. 27.
- (24) ND, S. 194.
- (25) Ebd.
- (26) Vgl. ND, S. 283.
- (27) ND, S. 398.
- (28) Vgl. ND, S. 405f.
- (29) "They attempt to actualize their daydreams. Both have existed (...) in a dream world which seems to have no possible meeting place with reality." Lee, op. cit., S. 68.
- (30) ND, S. 446.
- (31) ND, S. 447.
- (32) "She will eventually come to recognize the 'magnanimous hero' in Ralph, and her final acceptance of him reduces the gap between the dream and reality." McNichol, op. cit., S. 27.
- (33) ND, S. 94.
- (34) ND, S. 459.
- (35) "Es entspricht der Wirklichkeitserfahrung, die Virginia Woolf (...) zum Ausdruck brachte, daß diese Vorstellung von einer utopischen Welt eine momentane Vision bleibt, daß im Romanschluß nur von der Möglichkeit einer anderen Welt gesprochen wird." Willi Erzgräber, *Virginia Woolf. Artemis Einführungen 3*. München: Artemis, 1982, S. 37.
- (36) "Insgesamt ist Woolfs zweiter Roman allerdings weniger radikal und deutlich optimistischer. Der Versuch, die Trennung separater Lebensräume aufzuheben, wird zumindest unternommen." Schöneich, op. cit., S. 39.
- (37) Rubinow-Gorsky, op. cit., S. 46.
- (38) Vgl. ND, S. 42f.
- (39) ND, S. 42. Klammern von mir.

- (40) Lee sieht in dieser Tatsache die besondere Modernität von ND. Vgl. op. cit., S. 63f. Vgl. ebf. ND, S. 71ff.
- (41) Vgl. ND, S. 44ff.
- (42) Rubinow-Gorsky, op. cit., S. 46.
- (43) ND, S. 42.
- (44) ND, S. 45.
- (45) ND, S. 69. Klammern von mir.
- (46) ND, S. 70.
- (47) ND, S. 73. Klammer von mir.
- (48) Vgl. ND, S. 200f.
- (49) ND, S. 232.
- (50) Vgl. ebd.
- (51) Vgl. ND, S. 226.
- (52) "Mary gradually moves out of the narrow absorption with herself and into a place in the larger scheme of things." Rosenthal, op. cit., S. 72.
- (53) ND, S. 234. Klammer von mir.
- (54) ND, S. 234.
- (55) ND, S. 235. Klammer von mir.
- (56) ND, S. 236.
- (57) Vgl. ND, S. 353f.
- (58) ND, S. 355.
- (59) Vgl. ND, S. 407.
- (60) ND, S. 458. (Klammer von mir) "A job offers more than just a way to occupy one's time: as in Mary's case it can be a way to assert one's identity, to give life a purpose." Rubinow-Gorsky, op. cit., S. 46. "Mary finds fulfillment without the nourishment of human relationships necessary to Katharine." Rosenthal, op. cit., S. 72.
- (61) Vgl. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*. London: Triad Grafton, 17 ed. 1990, S. 57. Im folgenden mit 'ROO' abgekürzt. Wie bereits aufgezeigt, gilt dies in einem kleineren Umfang auch schon für Helen Ambrose.
- (62) Vgl. ROO, S. 94f. Der oft zitierte Begriff *androgynous* wird von Woolf selbst vermieden; sie operiert stattdessen mit den Ausdrücken *woman-manly* bzw. *man-womanly*. (Vgl. ebd., S. 99) Woolf geht es bei diesem sozialkritischen Essay darum, Frauen optimale Bedingungen für ein gleichberechtigtes Leben vorzuführen. Sie spricht in diesem Zusammenhang vom Leben der Künstlerin und vertritt die Ansicht, daß eine ungehinderte schöpferische Tätigkeit nur dann möglich sei, wenn beide Kräfte des Menschen, männlich und weiblich, sich in Harmonie miteinander befinden. Das Prinzip der schöpferischen Tätigkeit kann zum einen auch auf Marys politische Arbeit übertragen werden. Weiterhin symbolisiert Mary Woolfs Idee der harmonischen Symbiose zweier unterschiedlicher Kräfte im Menschen, denn sie ist dazu in der Lage, sowohl ihre weiblichen Eigenschaften (Liebe zu Ralph) als auch ihre ‚männlichen Komponenten‘ (sozialpolitisches Engagement) ohne Verbitterung zu akzeptieren.
- (63) "No age can ever have been as stridently sex-conscious as our own; those innumerable books by men about women (...) are a proof of it. The Suffrage campaign was no doubt to blame. It must have roused in men an extraordinary desire for self-assertion; it must have made them lay an emphasis upon their own sex and its characteristics which they would not have troubled to think about had they not been challenged." ROO, S. 94. (Klammer von mir) - Woolf unterstützt natürlich andererseits die *suffragists*, deren Bemühungen es zu verdanken war, daß den Frauen im Erscheinungsjahr von *Night and Day*, 1919, das Wahlrecht zugesprochen wurde. (Vgl. ROO, S. 107)
- (64) "If we (...) see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality (...) if we face the fact (...) that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women". ROO, S. 108. Klammern von mir.
- (65) Vgl. ROO, S. 5f sowie S. 83.
- (66) Erzgräber, op. cit., S. 35.

Teil II: Awakenings

3 Mrs Dalloway

"My mind is made up. I need never recur or repeat. I am an outsider. I can take my way: experiment with my own imagination in my own way. The pack may howl, but it shall never catch me."¹

Zehn Jahre nach Veröffentlichung ihres ersten Romans legt die mittlerweile 43jährige Virginia Woolf mit ihrer vierten *novel*² ein Werk vor, das inhaltlich auch Komponenten aus den vorangegangenen Romanen aufweist, formal jedoch Woolfs innovativen Erzählstil präsentiert. Mrs Dalloway ist das erste von insgesamt drei Werken Woolfs aus den 20er Jahren, ihrer künstlerisch effektivsten Schaffensperiode. Es findet sich kaum ein Woolfkritiker, der sich im Rahmen seiner Romanbearbeitungen nicht auch mit Mrs Dalloway auseinandergesetzt hat. Innerhalb der Massen von Aufsätzen gibt es die unterschiedlichsten Urteile über Mrs Dalloway; sie reichen von "a completely unified novel"³ über Woolfs "ersten wirklich bedeutenden Beitrag (...) zum modernen Roman"⁴ bis hin zu "a minor and imperfect novel."⁵

Mrs Dalloway hat, wie schon *Night and Day*, London zum Ort der Handlung. Dort trifft der Leser auf eben jene Clarissa Dalloway, die an Bord der *Euphrosyne* in *The Voyage Out* Rachel fasziniert hatte. Der äußere *plot* des Romans ist zeitlich auf einen Tag, einen Junitag im Jahre 1923, begrenzt. Clarissa unternimmt morgens Einkäufe für eine Party, die sie abends geben wird. Neben ihr treten einige andere Charaktere auf, deren Erlebnisse parallel geschildert werden. Zwischen den aufgezeigten Personen bestehen unterschiedliche Zusammenhänge: die miteinander befreundeten Figuren besitzen eine gemeinsame Vergangenheit, die in Form von individuellen Empfindungsmomenten zum Zeitpunkt der Romanhandlung erlebt werden.

Der Leser wird durch diese Technik im Laufe des Romans mit den verschiedenen Zeitebenen der Vergangenheit und der Gegenwart konfrontiert. Aufgrund der als bedeutungsschwanger empfundenen Vergangenheit, die durch einige Personen als geradezu präsent dargestellt wird, erfährt die tatsächliche Wirklichkeit des *plot* an manchen Stellen eine sowohl zeitliche als auch wertbestimmte Relativierung. So entsteht der Eindruck individuell erlebter Realität, die nicht unbedingt ihre Verankerung in der Gegenwart haben muß. Auf diesem Hintergrund erfährt die Gegenwart, die Wirklichkeit des *plot*, eine allgemeine Fragwürdigkeit, zu der die strenge äußere Form des Romans - Einheit des Ortes und der Zeit - einen griffigen Kontrast bildet. Die Leben der einander unbekanntenen Personen sind dann miteinander verknüpft, wenn sie sich im Verlauf des geschilderten Tages tatsächlich im Rahmen des *plot* an denselben Plätzen aufhalten oder Vorfälle dieses Tages gleichzeitig, jedoch unbemerkt voneinander, erleben.

Woolf stellt dar, daß diese Personen zwar objektiv betrachtet an denselben Schauplätzen anwesend sind; sie erleben allerdings diese Gegenwart auf subjektive Weise. Woolf gibt sich so eine weitere Möglichkeit, die Fragwürdigkeit des Erlebens von Wirklichkeit zu thematisieren. Der Mensch ist nicht nur dazu in der Lage, die Wirklichkeit zu relativieren, indem er die Vergangenheit intensiver als diese erlebt; er kann ebenfalls die Fragwürdigkeit des Hier und Jetzt aufdecken, wenn er sich der Subjektivität alles Empfindens bewußt ist.

Diese kurz umrissenen Techniken Woolfs, ihre Darstellung von Realität, Empfinden und Charakter, erfordern eine eingehendere Bearbeitung; *The Voyage Out* und *Night and Day* konnten ohne diese theoretischen Überbauten untersucht werden, da sie dort von Woolf nicht angewendet wurden. Da dies für Mrs Dalloway und zukünftige Werke nicht mehr gilt, soll nun im Laufe dieses Kapitels auch der gedankliche Überbau Woolfs bearbeitet werden.

Auf der Ebene der Figurenzeichnung weist Mrs Dalloway Parallelen zu den beiden Figuren Rachel Vinrace und Katharine Hilbery auf. Das Doppelleben Katharines findet in der Vielschichtigkeit der zu behandelnden Protagonistin Clarissa Dalloway seine komplexere Ausarbeitung; das Schicksal des Septimus Warren Smith, nach Woolfs eigenen Angaben Clarissas Alter ego,⁶ läßt hingegen Assoziationen mit Rachels Lebensbeschreibung zu. Woolfs Protagonistin ist erstmalig *middle-aged*; es wird sich aber zeigen, daß die Probleme der 51jährigen Clarissa ähnlicher Natur sind wie die der bislang dargestellten jüngeren Frauen: die Problematik des Wesens und der Realisation von Liebe treten ebenso auf wie die Frage nach der Ich-Findung in der Welt. Beide Komponenten sind durch Clarissas lange Vergangenheit bereichert. Anders als die vier jungen Frauen in Woolfs ersten beiden Romanen kann Clarissa ihre Einstellung aus einem größeren Erfahrungsspektrum schöpfen. So entsteht ein zwangsläufig komplexeres Charakterbild mit differenzierteren Konflikten und Verhaltensweisen.

Die Vielschichtigkeit der Protagonistin nötigt mich, dieses Kapitel in vier Unterpunkte zu gliedern. Zur weiteren Erhellung des Charakters von Clarissa Dalloway mögen die drei theoretischen Abschnitte dienen, die an zwingender Stelle in die Textinterpretation eingeschoben werden.

3.1 Mrs Richard Dalloway

Oberflächlich betrachtet trifft der Leser die Frau des Unterhausabgeordneten Richard Dalloway so wieder, wie er sie in *The Voyage Out* verlassen hat: Clarissa wirkt auf den Leser snobistisch, kühl; sie definiert sich nur durch ihre gesellschaftliche Rolle als "perfect hostess" und Gattin⁷; sie hinterfragt nichts, ist an den politischen Geschehnissen ihrer Zeit nicht interessiert.⁸ Ihre Umwelt erfährt sie auf eine unreflektierte, instinktive Art; sie erfreut sich an trivialen Äußerlichkeiten, ohne sie näher zu definieren: "what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab".⁹ Mit der rudimentären Erziehung, die ihr genauso wie Rachel Vinrace zuteil geworden ist, ist sie zudem noch wenig "clever" und nicht "much out of the ordinary":¹⁰ "How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed".¹¹ Im Gegensatz zu Rachel aber weiß sie um ihre Aufgabe in der Gesellschaft: sie muß ihren Platz als Vertreterin der *upper-class* behaupten und wenn möglich noch vorantreiben¹². Zu diesem Zweck pflegt sie Partys zu geben, an denen alle gesellschaftlich einflußreichen Personen Englands, der *Prime Minister* einbegriffen, teilnehmen¹³. Ihr Anspruch an sich selbst, gütig und freundlich zu sein, Menschen zusammenzubringen und zu erheitern, entspringt offenbar ausschließlich ihrem Pflichtbewußtsein als Dame der Gesellschaft: man sieht sie in diesen Kreisen als "real hostess" mit "perfect manners" und einem enormen "social instinct"¹⁴ an; genau dies beabsichtigt Mrs Dalloway auch zu bleiben und pflegt so dieses Image.

Clarissas allgemeine Freundlichkeit macht sie zu einer beliebten Gastgeberin. Clarissa war als junge Frau trotz ihres 'mittelmäßigen Geistes' dazu in der Lage, die dunklen, ungerechten Seiten des Lebens zu sehen: "As we are a doomed race, chained to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall)".¹⁵ Sie hinterfragte allerdings nicht den Grund dieser Ungerechtigkeit, sondern beschloß unreflektiert, ihrer eigenen Neigung gemäß zu leben und die Dinge dabei bewenden zu lassen: "she thought there were no Gods; no one was to blame; and so she evolved this atheist's religion of doing good for the sake of goodness."¹⁶

Wie schon in *The Voyage Out* nimmt Virginia Woolf die Schilderung Clarissa Dalloways zum Anlaß ihrer Sozialkritik: "frittering her time away" führt Mrs Dalloway ihr Leben zum Wohl ihres Mannes, seiner politischen und gesellschaftlichen Karriere.¹⁷ Ihre eigene Person stellt sie dabei selbstdiszipliniert - wie es einer Vertreterin der englischen *upper-class* geziemt - ins völlige Abseits: "lunching, dining, giving these incessant parties of hers, talking nonsense (...) There she would sit at the head of the table taking infinite pains with some old buffer who might be useful to Dalloway - they knew the most appalling bores in Europe".¹⁸ Als Mrs Richard Dalloway wird Woolfs Protagonistin so zum "living image of the surface of the society Woolf was concerned with."¹⁹ Sie ist in ihrer Funktion als Richards Frau ihrer Individualität beraubt: "this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway."²⁰ Ihre Persönlichkeit ist von der Gesellschaft dahingehend abstrahiert worden, daß sie als bloßes Symbol für diese zu fungieren hat²¹.

3.2 Woolfs Charakterkonzeption

Bevor der Leser im folgenden mithilfe von Clarissas inneren Monologen einen weitaus differenzierteren Eindruck ihres Charakters gewinnt als die bislang aufgezeigte bloße Gesellschaftsfunktion, möchte ich der allgemeinen Verständniserhellung wegen zunächst Virginia Woolfs Methode der Charakterdarstellung im Roman wiedergeben. Im Anschluß daran werde ich versuchen, Woolfs Konzepte von menschlichem Bewußtsein und *reality* aufzuzeigen, da ich eine Interpretation von Mrs Dalloway und nachfolgende Werke ohne diese theoretischen Vorkenntnisse für unmöglich halte. Das Vorziehen dieser Arbeitsschritte mag den bisherigen Fluß der Textinterpretation stören, ist aber der sinnvollen Nachvollziehbarkeit aller verbleibender Gesichtspunkte wegen unumgänglich.

Im Mai 1924 verfaßte Woolf einen kurzen Essay zum Thema "Character in Modern Fiction", den sie in mündlicher Form an der Universität Cambridge vorstellte²². Dieser Essay, *Mr Bennett and Mrs Brown*, ist unter Woolfkritikern vielbeachtet, denn er gibt nicht nur in eindeutiger Weise Auskunft über Woolfs Charakterauffassung im Kunstwerk, sondern ist auch Zeugnis ihrer humanistischen Philosophie. "In or about December, 1910, human character changed"²³ behauptet Woolf in diesem Essay als Begründung dafür, die herkömmliche Art der Charakterdarstellung ändern zu müssen. Bislang sei der Charakter der Gastgeberin in einem Roman mit dem stereotypen Gespräch über das Wetter eingeführt worden: der darauf konditionierte Leser erkenne damit sofort den dargestellten Charakter und mache sich nicht mehr die Mühe, den Menschen über diese stereotype Verhaltensweise hinaus zu sehen²⁴. Als Kontrastpunkt erfindet Woolf Mrs Brown, eine ältere Dame, die sie zufällig in einem Eisenbahnabteil sieht. Da sie nicht in stereotype Beschreibungsmuster

verfallen will, vertritt sie die Meinung, keine wahre Aussage über diese Mrs Brown treffen zu können, da sie ihr völlig unbekannt sei²⁵.

Die edwardianischen Techniken Bennetts, Wells oder Galsworthys, die angeblich "real characters" schaffen, in dem sie diese mithilfe von Äußerlichkeiten wie Kleidung und sozialem Umfeld definieren, oder auf sie ihre eigenen Utopien projizieren²⁶, lassen in Woolf "so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction"²⁷ zurück: denn es lasse sich, so Woolf, nicht mit Sicherheit behaupten, was Realität sei, und wer diese als solche beurteilen könne. "But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr Bennett and quite unreal to me."²⁸ Der Autor sieht nicht die Person: "They have (...) never looked at her, never at life, never at human nature".²⁹ Er dichte ihm willkürlich Unwahrheiten an, die seiner Imagination entspringen; jede Eigenständigkeit wird ihm so von seinem Erschaffer genommen: "Thus Mrs Brown can be treated in an infinite variety of ways, according to the age, country, and temperament of the writer."³⁰

Gegen diese für Woolf anmaßende Darstellungsweise der Edwardianer stellt sie selbst die vorsichtigeren Charaktersicht der Gregorianer:³¹ Ein im Roman zu beschreibender Charakter muß als ein Bündel von Emotionen, Erinnerungen, Gedanken und letztlich subjektiver Wahrheit gesehen werden, den kein Außenstehender in seiner Komplexität erfassen kann und soll; er kann nicht nach stereotypen Vorstellungen seines Autors geformt werden, sondern hat, da er ein Mensch ist, unbedingtes Recht auf Individualität in all ihrer komplexen Ausformung. Erzähltechnisch bedeutet dies, daß Woolf ihre Charaktere mithilfe des inneren Monologs selbst sprechen läßt, oder, um den umfassenderen Begriff *stream of consciousness* zu wählen, ihren Figuren die Eigenständigkeit ihrer mentalen Prozesse zugesteht³². Wenn ein Charakter also nicht eindeutig festgelegt werden kann, ist es für den Autor schwierig, überhaupt Aussagen über eine Figur und sein Verhalten zu treffen: "In the course of your daily life (das der Zuhörer) this past week you have had far stranger and more interesting experiences than the one I have tried to describe. You have overheard scraps of talk that filled you with amazement. You have gone to bed at night bewildered by the complexity of your feelings. In one day thousands of ideas have coursed through your brains; thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder".³³

Die daraus resultierende Konsequenz, daß somit jede Lebensgeschichte "without any point to it"³⁴ endet, nimmt Woolf in Kauf. Die Position des Autors darf keinen Anspruch auf Omnipotenz hinsichtlich der Charakterdeutung haben; seine Darstellungsweise ist jeder Objektivität beraubt, da seine Sichtweise anderer Personen stets eingeschränkt und willkürlich ist.

Woolfs Essay ist ein Plädoyer für Menschlichkeit. Sie fordert eine neue, komplexere Darstellung von Charakteren im Roman, die es ermöglichen soll, die Einzigartigkeit jedes Individuums zu würdigen: "Your part is to insist that writers shall come down off their plinths and pedestals, and describe beautifully if possible, truthfully at any rate, our Mrs Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself".³⁵

3.3 Woolfs Verständnis des menschlichen Bewußtseins

Die humanistische Forderung, die Virginia Woolf bei ihrer Charakterdarstellung vertritt, der unbedingte Anspruch des Menschen auf Individualität und deren Respektierung anderer in ihrer ganzen Komplexität, hat zur Folge, daß jeder Mensch sich zunächst als "handful of incomplete impressions"³⁶ präsentiert; eine pauschale Charaktereinschätzung kann nicht aufgrund von vagen Äußerlichkeiten erfolgen, die zudem noch von jedem Außenstehenden auf subjektive Weise ausgelegt werden.

Die Darstellung von Charakteren aber ist für Virginia Woolf das entscheidene Element jedes Romans: "I believe that all novels begin with a lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character".³⁷ Um sich die Möglichkeit zu geben, Charaktere gemäß ihrem Anspruch auf Wahrheit darzustellen, läßt Virginia Woolf ihren Protagonisten die Chance, sich mithilfe der Methode des *stream of consciousness* selbst aufzuzeigen³⁸. Woolf geht dabei davon aus, daß die Komplexität eines Menschen so groß ist, daß er in seiner Ganzheit nur dann erfaßt werden kann, wenn man ihm verschiedene Bewußtseinszustände, verschiedene *selves*, zuschreibt. "People have any number of consciousness: & I should like to investigate the party consciousness, the frock consciousness & c."³⁹

Das verbindende Prinzip bei all diesen *selves* ist die Kraft der eigenen Persönlichkeit, der „unity of the mind“,⁴⁰ die es dem Individuum erlaubt, seine verschiedenen *selves* auszuwerten: "In 'Evening Over Sussex' ist es das 'I', das die *selves* 'eager and dissatisfied', oder aber auch 'stern and philosophical' auswertet".⁴¹ Die Behauptung Woolfs, das menschliche Gehirn arbeite idiosynkratisch, seine Assoziationen seien nicht bestimmbar,⁴² steht ebenfalls nicht im Widerspruch zu dem Gedanken der *unity of the mind*: "Individuum ist schon bei den Humanisten Humboldt und Schiller der, der seine 'Einheit' durch Selbsttätigkeit kennzeichnet, wobei äußere Einflüsse durchaus etwas verändern können; die 'Einheit' aber erst bewirkt die Reaktion auf die jeweiligen Einflüsse".⁴³

Auch Woolfs Annahme, das Individuum sei alleine deswegen schon ständigen Veränderungen unterlaufen, weil es auf die sich immer im Wandel befindlichen äußeren Einflüsse differenziert reagiere, ist mit dem Anspruch auf die 'Einheit des Menschen' durchaus kompatibel. "Wandel", so Nünning, "(wird) nur auf dem Hintergrund eines gleichbleibenden Prinzips verständlich."⁴⁴ Somit ist Woolfs Aufzeigen des ständig im Wandel begriffenen Individuums als ein Plädoyer für eine komplexere Sichtweise des Menschen im Sinne ihres Humanismus zu verstehen.

3.4 Woolfs Vorstellung von *reality*

Der Gedanke der *unity of the mind*, also eines einheitlichen Geistes, der die verschiedenen *selves* überwindet, verweist auf Woolfs Modell von *reality*. Woolf unterscheidet zwei Arten von Realität, die der äußeren Wirklichkeit und die der inneren Realität des Menschen: als äußere, empirische Wirklichkeit bezeichnet sie alle materiellen Aspekte und Notwendigkeiten des alltäglichen Lebens. Die Komponenten dieser Wirklichkeit sind wie aufgezeigt arbiträr und ständigem Wandel unterworfen. Der Mensch sieht sich mit einer nicht geordneten, chaotischen Welt konfrontiert, der er haltlos gegenübersteht. Als innere Realität faßt Woolf eine Welt auf, die jenseits der Wirklichkeit liegt.⁴⁵ In dieser Welt gibt es eine strukturierte Ebene eines allgemeinen Sinnzusammenhangs, also einer dem Individuum hilfreichen Ordnung. Im Gegensatz zur Wirklichkeit zeichnet sich *reality* bei Woolf durch

Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit aus.⁴⁶ "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."⁴⁷

Die Idee der *reality*, die religiös, mystisch und nach Plato auch idealistisch ist,⁴⁸ wird im Gegensatz dazu für Virginia Woolf zu einer persönlichen Philosophie: Der Gedanke der Aufhebung des eigenen Egos, der das angeführte Zitat beinhaltet, ist auf einer höheren Ebene kompatibel mit dem, was Woolf mit *unity of the mind* gegenüber den verschiedenen *selves* des Menschen meint: es bedeutet, daß die Individualität so ausgeprägt ist, daß viele Zufälligkeiten getilgt sind und so der Näherungswert an das Allgemeine vergrößert werden kann. Die Zufälligkeiten des stets kurzlebigen Alltags weichen so einer allgemeinen, zeitlosen, das Leben strukturierenden Ordnung. "Turgenev used the other self, the self which has been so rid of superfluities that it is almost impersonal in its intense individuality; the self which he defines in speaking of the actress Violetta: - She had thrown aside everything subsidiary, everything superfluous, and found herself".⁴⁹

Das Wesen der *reality* ist für Woolf nicht näher definierbar⁵⁰. Woolf weiß lediglich, daß *reality* eine positive Kraft ist, die für sie geradezu physisch präsent sein kann: "It is that the thing is in itself enough: satisfactory, achieved. A sense of my own strangeness (...) is there too. Who am I, what am I, & so on: these questions are always floating about in me (...) I think I do fairly frequently come upon this 'it'; & then feel quite at rest".⁵¹

Um *reality* zu erfahren, muß der Mensch alleine sein: "Directly I stop working I feel that I am sinking down, down. And as usual, I feel that if I sink further I shall reach the truth".⁵² *Reality* ist im alltäglichen Leben der Wirklichkeit nicht faßbar; sie erscheint, wenn der Mensch eine Art Schock erfährt, eine plötzliche Eingebung. Diese Eingebung ist kontemplativer Art; die Wirklichkeit steht dem Empfinden der *reality* deswegen entgegen, weil sie mit ihrem Aktionismus die Ruhe des Individuums, seine Bereitschaft zur Kontemplation, stört. Erst in seiner Einsamkeit, in der bewußten Abgrenzung von der Gesellschaft, kann der Mensch das Prinzip erkennen, das die arbiträre Wirklichkeit überschreitet. Virginia Woolf nennt das Erkennen dieses Prinzips entweder *moment of being* oder *moment of vision*⁵³. *Moments of being* sind als Zeichen der *reality* zu verstehen; in ihnen empfindet der Mensch intuitiv einen höheren Bewußtseinsgrad als in der alltäglichen Wirklichkeit. Gefühle sind auf größte Intensität konzentriert.

Die Erinnerung spielt bei den *moments of being* eine große Rolle, denn sie dient zum einen als Testebene für den Wert der Zeitlosigkeit, der jeder *reality* anhaftet, zum anderen stellt die Erinnerung auch das Mittel dar, mit dem man *moments of being* aufbaut. *Reality* ist somit als ein Anker zu verstehen, an dem sich das dem ständigen Wechsel des Alltags unterworfenen Individuum festhält⁵⁴. Erinnerung wird in *moments of being* durch intensives Erleben präsent, ohne allerdings die Gegenwart aufzuheben: vielmehr ist es der gegenwärtige Augenblick, der durch *moments of being* intensiviert empfunden wird. "Clarissa (...) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there - the moment of this June morning on which was the

pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point."⁵⁵

Moments of vision unterscheiden sich von *moments of being* dadurch, daß sie über bloßes intensives Empfinden hinaus zu einem bewußten Verstehen von *reality* führen. Das Individuum erkennt plötzlich (in einer Vision) den geordneten Sinnzusammenhang der *reality*. Seine Vergangenheit und Gegenwart werden mit einem Mal erhellt. "There are rare moments of awakening, when we see, hear, understand, ever so much - everything - in a flash."⁵⁶

Der Mensch ist dazu in der Lage, seine der Willkür unterworfenen Identität zu überwinden, in dem er sich als Teil der unpersönlichen Wahrheit der *vision of reality* versteht, als Teil einer allgemeinen Ordnung. Diese Augenblicksutopie bewirkt ein Überwinden der im Alltag getrennten Komponenten Ich-Du, Vergangenheit und Gegenwart sowie, wie sich am Ende dieser Arbeit bei *The Waves* zeigen wird, von Mensch und Natur.

3.5 Clarissa

Hinter der Fassade banaler Oberflächlichkeit, die Woolf als die äußere Hülle ihrer Protagonistin kreierte, verbirgt sich ein komplexes, problembeladenes Innenleben⁵⁷. Clarissa geht nur scheinbar in ihrem *self* der Gesellschaftsdame auf; mit sich alleine gelassen, ist sie keineswegs mehr die stets fröhliche Mrs Dalloway; vielmehr empfindet sie diese Position als absurden Selbstbetrug: "Much rather would she have been one of those people like Richard who did things for themselves, whereas, she thought (...) half the time she did things not simply, not for themselves; but to make people think this or that; perfect idiocy she knew (...) for no one was ever for a second taken in".⁵⁸

Mit Bitterkeit stellt sie fest, daß sie ihr wahres *self* verbergen muß, denn die Gesellschaft ist nicht an komplizierten Seelenvorgängen interessiert, sondern möchte ein griffiges, eindeutiges Bild von Mrs Dalloway behalten: "That was her self - pointed; dart-like; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiance no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; she had helped young people, who were grateful to her; had tried to be the same always, never showing a sign of all the other sides of her - faults, jealousies, vanities, suspicions".⁵⁹

Clarissa zeigt die negativen Auswirkungen der sozialen Dynamik auf, die Menschen auf ihre fehlerfreie Funktion hin abstrahiert; dabei wird der potentielle Fehlerfaktor, die individuelle Gefühlswelt des Einzelnen, ignoriert. Woolf arbeitet somit ihren Anspruch, jeden Charakter in der ganzen Bandbreite seiner verschiedenen *selves* zu sehen, literarisch um. Clarissa ist sich nicht nur gesellschaftlicher Mängel bewußt; sie spürt, daß sie selbst Teil ihrer Umwelt geworden ist; sie hat ihren festen Bestandteil an der Oberflächlichkeit, die sie umgibt. "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."⁶⁰

Ihr Leiden an dieser Tatsache tritt an dem Punkt ein, wo sie sich der 'Leichtigkeit' ihres Seins bewußt wird: für Clarissa wird dieses Empfinden unerträglich, denn sie ist, teils wegen mangelnden Intellekts, teils aus sozialer Determiniertheit heraus, nicht dazu in der Lage, Gründe und schließlich Lösungen aus ihrem Dilemma zu finden, eben jenes Prinzip, das die verschiedenen *selves* durch eine umfassendere Einheit überwindet. So türmen sich ihre verzweifelten Gedanken auf zu einem unüberwindlich scheinenden Berg: "But - but - why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy? As a person who has dropped some grain of pearl or diamond into the grass and parts the tall blades very carefully, this way and that, and searches here and there vainly, and at last spies it there at the roots, so she went through one thing and another".⁶¹

Clarissa Dalloway ist einsam. Ihr ist die naheliegende Möglichkeit eines Auswegs, nämlich ein intensives Gespräch mit einem vertrauten Menschen, genommen. In ihrem Bekanntenkreis hat sie keine wirklichen Freunde; ihre Ehe mit Richard ist harmonisch, jedoch nicht auf Problemlösungen ausgelegt, denn der vielbeschäftigte Unterhausabgeordnete kann sich nicht die Zeit nehmen, seine Frau auf mögliche Unzufriedenheiten hin anzusprechen. Aus diesem Wissen heraus erlaubt es sich Clarissa auch nicht, ihren Mann mit ihren Konflikten zu belasten.

Sie gibt sich vielmehr selbst die Schuld an diesem Zustand, denn sie ist sich ihrer eigenen Mängel bewußt: "Lovely in girlhood, suddenly there came a moment - for example on the river beneath the woods at Cliveden - when, through some contraction of this cold spirit, she had failed him. And then at Constantinople, and again and again".⁶²

Stattdessen basiert ihre Ehe auf dem Anspruch der Anerkennung gegenseitigen Freiraums.⁶³ Virginia Woolf gibt unmißverständlich zu verstehen, daß ihr eigener Anspruch auf Respektierung der Eigenständigkeit jedes Individuums nicht so weit gehen soll, daß ein natürliches Bedürfnis nach menschlicher Wärme unerfüllt bleibt und das Individuum in seiner unfreiwilligen Einsamkeit verkümmert: "There was an emptiness about the heart of life; an attic room. (...) The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be. The candle was half burnt down and she had read deep in Baron Marbot's Memoirs. (...) For the House sat so long that Richard insisted, after her illness, that she must sleep undisturbed. (...) So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet".⁶⁴

Die 51jährige herzkrankte Clarissa⁶⁵ sieht sich in ihrer Einsamkeit immer wieder mit Todesvisionen konfrontiert: die gerade angeführten Bilder des „narrow bed“ und der „candle“, die zur Hälfte abgebrannt ist, treten an anderen Stellen des Romans wiederholt auf.⁶⁶ Aus dem Gefühl heraus, ihren alltäglichen Zustand zu überwinden, hat Clarissa ein subjektives Zeitempfinden entwickelt. In der folgenden Passage wird ihr die Tatsache der real verfließenden Zeit in einem plötzlichen *moment of being* bewußt. "Big Ben Struck the half-hour. How extraordinary it was, strange, yes, touching to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her. Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell, making the moment solemn."⁶⁷

Die von Woolf betonte Voraussetzung zum Empfinden von *moments*, nämlich das Alleinsein, ist bei Clarissa erfüllt; wenn sie auch im Rahmen ihrer Ehe darunter leiden mag, so ist sie doch auch dazu in der Lage, dieser Einsamkeit in Bezug auf *moments* etwas Positives abzugewinnen: "Somehow one respected that - that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it - but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul".⁶⁸

Die Rolle der Erinnerung als Indiz des Wertes von *reality* und Mittel des Aufbaus von *moments* ist bei Clarissa von äußerster Wichtigkeit, denn im Laufe des Romans erlebt sie ihre Jugenderinnerungen wieder und wieder. Dabei dienen ihr zwei Personen als Fixpunkte: Sally Seton und Peter Walsh. Beide waren Jugendlieben: nun, 30 Jahre später, hat Clarissa nur noch sehr lockeren Kontakt zu Peter, der sich in seiner Rolle als *social outcast* gefällt; von Sally weiß sie nur, daß diese „nicht so standesgemäß“ geheiratet hat wie sie selbst.

Gesellschaftsdünkel verbieten den näheren Umgang mit sowohl Peter als auch Sally. Clarissa erlebt ihre Vergangenheit mit ihnen in ihren *moments*, die somit für sie einen bleibenden Wert besitzen. Der wagemutige, abenteuerlustige Peter hüllte ihre Jugend in die Hoffnungen und Wünsche auf ein leidenschaftliches, nie langweiliges Leben als Erwachsene ein.⁶⁹ Seine aus dem Rahmen fallende Persönlichkeit hatte ihn von Anfang an für Clarissa interessant gemacht. "There was something unusual about him, or something behind him."⁷⁰

Peter stattet Clarissa im Vorfeld ihrer Vorbereitungen für die Party einen Blitzbesuch ab; Clarissa erinnert sich und bemerkt, daß er immer noch, wie vor 30 Jahren, mit seinem Klapptaschenmesser⁷¹ spielend starke erotische Emotionen in ihr weckt, die im geradezu pointierten Gegensatz zu ihren alltäglichen Nächten im *narrow bed* stehen. In einem *moment of being* empfindet sie plötzlich ihre subjektive Wahrheit äußerst intensiv. "If I had married him, this gaiety would have been mine all day!"⁷² Ihr gesellschaftlich determiniertes *self* gewinnt aber die Kontrolle über sie. So stellt sie fest, daß sie mit Peter aufgrund seiner einnehmenden Art keine Ehe hätte ertragen können, da dies zur Selbstzerstörung geführt hätte: "With Peter everything had to be shared; everything gone into. And it was intolerable, and when it came to that scene in the little garden by the fountain, she had to break with him or they would have been destroyed, both of them ruined, she was convinced".⁷³

Clarissa ist Richard zwar dankbar, daß er, "remarkably kind" wie er ist,⁷⁴ ihr genügend Freiraum für ihre privaten Gedanken läßt;⁷⁵ Peter aber hätte es vielleicht geschafft, ihre "emptiness about the heart of life"⁷⁶ auszufüllen. Da sie aber nicht die Kraft gefunden hat, den Kampf mit den bahnbrechenden Wogen der Leidenschaft auf sich zu nehmen, tröstet sie sich nun mit ihrer Überzeugung, daß Peter nicht jene *privacy of soul* gestattet hätte, die für sie lebenswichtig ist. Clarissas ehelich sterile Sexualität scheint somit mehr zu sein als nur Ausdruck ihrer Einsamkeit; sie ist auch Zeugnis von Unfähigkeit, sich in der wirklichen Welt mit intensiven Gefühlen auseinanderzusetzen. Stattdessen richtet sie sich in ihrem „middle-age“, ihrer „mediocrity“ ein und verdrängt momentane Gefühle, die ihre innere Wahrheit aufdecken.⁷⁷

Ein weiterer Teil dieser Wahrheit ist, daß Clarissa den Zeitpunkt des ersten und einzigen Kußes, den sie vor 30 Jahren von ihrer Freundin Sally Seton empfing, noch

heute als ihren "most exquisite moment of her whole life"⁷⁸ einschätzt: "And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it - a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!"⁷⁹

Sally Seton, ein ähnlich unkonventioneller Charakter wie Peter, faszinierte Clarissa. "The charm was overpowering, to her at least, so that she could remember standing in her bedroom at the top of the house holding the hot-water can in her hands and saying aloud, 'She is beneath this roof ... She is beneath this roof!'"⁸⁰

Clarissas *moments of vision* hinsichtlich der Figur Sallys sind eindeutig homosexueller Natur; doch Clarissas Empfindung ihrer subjektiven Wahrheit ist zu kurzlebig, als daß sie bewußt versuchen will, die Erkenntnis des *moment* festzuhalten: "She could not resist sometimes yielding to the charm of a woman (...) like a faint scent, or a violin next door (...) 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 (...) Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed".⁸¹

Genauso, wie sie nach ihren kurzen *moments* mit Peter reagiert, verfährt Clarissa auch hier und richtet sich nach ihrem orgiastisch empfundenen *moment* in ihrer tristen Alltäglichkeit ein: "But the close withdrew; the hard softened. It was over - the moment. Against such moments (with women too) there contrasted (...) the bed and Baron Marbot and the candle half-burnt. Lying awake, the floor creaked; the lit house was suddenly darkened, and if she raised her head she could just hear the click of the handle released as gently as possible by Richard, who slipped upstairs in his socks and then, as often as not, dropped his hot-water bottle and swore".⁸²

Sally Seton verkörpert sexuell gesehen für Clarissa einen ebenso einnehmenden Anspruch wie Peter; dies steht in einem nicht zu vereinbarenden Kontrast zu Clarissas Wunsch nach der *privacy of the soul*, die einerseits essentiell für sie ist, weil sie ihr ihre *moments* erlaubt; andererseits aber ist es auch genau diese *privacy of the soul*, die Clarissa Dalloway zu einer extrem einsamen Frau macht: "Clarissa's obsessive concern for the privacy of soul is a complicated feature of her character, at once her genius and, to a degree, her failure. (...) There is in Clarissa (...) an instinctive shying away from experience, a fear of intimate contact with another person. In part then, Clarissa's insistence that the privacy of the soul should be respected serves as the theoretical justification for her own inability to accept being touched".⁸³

Die Behauptung einiger feministischer Arbeiten, Sally sei Clarissas einzige wahre Liebe, kann ich nicht unterstützen⁸⁴. Clarissas Mangel an Sexualität als eine reale Ausdrucksform intimer Gefühle betrifft ihr Verhältnis zu beiden Geschlechtern und ist der Preis, den sie für ihre *privacy of soul* zahlt. Sie ist mit der Tatsache ihrer verschiedenen *selves* in dem Maße unzufrieden, als daß sie intuitiv nach einem einheitlichen Prinzip sucht, das diese *selves* überwinden kann. Aufgrund ihrer strengen Einbindung in die Gesellschaft ist sie allerdings nicht dazu in der Lage,

dieses Prinzip in ihren *moments* dauerhaft zu erfassen, da sie sich gegen eine bewußtseinsverändernde Erkenntnis sperrt.

So ist Clarissa als eine Figur zu sehen, die dem Leser die Summe aller *selves* vor Augen führt, die das Leben eines Menschen nach Woolf mit sich bringen kann.⁸⁵

3.6 Das Alter Ego: Septimus Warren Smith

Die Erfindung eines Alter Ego von Clarissa ist ein Kunstgriff Virginia Woolfs, mit dem sie die Thematik der verschiedenen *selves* einer Persönlichkeit darzustellen versucht. Der 30jährige Septimus ist dem Wahnsinn verfallen, als er nach Ende des Ersten Weltkriegs in seine Heimatstadt London zurückkehrt⁸⁶. Er leidet unter Verfolgungswahn, trägt sich mit Selbstmordgedanken, hat Halluzinationen⁸⁷.

Menschen empfindet er als instinktgeleitete Wesen, die zu wirklichen Gefühlen nicht in der Lage sind: "One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of these lustful animals, who have no lasting emotions, but only whims and vanities, eddying them now this way, now that. (...) For the truth is (...) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. They hunt in packs. Their packs scour the desert and vanish screaming into the wilderness. They desert the fallen. They are plastered over with grimaces".⁸⁸

In Anlehnung an Shakespeares Antony and Cleopatra ist die Welt für Smith eine Wirklichkeit, die nur Zeichen von "loathing, hatred and despair"⁸⁹ bereit hält. Menschen empfindet er als Bedrohung: "He (...) saw faces laughing at him, calling horrible disgusting names, from the walls and hands pointing round the screen."⁹⁰ Entsprechend ist seine Angst vor der Welt: "He had only to open his eyes; but a weight was on them; a fear."⁹¹ Septimus flüchtet sich daher in seine eigene Welt, die er aber in seinen paranoiden Gedankenstrukturen ebenfalls als bedrohlich empfindet: "But he himself remained high on his rock, like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and fell down, he thought. I went under the sea."⁹²

In seiner Schizophrenie sieht sich Septimus in einem anderen *moment of vision* in irrsinniger Selbstüberschätzung und aus einem enormen Geltungsbewußtsein heraus als den berufenen Erlöser dieser seiner Meinung nach verkommenen Welt, die er mit seiner utopischen Botschaft zur Wahrheitserkenntnis führen möchte: "He, Septimus, the lord of men, should be free (...) he (...) called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilization - Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself - was to be given whole to ... 'To whom?' he asked aloud, 'To the Prime Minister,' the voices which rustled above his head replied. The supreme secret must be told to the Cabinet; first, that trees are alive; next, there is no crime; next, love, universal love, he muttered".⁹³

Die Ankoppelung dieser in Ekstase erlebten *vision* an Smiths Krankheitsphänomen findet sich auch in Dostojewskis Romanen wieder. Woolfs Tagebuchaufzeichnungen geben Aufschluß darüber, daß sie bei der Schilderung von Smiths Wahnsinn Anregungen bei Figuren aus *Der Idiot* und *Die Dämonen* gesucht hat, die die "Harmonie des Seins" in Momenten erfuhren, die einem Anfall von Epilepsie vorausgingen: "Die Empfindung des Lebens und das Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit verzehnfachten sich in diesen Augenblicken, die nur die Dauer eines

Blitzes hatten. Verstand und Herz waren von einem ungewöhnlichen Licht durchleuchtet, all seine Aufregungen, all seine Zweifel, all seine Beunruhigungen mit einem Schlag besänftigt, in eine höhere Ruhe voll klarer, harmonischer Freude und Hoffnung, voll Verstand und Einsicht in die letzten Gründe der Dinge aufgelöst".⁹⁴

Septimus hat ein gespaltenes Eigenbild: ein *self* fühlt sich als ein von den Toten auferstandener Ausgestoßener, während ein anderes von sich behauptet, der messianische Erlöser zu sein. So ist er zur gleichen Zeit der "most happiest and most miserable man in the world."⁹⁵ Dieses aufgrund von Krankheit schizophrene Eigenbild findet sein 'gesünderes' Pendant in der komplexen Charakterdarstellung Clarissas; ihre ambige Existenz wird durch die Kontrollinstanz Gesellschaft gesteuert; ihre freiwillige Integration in ihr soziales Umfeld ist gleichzeitig die Hemmung, die Clarissa davon abhält, ihre *moments* letztlich vollends zu erfassen. Bei Septimus fehlt diese Hemmung, da er im Gegensatz zu Clarissa sein Umfeld nicht positiv sieht und daher in sich selbst lebt.⁹⁶ Hinzu kommt der unterschiedliche Intelligenzgrad der 'beiden', denn um *reality* zu deuten, bedarf es einer gewissen analytischen Interpretationskunst, die der als außergewöhnlich fähig und belesen geltende Septimus beherrscht, während Clarissa als medioker und instinktgeleitet dargestellt wird⁹⁷.

Diese Ambiguität des Charakters ist nicht das Einzige, was Septimus zu Clarissas Alter ego werden läßt. Ein weiterer gemeinsamer Faktor ist die Erfahrung gleichgeschlechtlicher Liebe, die Septimus während des Krieges in sublimierter Form mit seinem vorgesetzten Offizier Evans erlebt hat.⁹⁸ "It was a case of two dogs playing on a hearth-rug; one worrying a paper screw, snarling, snapping, giving a pinch, now and then, at the old dog's ear; the other lying somnolent, blinking at the fire, raising a paw, turning and growling good-temperedly. They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other."⁹⁹ Als Evans getötet wird, ist Smith außerstande, ein Gefühl der Trauer oder der Wut zu empfinden. Er reagiert absolut gleichgültig: "Septimus (...) congratulated himself upon feeling very little and very reasonably."¹⁰⁰ Für den Rest seines Lebens ist Septimus ein Mensch, der nicht mehr in der Lage ist, Gefühle zu haben; sein emotionales *self* ist verlorengegangen. Sein Gehirn, dessen Steuerung aller Schranken bar ist, türmt ein moderates Maß an Schuldgefühlen, das er aufgrund dieser Reaktion im Nachhinein empfinden sollte, ins Unendliche auf: "So there was no excuse; nothing whatever the matter, except the sin for which human nature had condemned him to death; that he did not feel. He had not cared when Evans was killed; that was worst".¹⁰¹

Septimus weiß, daß seine einzige Rettung vor diesem Todesurteil ein Gespräch mit seinem toten Freund ist, das ihm sein *self* zurückbrächte; dies bedeutete für ihn eine positive *vision*: "Communication is health; communication is happiness. Communication, he muttered."¹⁰² Doch diese positive *vision* ist ihm nicht vergönnt; im Wahnsinn erscheint Evans ihm zwar, doch ein Gespräch ist nicht möglich, da Septimus seine *moments of vision* mit ihm aufgrund seiner Schuldgefühle stets negativ erlebt.

Im Rahmen von Woolfs humanistischen Gedankengut ist Mrs Dalloway ein äußerst scharfes gesellschaftskritisches Zeugnis, bei der die englische Psychiatrie ähnlich pejorativ gezeichnet wird wie die bereits beschriebene *upper-class*; beide Institutionen werden als dehumanisierende Kräfte dargestellt, somit als Kräfte, die für

Septimus tödlich sind: "Doctors could guess at your disease but they could not cure you."¹⁰³

Dank ihrer eigenen Krankheit hatte Woolf Zugang zu den berühmtesten Psychiatern und Neurologen ihrer Zeit. Diese von ihr als sehr negativ erlebten Begegnungen sind in Mrs Dalloway eingeflochten worden¹⁰⁴. Septimus Smiths Psychiater Sir William Bradshaw entpuppt sich in seiner Praxis in der Harley Street (!) als ein geldgieriger, machtbesessener Arzt, der seinen Patienten jede Individualität nehmen will, damit sie in Zukunft nicht mehr als Störfaktor der Gesellschaft im Wege stehen.¹⁰⁵ Seine Diagnosen sind erschreckende Simplifizierungen.¹⁰⁶ Aus Zeitmangel gibt er dem nervösen Septimus nicht die Chance zu einem Gespräch, sondern überweist ihn stattdessen in seine eigene Anstalt auf dem Lande; durch diesen längeren Aufenthalt verdient er doppelt an seinen Patienten¹⁰⁷. Mit all seiner ihm noch verbliebenen Kraft wehrt sich Septimus gegen die Einlieferung in Bradshaws Klinik, denn er durchschaut das im Sinne Woolfs menschenverachtende Vorhaben des Arztes¹⁰⁸. Als man ihn aus seiner Wohnung holen will, stürzt sich Septimus aus dem Fenster.

Diese Handlung ist sein letzter, von Woolf nicht ohne einen gewissen Galgenhumor dargestellter Triumph über die so verhaßte Gesellschaft: "'I'll give it you!' he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs Filmer's area railings."¹⁰⁹ Die Angst, in eine Anstalt eingeliefert zu werden, ist ein Grund dafür, daß Septimus mit einem Fenstersprung Selbstmord begeht. Nach Rachel Vinrace stellt Septimus die Figur des *social outcast* dar, die an einer Gesellschaft zerbricht, die die Möglichkeit sozialer Nischen nicht anbietet. Der andere Grund ist sein nicht zu verarbeitendes Schuldgefühl, das sein *self* vollständig zerfressen hat. Schließlich folgt er dem Befehl der Stimmen seines Schuldbewußtseins, die ihm auferlegt haben, sich zu töten.

3.7 Die Party

Am Abend des in Mrs Dalloway dargestellten Tages findet der Leser Clarissa als eine vor Lebensfreude überschäumende Gastgeberin vor. Ihre Party hat begonnen: "Peter at any rate thought, that she enjoyed imposing herself; liked to have famous people about her; great names; was simply a snob in short. (...) Richard merely thought it foolish of her to like excitement when she knew it was bad for her heart. (...) both were quite wrong. What she liked was simply life. 'That's what I do it for,' she said, speaking aloud, to life."¹¹⁰

Zur gleichen Zeit aber kreisen ihre Gedanken um die Vergänglichkeit des Lebens, die Sinnlosigkeit ihres Handelns, doch verdrängt Clarissa diese Gedankengänge auf ihre gewohnte, unreflektierte Art¹¹¹. Einer der Gäste, die Clarissa an diesem Abend zu begrüßen hat, ist in der Tat Dr Bradshaw. Er erzählt ihr von dem Selbstmord 'eines jungen Patienten': Septimus¹¹².

Clarissa ist zunächst entrüstet, daß die Thematik des Todes auf ihrer fröhlichen Party angeschnitten wird; sie geht in ein Nebenzimmer, um das Gespräch mit Bradshaw nicht weiter vertiefen zu müssen. Die Gäste, die sie in diesem Zimmer erwartet hatte, sind verschwunden; Clarissa ist alleine. Unvermutet beschäftigt sie der Tod dieses jungen Mannes.¹¹³ In einem plötzlichen *moment of vision* assoziiert sie seinen Selbstmord mit einem Vorfall aus ihrem eigenen Leben und ist dazu in der Lage, den Sinn des Selbstmordes zu verstehen: "She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (...).

They (...) would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. 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".¹¹⁴

Clarissa erkennt, daß Septimus es im Gegensatz zu ihr wirklich geschafft hat, der Oberflächlichkeit der Gesellschaft zu entrinnen. Der Akt des Selbstmordes gibt ihm eine Überlegenheit gegenüber den Leuten, die in der Verlogenheit des alltäglichen Lebens sich selbst betrügen, weil sie nicht ihr inneres *self* zeigen, sondern nur den Teil ihrer Persönlichkeit, der in den entsprechend gesellschaftlichen Rahmen paßt. Septimus hat die Schranken dieser Wirklichkeit aufgehoben und ist zu der subjektiven *reality* seiner Individualität gelangt. Clarissa zieht eine weitere Parallele von sich zu Septimus: "But this young man who had killed himself - had he plunged holding his treasure? 'If it were now to die, 'twere now to be most happy,' she said to herself once, coming down, in white".¹¹⁵

Clarissa sprach diese Worte, als Sally sich in ihrem Haus befand, kurz bevor sie ihren "most exquisite moment of her whole life", Sallys Kuß, erlebte¹¹⁶. Septimus, so denkt sie, müsse bis zu seinem Tod und darüber hinaus einen ähnlichen 'Schatz' in sich getragen haben. An diesem Punkt unterscheidet sich Clarissa von ihrem Alter ego, denn während sie ihre Gefühle für Sally in Erinnerungen immer noch empfindet, war dies Septimus nicht vergönnt. Er konnte für Evans nach dessen Tod nichts mehr empfinden und mußte deswegen sterben; er hatte sein *self*, das menschliche Emotionen beinhaltet, verloren und war somit lebensuntüchtig geworden. Clarissa hingegen kann leben, denn sie weiß, daß sie ihren 'Schatz', ihre Gefühle für Sally, noch in sich trägt¹¹⁷.

Sie hat ihr emotionales *self* bewahrt. Durch die Erfahrung des Todes erkennt Clarissa den Wert ihres Lebens in all seiner komplexen Rätselhaftigkeit: "Odd, incredible; she had never been so happy. Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal, she thought, straightening the chairs, pushing in one book on the shelf, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank".¹¹⁸

Clarissa kann in diesem Moment mit allen Problemen, die ihr Alter und ihre angegriffene Gesundheit mit sich bringen, ruhig dem Rest ihres Lebens entgegen sehen, letztlich auch ihrem Tod, denn ihr *self* als Basis ihrer Existenz ist vorhanden. Ihr ist, wie Septimus, der Tod erschienen; da sie aber nicht krank ist, war ihr *moment of vision* im Gegensatz zu dem Smiths positiv. "It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing-room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone. She pulled the blind now. The clock began striking the hour, (...) one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! the old lady had put out her light! The whole house was dark now (...) and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. (...) She felt somehow very like him - the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living."¹¹⁹

Clarissa beschließt, zu ihrer Party zurückzukehren, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren: "But she must go back. She must assemble."¹²⁰

Für Clarissa wirkt das Ende von Mrs Dalloway versöhnlich. Wie Katharine in *Night and Day* hat auch sie beschlossen, sich in ihre Umwelt zu integrieren. Dennoch läßt die Charakterzeichnung beider Protagonistinnen nicht wirklich ein *happy ending* vermuten¹²¹. Es entspricht der Komplexität von Clarissas Persönlichkeitsbild, daß Woolf eher einem offenen Ende des Romans zustrebt. Sie gibt die Möglichkeit von Clarissas Ich-Findung in *moments of vision* an, betont jedoch gleichzeitig Clarissas Verstricktsein mit der Wirklichkeit, was dem Empfinden der *reality* entgegen steht.

Woolf hält bis zum Schluß von Mrs Dalloway ihre Rolle als Gesellschaftskritikerin aufrecht; schwer zugängliche, schwache Menschen wie Septimus haben keinen Platz in dieser englischen Sozialhierarchie; sie können nicht in das Leben integriert werden, also finden sie in ihrem vorzeitigen Tod ein radikales Ende. Angeblich offene Charaktere wie Clarissa oder auch Katharine Hilbery finden indes eine Nische im sozialen System, da sie einen Weg gefunden haben, mit dem allgemeinen Modus vivendi zu leben. Woolfs Anliegen bei der Demonstration dieser beiden 'Gruppen' ist es, die Forderung nach humanistischen Zugeständnissen für alle Menschen zu unterstreichen: Personen wie Septimus müssen - unter Beachtung ihrer Individualität - in die Wirklichkeit integriert werden. Charakteren wie Clarissa muß man die Freiheit der *privacy of the soul* lassen, um über einen oberflächlichen Eindruck hinaus zu einem vielschichtigeren Bild der Person zu gelangen.

(1) Woolf, *Diary*, op. cit., Bd. 5, S. 141.

(2) 1922 erschien der hier nicht zu behandelnde Roman *Jacob's Room*.

(3) McNichol, op. cit., S. 62.

(4) Schöneich, op. cit., S. 47.

(5) A.D. Moody, Virginia Woolf. London: Oliver & Boyd, 1965, S. 18.

(6) In ihrem Vorwort zur amerikanischen Modern Library-Ausgabe von Mrs Dalloway führte Virginia Woolf 1928 Septimus Smith als eine Art Doppelgänger ein: "Septimus who (...) is intended to be her double". Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*. With an Introduction by Virginia Woolf. New York: Modern Library, 1 ed. 1928, S. 6. Klammer von mir.

(7) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*. London: Triad Grafton, 16 ed. 1989, S. 9. Im folgenden mit 'MD' abgekürzt.

(8) Vgl. MD, S. 69f.

(9) MD, S. 10. "It becomes clear that her life is not much more than vivacity, and that the world she loves (...) is a tissue of shallow impressions and fantasies. The 'divine vitality', which she declares she adores, is manifested in cabs passing, sandwich men shuffling and swinging, brass bands and barrel organs; that is, in the mere sensations of noise and movement and excitement." Moody, op. cit., S. 19. Klammer von mir.

(10) MD, S. 9.

(11) Ebd.

(12) Vgl. MD, S. 70.

(13) Vgl. MD, S. 146.

(14) MD, S. 56.

(15) MD, S. 70.

(16) Ebd.

(17) MD, S. 71. "The social arena, in both novels, reflects Virginia Woolf's fascinated dislike of the world of society hostesses and eminent politicians." Lee, op. cit., S. 93.

(18) MD, S. 71. Klammer von mir.

(19) Moody, op. cit., S. 20.

(20) MD, S. 11.

(21) Vgl. Alexander, op. cit., S. 89.

- (22) Quentin Bell, Virginia Woolf. A Biography. 2 Vols. London: Hogarth, 1972/3, Bd. 2, S. 104.
- (23) Virginia Woolf, Mr Bennett and Mrs Brown. In: Collected Essays, 4 Vols. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth, 1 ed. 1966/7, Bd. 1, S. 320.
- (24) Vgl. Woolf, op. cit., S. 326.
- (25) Woolf, ebd., S. 321.
- (26) "They have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage." Woolf, ebd., S. 330.
- (27) Ebd., S. 324.
- (28) Ebd., S. 325.
- (29) Ebd., S. 330. Klammer von mir.
- (30) Ebd., S. 324.
- (31) Außer sich selbst zählt sie hierzu noch Forster, Lawrence, L. Strachey, Joyce und T.S. Eliot. Vgl. ebd., S. 320.
- (32) "The stream of consciousness, as it has been refined since the 1920s, is a mode of narration that undertakes to capture the spectrum and flow of a character's mental process, in which sense perceptions mingle with conscious and half-conscious thoughts, memories, expectations, feelings, and random associations. (...) Some critics use "stream of consciousness" interchangeably with the term interior monologue. It is useful, however, to employ the former as the inclusive term, denoting all the diverse techniques employed by authors to describe or to represent the overall state and process of consciousness in a character." M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms. Japan: Holt-Saunders, 4 ed. 1981, S. 187.
- (33) Woolf, Mr B. and Mrs B., op. cit., S. 336. Klammerzusatz von mir.
- (34) Ebd., S. 324.
- (35) Ebd., S. 337.
- (36) Apter, op. cit., S. 31.
- (37) Woolf, Mr B. and Mrs B., op. cit., S. 324.
- (38) Es erübrigt sich beinahe, an dieser Stelle anzumerken, daß dieser Anspruch nicht realisierbar ist, da die dargestellten Charaktere natürlich der Phantasie der Autorin entspringen; dies hat zwangsläufig eine persönliche Färbung zur Folge. Woolfs Anspruch sollte daher sicherlich nicht als ein absoluter gesehen werden; ihre *novels* stellen Näherungswerte in diese Richtung dar.
- (39) Woolf, Diary. Zit. nach Vera Nünning, Die Ästhetik Virginia Woolfs. Eine Rekonstruktion ihrer philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen auf der Basis ihrer nichtfiktionalen Schriften. Neuere Studien zur Anglistik und Amerikanistik 49. Frankf. a. M.: Lang, 1990, S. 39.
- (40) ROO, S. 87.
- (41) Nünning, op. cit., S. 39.
- (42) "An odd thing the human mind! so capricious, faithless, infinitely shying at shadows." Woolf, Diary. Zit. nach Nünning, op. cit., 35.
- (43) Nünning, op. cit., S. 37.
- (44) Ebd., S. 39. "She (Woolf) believed the individual identity always in a flux, every moment changing its shape in response to the forces surrounding it: forces which were invisible emerge, others sink silently below the surface." Jeanne Schulkind, Introduction to Virginia Woolf, Moments of Being. London: Triad Grafton, rev.ed. 1985, S. 16. Klammerzusätze von mir.
- (45) Vgl. Nünning, op. cit., S. 46f. Nünning gibt weiterhin an, daß das OED das Wort 'reality' als doppeldeutig verzeichnet. So kann es sich sowohl auf die Aktualitäten und Erscheinungen des Wirklichen als auch auf "that which underlies and is the truth of appearances and phenomena" beziehen. Ebd., S. 46.
- (46) Ebd., S. 48.
- (47) Virginia Woolf, A Sketch of the Past. In: Moments of Being, op. cit., S. 81.
- (48) Vgl. Schulkind, ebd., S. 22. Zum Einfluß G.E. Moores auf den intellektuellen Zirkel Bloomsbury, zu dessen Mitgliedern Woolf zählte, vgl. Erzgräber, op. cit., S. 111-13. Moores Philosophie, sich kontemplativ seinen Bewußtseinszuständen hinzugeben, um so das Schöne, die Wahrheit und die Liebe zu empfinden, ist Woolf im Rahmen ihrer Auffassung von *reality* verpflichtet.
- (49) Virginia Woolf, The Novels of Turgenev. Zit. nach Nünning, op. cit., S. 43.
- (50) Vgl. Nünning, op. cit., S. 50f.
- (51) Woolf, Diary. Zit. nach Nünning, op. cit., S. 50. (Klammern von mir) Interessanterweise empfand Woolf diese *reality* in ihren Krankheitsphasen durchaus negativ: "How it is not oneself but something in the universe that one's left with. It is this that is frightening & exciting

- in the midst of my profound gloom, depression, boredom, whatever it is. (...) The interesting thing is that in all my feeling & thinking I have never come up against this before. Life is, soberly & accurately, the oddest affair, has in it the essence of reality." Woolf, Diary. Zit. nach Nünning, op. cit., S. 49. (Klammer von mir) Ich werde in Kapitel 3.6 auf den Zusammenhang von *reality* und Wahnsinn näher eingehen.
- (52) Woolf, Diary. Zit. nach Nünning, op. cit., S. 49. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit soll sich zeigen, daß dieser Anspruch gleichzusetzen ist mit Woolfs Philosophie des sozialen Outsiders, der sich zu seinem Wohl über die Schranken der Gesellschaft hinwegsetzt.
- (53) In der Forschung wird diese Unterscheidung der moments nicht einhellig vertreten. So setzt z.B. Dick moments of vision gleich mit moments of being. (Vgl. op. cit., S. 7.) Es wird sich allerdings im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen, daß eine Unterscheidung der beiden moments sinnvoll ist, da diesbezüglich tatsächlich Differenzen bestehen.
- (54) Vgl. Schulkind in Woolf, Moments of Being, op. cit., S. 26f.
- (55) MD, S. 34. Klammer von mir.
- (56) Virginia Woolf, Joseph Conrad. Zit. nach Nünning, op. cit., S. 53.
- (57) Woolf zeigt sich schon zu Beginn der 20er Jahre interessiert daran, Charaktere in ihrer ganzen Komplexität darzustellen, wie der folgende Textauszug aus der Kurzgeschichte The Introduction zeigt. The Introduction entstammt einer Reihe von sieben *short stories*, die Woolf während des Entstehens von Mrs Dalloway (Juni 1922-Januar 1925) verfaßte. "Perhaps that was the thing that came out, that remained, it was part of the dress, and all the little chivalries and respects of the drawing-room; all made her feel that she had come out of her chrysalis and was being proclaimed what in the long comfortable darkness of childhood she had never been - this frail and beautiful creature, this limited and circumscribed creature who could not do what she liked, this butterfly with a thousand facets to its eyes, and delicate fine plumage, and difficulties and sensibilities and sadnesses innumerable: a woman." Woolf beschreibt hier den stream of consciousness der Figur Lily Everit, die allerdings in dem Roman Mrs Dalloway nicht auftritt. Stattdessen ist der Charakter Clarissas von Woolf mit diesen Komplexitäten belegt worden. Virginia Woolf, Mrs Dalloway's Party. A Short Story Sequence. Hrsg. H.C. Oeser. Reclam Fremdsprachentexte 9196. Stuttgart: Reclam, Erstauflage 1985, S. 30.
- (58) MD, S. 11. Klammern von mir.
- (59) MD, S. 34f.
- (60) MD, S. 30.
- (61) MD, S. 107.
- (62) MD, S. 29f.
- (63) Vgl. MD, S. 9.
- (64) MD, S. 29. Klammern von mir.
- (65) Die Möglichkeit einer psychosomatischen Ursache von Clarissas Herzleiden ist naheliegend. Dennoch warnt z.B. Nünning vor Interpretationen dieser Art bei Woolf: "Obwohl Woolf noch mit 54 Jahren Freud las, ist in ihrem Werk die Wirkungsmöglichkeit des Komplexes der Interaktion physisch-psychischer Vorgänge nur angedeutet." Op. cit., S. 34. Es kann indes mit Sicherheit behauptet werden, daß Woolf bildhaft die Krankheit des Herzens zur literarischen Illustration von Clarissas emotionalem Leiden wählte.
- (66) Vgl. MD, S. 34 und 43.
- (67) MD, S. 113.
- (68) Ebd.
- (69) Vgl. MD, S. 46f.
- (70) MD, S. 138.
- (71) "Continually brandishing his pocket knife (the symbolism of which is too obvious for comment), Peter embodies a masculine, sexual threat to Clarissa's psychic autonomy which she cannot endure." Rosenthal, op. cit., S. 97.
- (72) MD, S. 43.
- (73) MD, S. 9.
- (74) MD, S. 93.
- (75) Vgl. MD, S. 30.
- (76) MD, S. 29.
- (77) MD, S. 138.
- (78) MD, S. 33.
- (79) Ebd.
- (80) MD, S. 32. Bell weiß in seiner Biographie über Virginia Woolf davon zu berichten, daß genau dieses Erlebnis von der Autorin selbst stammt. Die biographische Anmerkung an dieser Stelle verdeutlicht die Wichtigkeit dieses Gefühls von Sally und Woolf selbst. "(Madge Symonds, Tochter eines Freundes von Woolfs Vater Leslie Stephen) was the first woman (...) to capture

her heart (...) to make it almost stand still as, her hand gripping the handle of the water-jug in the top room at Hyde Park Gate, she exclaimed to herself: 'Madge is here; at this moment, she is actually under this roof.'" Op. cit., Bd. 1, S. 61. Klammerzusätze von mir. Weiterhin setzte Woolf nicht zufällig an diesen Stellen des Romans Ausrufezeichen.

(81)MD, S. 30. Klammern von mir.

(82)Ebd. Klammersauslassung von mir.

(83)Rosenthal, op. cit., S. 98.

(84)Frau Jensen z.B. versteigt sich zu der Aussage, Clarissa sei "crippled by heterosexual convention". Emily Jensen, Clarissa's Respectable Suicide. In: Jane Marcus (Ed.), A Feminist Slant. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1983, S. 165.

(85)"Married to Richard, attracted to Peter, and treasuring as the 'most exquisite moment of her whole life' a kiss Sally bestowed on her lips, Clarissa indicates how complex the emotional life of adults can be. Transcending any simple roles, the range of Clarissa's feelings attests to Woolf's conviction about the flexibility of the human psyche." Rosenthal, op. cit., S. 99.

(86)Die Möglichkeit, daß Smith an einer Schützengrabenneurose leidet, ist wahrscheinlich, wird aber nicht explizit erwähnt. Die Bandbreite der möglichen Symptome eines *shell shock* jedenfalls entsprechen Smiths Krankheitsbild: "a condition of lost nervous control with numerous psychic symptoms, ranging from extreme fear to actual dementia, produced in soldiers under fire by the noise and concussion from bursting shells." Dorland's Illustrated Medical Dictionary. London: Saunders, 24 ed. 1957, S. 1374.

(87)Vgl. MD, S. 15ff.

(88)MD, S. 80. Klammern von mir.

(89)MD, S. 79.

(90)MD, S. 60. Klammer von mir. An dieser Stelle ist die Parallele zu Rachel zwingend.

(91)MD, S. 62.

(92)Ebd.

(93)MD, S. 61. Klammern von mir.

(94)Myschkin in Der Idiot. Zit. nach Erzgräber, op. cit., S. 65. Auf den Zusammenhang solcher Empfindungsmomente bei psychischen Krankheitsbildern weist der britische Neurologe Oliver Sacks hin. Sacks nennt neben Epilepsie als Ursache solcher Funktionsstörungen des Gehirns andere Möglichkeiten, die zu ekstaseartigen Empfindungen führen können, so z.B. Migräneanfälle, Drogenmißbrauch oder eine Aufhebung von Hemmungen im Bereich der Stirnlappen. "Wir nehmen an, daß unsere Patientin (der zuvor von Sacks geschilderte Fall) über eine fast unendliche Zahl von 'schlummernden' Gedächtnisspuren verfügt, von denen einige unter besonderen Bedingungen, vor allem bei starker Erregung, reaktiviert werden können. (...) Diese Spuren, so glauben wir, haben sich (...) unauslöschlich in das Nervensystem eingegraben und können unbegrenzte Zeit in einem Ruhezustand verharren, weil es entweder zu keiner Erregung kommt oder weil eine spezifische Hemmung vorliegt. Bei Ausbruch dieser Momente jedoch kann es sowohl zur Wiederkehr und Reaktivierung von kunstvoll aufgearbeiteten, affektiv besetzten moralischen Überzeugungen, Gedankensystemen, Träumen und Erinnerungen kommen wie auch andererseits zu psychomotorischer Erregung mit verstärkter Libido. Diese Periode war gekennzeichnet durch Nostalgie, freudige Identifikation mit einem jugendlichen Ich und durch ein unkontrolliertes Aufwallen lange zurückliegender sexueller Erinnerungen und Anspielungen." Oliver Sacks, Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Übers. D. v. Gusteren. Reinbek: Rowohlt, 1990, S. 175ff. (Klammern von mir) Beide Varianten dieser intensiven Empfindungen gelten im Rahmen von Mrs Dalloway. Smiths *vision* ist durchaus "affektiv mit moralischer Überzeugung" besetzt; Clarissas sexuelle *moments* sind bereits im vorangegangenen Unterkap. dargestellt worden.

(95)MD, S. 75.

(96)"It is a study in abnormal perception. It is the world seen through a mind so exquisitely sensitive that it has become unbalanced. (...) it is Woolf's vision of things carried to an extreme point. Her sensitiveness is just of this quality, kept in check by humour and irony, by the historical sense, by an interest in human beings (...) What she shows us is what happens to this vision when the checks have been removed." Bernard Blackstone, Virginia Woolf. A Commentary. London: Hogarth, 1972, S. 79. Klammern von mir.

(97)Vgl. MD, S. 77 und 87.

(98)Eine weitere Verbindung auf Textebene besteht darin, daß Clarissa sich in ihren Erinnerungen an Sally mit Othellos Gefühlen für Desdemona identifiziert, während Septimus über Shakespeares Aussage 'love between man and woman is repulsive' nachdenkt. (Vgl. MD, S. 32 und 80) Das Zitat 'Fear no more the heat of the sun' aus Cymbeline ist ein anderes Bild Shakespeares, das beide Egos benutzen. (Vg. MD, S. 28 und 124)

- (99) MD, S. 77.
- (100) MD, S. 78. Klammer von mir.
- (101) MD, S. 81.
- (102) MD, S. 84.
- (103) Bell, op. cit., Bd. 1, S. 91.
- (104) Ihr Psychiater Sir George Savage war Chef des Londoner Bethlem Royal Hospital, Präsident der Medico-Psychological Association of Great Britain und Hauptprüfer bei den medizinischen Examina an der University of London. (Vgl. Gordon, op. cit., S. 52) Woolfs Neurologe Dr Henry Head gilt heute als einer der 'Väter der Neurologie' schlechthin. (Vgl. Sacks, op. cit., S. 303) Aus platztechnischen Gründen kann ich hier nicht näher auf Woolfs persönliche Erfahrungen eingehen; ihre eigene Krankheitsproblematik weist jedenfalls in einem erschütternden Maße Parallelen zum Wahnsinn Smiths auf: "This passage is almost Kafkaesque in its sense of conspiracy and guilt." (Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Univ. Press, 1977, S. 277.) Entsprechend bitter und verzweifelt zeichnet sich ihre Darstellung vom Umgang mit Patienten seitens der Ärzte. Ich verweise an diesem Punkt für eine eingehendere Lektüre auf Bell, op. cit., Bd. 1, S. 44, 89-91 und Bd. 2, S. 5-7, 11-16, 114.
- (105) Vgl. MD, S. 84f und 89f.
- (106) "He had talked of killing himself. - 'We all have our moments of depression, ' said Sir William." MD, S. 87.
- (107) Vgl. MD, S. 86.
- (108) "Bradshaw ist der vornehmste Agent eines sozialen Systems, das abweichendes Verhalten in Konformität umwandeln will, um sich selbst zu stabilisieren." Schöneich, op. cit., S. 51.
- (109) MD, S. 132.
- (110) MD, S. 108. Klammern von mir.
- (111) Vgl. MD, S. 109 und 154f.
- (112) Vgl. MD, S. 162.
- (113) Vgl. MD, S. 163.
- (114) MD, S. 163. Klammern von mir.
- (115) Ebd.
- (116) Vgl. MD, S. 33.
- (117) Woolf gibt in ihrer *introduction* zur Modern Library-Ausgabe von Mrs Dalloway darüber Auskunft, daß Clarissa ursprünglich am Ende der Party sterben sollte, ihr Tod aber mit der Kreation von Septimus überflüssig wurde: "In the first version Septimus, who later is intended to be her double, had no existence; and that Mrs. Dalloway was originally to kill herself, or perhaps merely to die at the end of the party." Op. cit., S. 6.
- (118) MD, S. 164.
- (119) MD, S. 165. Klammern von mir.
- (120) Ebd.
- (121) "Since Woolf sought to portray the mysterious reality of character it is fitting that, finally, this question remains unanswered." L.P. Ruolto, *Clarissa Dalloway*. In: S.W. Lewis (Ed.), *Virginia Woolf. A Collection of Criticism*. New York: McGraw-Hill, 1975, S. 5.

4 To the Lighthouse

"A novel is not form which you see, but emotion which you feel." ¹

Woolf übernimmt in ihrem zweiten Roman der 20er Jahre die Thematik aus *Night and Day*, nämlich die Gegenüberstellung zweier Frauenbilder: des viktorianischen Ideals der Mutter und Ehefrau, die ihre Erfüllung im Privatbereich findet, sowie dazu kontrastierend die Idee der "new woman", der alleinstehenden Frau, die der Berufung ihres kreativen Geistes folgt.

Der Roman ist in drei Teile gegliedert. Der 103 Seiten umfassende erste Teil schildert einen Tag im Leben der zehnköpfigen Familie Ramsay, die mit mehreren Freunden, so auch der Malerin Lily Briscoe, den Sommerurlaub in ihrem Ferienhaus auf einer der schottischen Hebrideninseln verbringt. Der nur 16 Seiten lange zweite Teil umfaßt eine Zeitspanne von zehn Jahren und berichtet vom Wandel und Zerfall des Ferienhauses der Familie Ramsay in deren Abwesenheit, wobei die einzelnen Schicksale verschiedener Familienmitglieder nur parenthetisch bekannt gegeben werden; so auch der Tod der Protagonistin des ersten Teils, Mrs Ramsay. Im abschließenden Teil des Romans, der etwa 50 Seiten einnimmt, treffen Mr Ramsay und zwei seiner Kinder erneut im Ferienhaus zusammen, um die schon zu Anfang des Romans geplante Fahrt zum Leuchtturm zu realisieren. Auch Lily Briscoe ist wieder anwesend. Mit einem neuen Versuch gelingt es ihr, ein bereits in Teil Eins konzipiertes Bild auf Leinwand zu bringen. ²

Die Thematik der verschiedenen *selves* eines Individuums wird von Woolf ebenso erneut aufgegriffen wie die Problematik von Vergänglichkeit und Ewigkeitsempfinden im Zusammenhang mit erlebter Wirklichkeit und intensiv empfundener *reality*. *To the Lighthouse* bietet schließlich zwei unterschiedliche, subjektive Wahrheitsvisionen an und folgt so dem bipolaren Ordnungsprinzip von *Night and Day* und *Mrs Dalloway*. Der zwei Jahre nach *Mrs Dalloway* erschienene Roman *To the Lighthouse* gilt allgemein als Woolfs gelungenster Versuch, ihre philosophischen und ästhetischen Vorstellungen in Romanform umzusetzen. Kritiker preisen den hohen künstlerischen Wert der formalen Gestaltung dieses Werkes genauso wie seine signifikant nachvollziehbare inhaltliche Geschlossenheit. ³

4.1 Mrs Ramsay

Die 50jährige Mutter von acht Kindern folgt in ihrer äußeren Charakterisierung exakt Woolfs Definition eines viktorianischen *angel of the house*: sie opfert ihre eigene Person für diejenigen auf, die ihrer Meinung nach Hilfe benötigen. ⁴ Sie läßt arme Freunde kostenlos in ihrem Ferienhaus wohnen, umsorgt bis zur körperlichen und geistigen Erschöpfung ihre größtenteils kleinen Kinder, ist seelische Stütze und Refugium ihres schwierigen Ehemanns, einem sowohl finanziell als auch intellektuell erfolglosen Philosophiewissenschaftler. ⁵ Ihre weibliche Schönheit und ihr mütterliches Engagement für andere bringt ihr die Bewunderung ihrer männlichen Umwelt ein; Freunde empfinden ihre bezaubernde Präsenz auch dann noch stark, wenn sie nicht körperlich anwesend ist: "'Nature has but little clay', said Mr Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, 'like that of which she moulded you.' He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have

joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston".⁶

Mrs Ramsay beircirt ihre Freunde mit ihrem Charme jedoch unbewußt,⁷ denn ihre Existenz ist ganz von der Rolle der selbstlosen Mutter und starken Frau geprägt, in der ihre Familie sie sehen will: "He (Herr Ramsay) was a failure, he repeated. Well, look then, feel then. Flashing her needles, glancing round about her (...) she assured him, beyond a shadow of doubt, by her laugh, her poise, her competence (as a nurse carrying a light across a dark room assures a fractious child), that it was real; the house was full; the garden blowing. If he put implicit faith in her, nothing should hurt him (...) and James, (der Sohn) as he stood stiff between her knees, felt her rise in a rosy-flowered fruit tree laid with leaves and dancing boughs into which the beak of brass, the arid scimitar of his father, the egotistical man, plunged and smote, demanding sympathy".⁸

Mrs Ramsay besitzt keine intellektuellen Fähigkeiten; ihre Umwelt begreift sie über ihre gefühlsbetonte, mütterliche Natur, die auf ihre Sommergäste äußerst charmant wirkt: "He (einer der Sommergäste) was an awful prig - oh yes, an insufferable bore. For, though they had reached the town now (...) still he went on talking, about settlements, and teaching, and working men, and helping our own class, and lectures (...) but here, the houses falling away on both sides, they came out on the quay, and the whole bay spread before them and Mrs Ramsay could not help exclaiming, 'Oh, how beautiful!' (...) and all at once he realized that it was this: it was this: - she was the most beautiful person he had ever seen."⁹

Der Figur der Mrs Ramsay haftet das Symbol der Urmutter an, die intuitiv alles versteht und so die Umgebung durch ihre Liebenswürdigkeit in ein positives Licht taucht: "She knew then - she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained".¹⁰

Hinter dieser Fassade des *angel of the house* zeigt sich ein komplexeres Charakterbild Mrs Ramsays, das letztlich die wahre Motivation ihres Handelns offenbart. Sie ist über die weichliche Art ihres Mannes, von dem sie keine Unterstützung erfährt, verbittert; sie gesteht ihm gegenüber jedoch nicht ihre Schwächen ein, sondern hält ihr *self* der protegierenden Ehefrau aufrecht, die dem Gatten ihn belastende Alltäglichkeiten aus dem Weg räumt. "But then again, it was the other thing too - not being able to tell him the truth, being afraid, for instance, about the greenhouse roof and the expense it would be, fifty pounds perhaps, to mend it; and then about his books, to be afraid that he might guess, what she a little suspected, that his last book was not quite his best book."¹¹

Im Umgang mit ihren Kindern wird deutlich, daß sie bei ihnen weniger Rücksichtnahme besitzt, sondern vielmehr auf egoistische Weise ihre eigenen Ängste und stereotypen Vorstellungen auf diese projiziert; dabei ignoriert sie die Individualität der Kinder und sieht sie vielmehr als ihr eigenes Produkt an: "Oh, but she never wanted James to grow a day older or Cam either. These two she would have liked to keep for ever just as they were (...) never to see them grow up into long-legged monsters. Nothing made up for the loss. (...) James (...) was the most gifted, the most sensitive of her children. But all, she thought, were full of promise.

Prue, a perfect angel with the others, and sometimes now, at night especially, she took one's breath away with her beauty. Andrew - even her husband admitted that his gift for mathematics was extraordinary. And Nancy and Roger, they were both wild creatures now, scampering about over the country all day long. As for Rose, her mouth was too big, but she had a wonderful gift with her hands. (...) Why should they go to school? She would have liked always to have had a baby. She was happiest carrying one in her arms. Then people might say she was tyrannical, domineering, masterful, if they chose; she did not mind".¹²

In ihrer von Intuition und Subjektivität beherrschten Gedankenwelt tritt die Vorstellung von einer individuellen Lebensform, deren Sinninhalt nicht ausschließlich in Familiengründung, sondern aus einem Äquivalent bestehen könnte, gar nicht erst auf. Mrs Ramsays starkes Bedürfnis nach Selbstbestätigung entspringt dem Bewußtsein ihrer eigenen Vergänglichkeit; Die 50jährige sieht ihre Schönheit schwinden und befürchtet, ihre Umwelt reagiere in Zukunft weniger bewundernd auf sie. Es entspricht ihrer weiblichen Natur, daß sie daher den Wunsch verspürt, ganz für ihre Kinder leben zu wollen, um so ihre eigene Vergänglichkeit verdrängen zu können. "For her own self-satisfaction was it that she wished so instinctively to help, to give, that people might say of her, 'O Mrs Ramsay! dear Mrs Ramsay ... Mrs Ramsay, of course!' and need her and send for her and admire her? Was it not secretly this that she wanted (...) Shabby and worn out, and not presumably (her cheeks were hollow, her hair was white) any longer a sight that filled the eyes with joy, she had better devote her mind to the story of the Fisherman and his Wife and so pacify that bundle of sensitiveness (...) her son James."¹³

Ihr Harmoniebedürfnis äußert sich nicht nur darin, daß sie all ihre Kinder stets um sich gruppiert sehen möchte, sondern auch in ihrem ständigen Bestreben, sämtliche alleinstehenden Menschen in ihrer Umgebung verheiraten zu wollen. "There were the eternal problems: suffering; death; the poor. (...) And yet she had said to all these children, You shall go through with it (...) For that reason, knowing what was before them - love and ambition and being wretched alone in dreary places - she had often the feeling, Why must they grow up and lose it all? And then she said to herself, brandishing her sword at life, nonsense. They will be perfectly happy. And here she was, she reflected, feeling life rather sinister again, making Minta marry Paul Rayley; because (...) she was driven on, too quickly she knew, almost as if it were an escape for her too, to say that people must marry; people must have children".¹⁴

Dieses Bedürfnis Mrs Ramsays, Menschen zusammenzuführen, um so etwas zu schaffen, das der vergänglichen Wirklichkeit trotzt, wird besonders am Abend des in To the Lighthouse dargestellten Tages deutlich; in Mrs Dalloway lud Clarissa aus eben jenen Beweggründen zu ihrer Party ein; Mrs Ramsay gibt ein Abendessen.¹⁵

Zunächst werden ihre egoistischen Motive bei dieser Handlung deutlich, denn um ihre eigene Verbitterung über ihren Mann zu verdrängen, stürzt sie sich pflichtbewußt in Tischgespräche mit ihren Gästen. "But what have I done with my life? (...) At the far end was her husband, sitting down, all in a heap, frowning. What at? She did not know. She did not mind. She could not understand how she had ever felt any emotion or any affection for him. She had a sense of being past everything, through everything, out of everything (...) They all sat separate. (...) Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it, nobody would do

it, and so, giving herself the little shake that one gives a watch that has stopped, the old familiar pulse began beating".¹⁶

Sie hat Angst vor der Wirklichkeit und ihrer eigenen Vergänglichkeit; aus diesem Gefühl heraus ergibt sich Mrs Ramsays Sehnsucht nach einer diese Wirklichkeit überschreitenden Gefühl, das sich in ihren *moments* äußert. Der Natur von *moments* entsprechend, empfindet sich Mrs Ramsay in dieser kurz aber intensiv empfundenen subjektiven *reality* als der unpersönliche Teil eines Ganzen. Es gelingt Mrs Ramsay, über ihre eigene Person hinaus in einem *moment of vision* ein globales Prinzip zu verstehen, das die Gegenwart überdeckt.

Dieses Prinzip ist für sie die Möglichkeit, etwas zu schaffen, das einen langlebigeren Wert besitzt als der willkürliche Alltag. So zelebriert sie ihre Fruchtbarkeitsvorstellung auf unpersönliche Weise, indem sie für andere eine Atmosphäre schafft, die aufgrund von Harmonie und Zuneigung eine Ode an das Leben ist.¹⁷ "Nothing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. It partook, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, of eternity; (...) there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune to change (...) Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain."¹⁸

Die Fähigkeit Mrs Ramsays, sich trotz ihrer Verbitterung in *moments* selbst zu überwinden, wird darüber hinaus von Woolf unterstrichen, indem sie Mrs Ramsay zu weiteren *moments of vision* befähigt: "Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing (...) It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt they knew one, in a sense were one; felt an irrational tenderness thus (she looked at that long steady light) as for oneself. There rose, and she looked and looked with her needles suspended, there curled up off the floor of the mind, rose from the lake of one's being, a mist, a bride to meet her lover".¹⁹

Mrs Ramsay erkennt in ihrer *vision*, daß der Mensch einem einheitlichen Prinzip zugeordnet ist, dem alles Leben auf der Erde zugrunde liegt. Dieses Prinzip ist für sie Liebe und Harmonie. Sie selbst verkörpert ihrer subjektiven Wahrheit gemäß dieses Prinzip sowohl in ihrem Familienkreis als auch in ihrer weiteren Umgebung. Ihr Abendessen kommt einem Schöpfungsakt gleich, der durch die positive Wirkung auf die Beteiligten seine Initiatorin ebenfalls in ein positives Licht rückt:

"Mrs Ramsay seeks to make the moment of oneness round the Boeuf en Daube permanent. 'Life stands still here,' she commands, hoping to establish a structure of love that will withstand the chaos outside of the dining room and the erosion of time."²⁰

Mrs Ramsay hat so alle Möglichkeiten, zu der ihre von ultimativer Weiblichkeit durchdrungene Persönlichkeit fähig ist, ausgeschöpft, denn ihr Vorhaben, an diesem Abend eine Atmosphäre von konstanter Lebensfreude und Harmonie zu schaffen, ist gelungen: "For she had triumphed again."²¹

Ihr Charakter ist letztlich ähnlich vielschichtig wie der Clarissas: verschiedene *selves* geben der Figur der Mrs Ramsay eine komplexe Fülle von Eigenschaften, deren Ganzheit eben jene Individualität ausmacht, die hervorzukehren Woolfs Anliegen ist. So ist Mrs Ramsay in ihrer Rolle als viktorianische Mutter gleichsam Opfer und Täterin: sie forciert mit ihrer augenscheinlichen Selbstlosigkeit die Abhängigkeit ihrer Familie von sich und stiftet mit ihrem Harmoniebedürfnis Nahrungsboden für die zukünftige Unfähigkeit der Kinder, sich mit Alltagsproblemen konstruktiv auseinanderzusetzen. Aufgrund ihrer mangelnden intellektuellen Fähigkeiten ist Mrs Ramsay nicht dazu in der Lage, ihre eigene Person auf mögliche Fehler zu hinterfragen.

Auf der anderen Seite ist es gerade ihre Familie, die ostentativ nach den Eigenschaften des *angel of the house* in Mrs Ramsay sucht; statt Intelligenz oder analytischer Denkweise bewundert man gerade ihre intuitive, mütterliche Art. Um dieser Forderung gerecht zu werden, hält sie ihr diesbezügliches *self* aufrecht. Mrs Ramsay ist in ihrem Freundeskreis darauf bedacht, Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit zu demonstrieren. Einige Textstellen beweisen jedoch, daß dies nicht immer auf ganz selbstlose Weise geschieht. In ihren privaten *moments* erlebt Mrs Ramsay jedoch das subjektive Empfinden einer das Individuum übersteigenden Wahrheit und beweist sich so als fähig, sich selbst durch Unpersönlichkeit zu überwinden. Sie zollt dem Leben nicht nur durch die Existenz ihrer Kinder Tribut, sondern bietet allen Gästen ihres Abendessens die Möglichkeit, die Vitalität des menschlichen Lebens zu empfinden, in dem sie den entsprechenden Rahmen für dieses Empfinden kreiert. Indem sie einen Moment der Liebe und der Harmonie für ihre Umwelt stiftet, gewinnt ihre Person die Gestalt einer positiven Schöpferin.

4.2 Lily Briscoe

Das zweite große Frauenportrait dieses Romans versucht die Darstellung eines anderen Typus von Weiblichkeit, der als Gegenpol zu Mrs Ramsay verstanden werden kann. Wenn für Mrs Ramsay die Erfüllung ihres Lebens in ihrem Mutterdasein liegt, dessen weibliches Schöpfungsprinzip von ihr auf ihre Umwelt übertragen wird, so liegt für Lily dieses Konzept auf geistiger Ebene; bis zu dieser Erkenntnis muß Lily allerdings erst den Weg ihrer Bewußtseinswerdung gehen. Sie tritt zunächst in einem wesentlich geringeren Maße in eine Interaktion mit ihrer Umwelt als Mrs Ramsay; ihre Gedanken kreisen in abstrakter Weise um ihre eigenen Probleme, die sie als Malerin bei der Erschaffung eines Kunstwerks hat. Am Ende von *To the Lighthouse* beschwört sie die Präsenz Mrs Ramsays nach deren Tod herauf, um ihr Schöpfungsprinzip für sich im Rahmen ihrer Malerei zu übernehmen.²² Lily fehlen die Eigenschaften, die äußerlich Mrs Ramsays Weiblichkeit ausmachen: sie ist kinderlos, sie ist nicht hübsch; sie wirkt auf ihre Umgebung weder herzlich noch charmant. Sie lebt alleine mit ihrem Vater; es geht aus dem Roman nicht hervor, daß sie außer der rein platonischen Freundschaft mit dem 60jährigen William Bankes andere Bekannte besitzt bzw. besessen hat.²³

Sie akzeptiert und bewundert Mrs Ramsays Art, als *angel of the house* ihre Familie und Freunde zu bezaubern; gleichzeitig weiß sie aber, daß diese Verhaltensweise für sie selbst nicht in Frage kommt: "There is a code of behaviour she knew, whose seventh article (it may be) says that on occasions of this sort it behoves the woman, whatever her own occupation may be, to go to the help of the young man opposite so that he may expose and relieve the thigh bones, the ribs, of his vanity, of his urgent desire to assert himself".²⁴

Lily sieht im Gegensatz zu den anderen Figuren Mrs Ramsay nicht nur als den Weiblichkeitsmythos; in ihrer komplexeren Sichtweise entdeckt sie hinter Mrs Ramsays offensichtlichen Eigenschaften sowohl die menschlichen Schwächen ("How childlike, how absurd she was, sitting up there with all her beauty opened again in her, talking about the skins of vegetables."²⁵) als auch das *self* der 50jährigen Frau, das geprägt ist von der Angst um ihre Vergänglichkeit: "Lily Briscoe watched her drifting into that strange noman's land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes as one follows a fading ship until the sails have sunk beneath the horizon. How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote."²⁶

Lily versucht im Verlauf des ersten Teils des Romans, auf eine sie befriedigende Weise ein Bild zu malen. Dabei hat sie eine eigene Vorstellung davon, wie ihr Bild aussehen soll; ihr fehlt aber letztlich die Fähigkeit, ihre Vorstellung auf Leinwand zu übertragen. "She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child."²⁷

Die Unfähigkeit, ihr Bild zu verwirklichen, wird für Lily zu einer existentiellen Problematik: ihre Unsicherheit verstärkt sich bis an einen Punkt, wo sie ihre ganze Person als nichtig und wertlos ansieht: "And it was then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance, keeping house for her father off the Brompton Road".²⁸ Intuitiv spürt sie bei ihrer Suche, daß Mrs Ramsay eine Kraft besitzt, die sie selbst als Künstlerin benötigt, um ihr Bild malen zu können. Doch ist sie sich zu diesem Zeitpunkt in ihrer Entwicklung weder darüber im klaren, was dieses ganzheitliche Prinzip bei Mrs Ramsay ist, noch wie dieses Prinzip - in abgewandelter Form - auf ihr Bild übertragen werden könnte. Die Vision, die sie von ihrem Bild hat, ist eine Mixtur aus kontroversen Elementen; diese Mixtur verlangt nach einem ganzheitlichen Prinzip; mithilfe dieses Prinzips erst kann Lily ihre Vision als Ganzes verwirklichen.²⁹ Ohne dieses Konzept ist eine Wiedergabe ihrer Vorstellung als ein Ganzes nicht möglich: "She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealized. (...) But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral."³⁰

Das Bild, das Lily von Mrs Ramsay hat, ist ähnlich komplex wie die Vorstellung von ihrem Kunstwerk. Auch bei dem Bild von Mrs Ramsay verlangt es Lily nach diesem ganzheitlichen Prinzip, das in seinem Wahrheitsanspruch die vielen Bruchstücke der Oberfläche zu einem einheitlichen Ganzen zusammensetzen kann. Erneut spürt sie, daß ihre Wiedergabe von Mrs Ramsays Charakter ohne dieses Prinzip bruchstückhaft und somit uneinheitlich bleiben wird. "Looking along his beam (von einem der Gäste) she added to it her different ray, thinking that she (Mrs Ramsay) was unquestionably the loveliest of people (...); the best perhaps; but also, different too from the perfect shape which one saw there. But why different, and how different? (...) What was the spirit in her, the essential thing".³¹

Mit dem Wissen um Virginia Woolfs Grundanschauungen versteht es sich, daß Lily Briscoe an ihrem Anspruch festhalten wird, Charaktere und eigene Vorstellungen auf komplexe Weise zu sehen; ebenfalls wird ihr Erkenntnisstreben in einem *moment of vision* erfüllt werden. Der dritte Teil von *To the Lighthouse* handelt von der Bewußtseinswerdung Lilys, die in dem plötzlichen Verständnis ihrer subjektiven *reality* endet.

Nach zehn Jahren kommt die mittlerweile 43jährige Lily erneut in das Ferienhaus der Ramsays. Sie ist weiterhin nicht dazu in der Lage, ihr damals begonnenes Bild fertigzustellen, verspürt aber noch den Wunsch danach. Sie weiß, daß sie für ihre Arbeit absolute Ruhe braucht; dies ist ihr im Ferienhaus nicht möglich, da der einsame Mr Ramsay sie ständig mit seiner Anwesenheit bedrängt.³² Lily hat im Laufe der letzten Jahre ihre Rolle als eine Frau, die weder charmant noch herzlich ihrer Umwelt gegenübertritt, komplettiert. Ihre Bitterkeit darüber läßt den Teufelskreis erkennen, in dem sie sich befindet, denn einerseits will sie in eine harmonische Interaktion mit ihrer Umwelt treten, kann sich aber nicht dazu überwinden: "Was anybody looking after her? he said. (Mr Ramsay) Had she everything she wanted? 'Oh, thanks, everything,' said Lily Briscoe nervously. No; she could not do it. She ought to have floated off instantly upon some wave of sympathetic expansion: the pressure on her was tremendous. But she remained stuck. (...) there issued from him such a groan that any other woman in the whole world would have done something, said something - all except myself, thought Lily, girding at herself bitterly, who am not a woman, but a peevish, ill-tempered, dried-up old maid presumably".³³

Als die Familie zu ihrer Fahrt zum Leuchtturm aufbricht, ist für Lily der äußere Rahmen für ihre Arbeit geschaffen. Sie nutzt diese Ruhe aus und beginnt mit einem neuen Versuch, ihre Vorstellungen eines Bildes auf Leinwand zu bringen. Plötzlich erinnert sie sich an Mrs Ramsay. Obwohl sie deren einheitliches Prinzip noch immer nicht in Worte fassen kann, gelingt es Lily nun, die Auswirkungen dieses Prinzips zu erfassen und anzuerkennen: "That woman sitting there, writing under the rock resolved everything into simplicity; made these angers, irritations fall off like old rags; she brought together this and that and then this, and so made (...) something; this scene on the beach for example, this moment of friendship and liking - which survived, after all these years, complete, so that she dipped into it to re-fashion her memory (...) and it stayed in the mind almost like a work of art".³⁴

Mrs Ramsay ist so über ihren Tod hinaus in Lilys Erinnerungen präsent. Mrs Ramsays Konzept von Liebe und Harmonie bewirkte, daß sie jederzeit fähig war, in eine Interaktion mit ihrer Umwelt zu treten. Da dies jedoch genau Lilys Problem ist, bewundert sie bei Mrs Ramsay die Fähigkeit, die sie selbst nicht hat. Die oben zitierte Stelle gibt weiterhin darüber Auskunft, daß Lily Mrs Ramsay als Schöpferin eines Kunstwerks sieht; unbewußt zieht sie so eine Parallele zu sich selbst und ihrem Berufsbild.

Lily ahnt an dieser Stelle der *novel* noch nicht, daß Mrs Ramsays Prinzip von ihr für ihre Malerei übernommen werden kann; dennoch bringt sie Mrs Ramsays Erscheinung mit sich selbst unbewußt in einen Zusammenhang. Lily hat ihr komplexes Bild, das sie von Mrs Ramsay hatte, aufrecht gehalten; gleichzeitig ist sie auf der Suche nach einer einheitlichen Idee, von der sie im Moment nur spürt, daß sie etwas beinhalten muß, was dem Augenblick Dauer verleiht.³⁵ Auf der Suche nach einer Konkretisierung dieses Verständnisprinzips versucht Lily eine Art

Vergangenheitsbewältigung.³⁶ Intuitiv spürt sie, daß die Suche nach einem Prinzip gleichzeitig die Suche nach ihrer eigenen Identität ist; da es ihr schwer fällt, diese Identität zu finden, wählt sie einen radikalen Weg: sie schüttelt die Gedanken an Mrs Ramsay ab, um ihren Verstand von anderen Ideen als ihren eigenen frei zu bekommen.

Dies führt zu einem Nervenzusammenbruch, an dessen Ende Lily in ihrer Verzweiflung nach Mrs Ramsays Schutz und Hilfe schreit. Sie beschwört so intensiv Mrs Ramsays Trost herbei, daß diese ihr in einer kurzen *vision* erscheint:³⁷ "And now slowly the pain of the want, and the bitter anger (to be called back, just as she thought she would never feel sorrow for Mrs Ramsay again. Had she missed her among the coffee cups at breakfast? not in the least) lessened; and of their anguish left, as antidote, a relief that was balm in itself, and also, but more mysteriously, a sense of someone there, of Mrs Ramsay, relieved for a moment of the weight that the world had put on her, staying lightly by her side and then (for this was Mrs Ramsay in all her beauty) raising to her forehead a wreath of white flowers with which she went."³⁸

Lily hat nun eine moderate Art gefunden, mit ihren Erinnerungen an Mrs Ramsay umzugehen. Indem sie die Person Mrs Ramsays nicht mehr verdrängt, sondern ihre Präsenz akzeptiert, findet sie die Ruhe, die sie für ihre Arbeit benötigt. Bei einem erneuten Malversuch stellt sie fest, daß ihre Gedanken immer noch so stark mit anderen Dingen belastet sind, daß ihre Konzentrationsfähigkeit darunter leidet. Sie realisiert, daß es ihr Schuldgefühl gegenüber Mr Ramsay ist, das jenen "razor edge of balance"³⁹ evoziert, der ihrer Arbeit im Wege steht. Nur wenn sie fähig ist, Sympathie und Mitgefühl für ihn zu empfinden, hat sie den Zustand vollkommener Harmonie mit sich selbst erreicht, der sie zur Vollendung ihres Bildes befähigen wird. Somit ist die Bewußtseinswerdung ihrer Problematik erfolgt; Lily weiß, daß sie den menschlichen Austausch mit ihrer Umwelt lernen muß, den Mrs Ramsay so perfekt beherrschte.

In einem nächsten gedanklichen Schritt realisiert sie nun auch das Prinzip, das dieser Verhaltensweise zugrunde liegt. In einem plötzlichen *moment of vision* erkennt Lily das Konzept Mrs Ramsays, Liebe und Harmonie. Sie ist fähig, diese Werte auf ihre eigene Sichtweise zu übertragen. Mit einem Mal empfindet sie Mitgefühl und Zuneigung für Mr Ramsay. Ihre Probleme sind in diesem Moment überwunden; Lily kann das Prinzip der Menschlichkeit leben. "'He must have reached it,' said Lily Briscoe aloud, feeling suddenly completely tired out. For the Lighthouse had become almost invisible, had melted away into a blue haze, and the effort of looking at it and the effort of thinking of him landing there, which both seemed to be one and the same effort, had stretched her body and mind to the utmost. Ah, but she was relieved. Whatever she had wanted to give him, when he left that morning, she had given him at last."⁴⁰

Lily hat nach ihrem langen Kampf der Bewußtseinswerdung endlich ihre eigene *vision*. Sie ist jetzt auch dazu fähig, ihr Bild zu malen. Sie nutzt diesen *moment* aus, obwohl sie weiß, daß er letztlich nicht auf Dauer der Vergänglichkeit der Wirklichkeit trotzen kann. Solange sie aber selbst diesen *moment* empfindet, ist er mit seinem Anspruch auf Ewigkeit für sie das Mittel, das sie gegen die Willkür der tatsächlichen Zeit besitzt. Somit überwindet Lily in ihrem *moment of vision* ihre eigene Person und die damit verbundene Eitelkeit der Künstlerin, um etwas zu schaffen, das zumindest

für sie einen bleibenden Charakter hat; auch wenn sie nie dazu in der Lage sein wird, ihr Werk einem Publikum vorzustellen. "Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was - her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision."⁴¹

Die Figur der Lily Briscoe verkörpert eine alternative Umsetzung zu dem in Mrs Ramsay verkörperten Schöpfungsprinzip. Als *new woman* kann Lily ihre Liebe und ihr Streben nach Harmonie in Form eines Kunstwerks realisieren; ein viktorianischer *angel of the house* hingegen verwirklicht diese Ideen im Familien- und Freundeskreis. Beide Frauen treten in einen Dialog mit ihrer Umwelt: Lily über die vermittelnde Aussage ihres Bildes, Mrs Ramsay durch intuitive Gesten der Hilfe und der Zuneigung.

Da es beiden Figuren am Ende gelingt, ihre *realities* zu empfinden, kommt beiden eine schöpferische Kraft zuteil.⁴² Der Emanzipationsprozeß der Künstlerin bedeutet, in für sich konstruktiver Weise mit der Vergangenheit zu leben; ein haßerfülltes Verdrängen dieser Vergangenheit führt hingegen nicht zur Emanzipation, da das Individuum in diesem Fall zu sehr mit seinen eigenen Problemen beschäftigt ist, als daß es zu einer *vision of reality* fähig wäre.

Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens beweist sich für Woolf in der Fähigkeit, in *moments of vision* Liebe und Harmonie im Verhältnis zu den Mitmenschen empfinden zu können und zu wollen.⁴³ Nur ein freies, unbelastetes Individuum aber ist dazu in der Lage, dieses Verständnisprinzip zu begreifen. Persönliche Verbitterung steht der Empfindung von *moments* störend im Wege.

To the Lighthouse ist Woolfs zweiter Versuch, die Natur von *moments* und subjektiver *reality* in Romanform darzustellen. Ihr gelingt es hier auf signifikante Weise, die individuellen Realitäten der jeweiligen Personen darzustellen. Anders als in Mrs Dalloway läuft die Diskrepanz, die die Individuen zwischen tatsächlicher Wirklichkeit und subjektiver *reality* erfahren, hier nicht auf die Frage nach Leben und Tod hinaus. To the Lighthouse stellt auf behutsame Weise verschiedene Möglichkeiten menschlicher Existenz vor; die Charaktere wissen um ihre speziellen Nöte und Schwächen, finden aber dennoch den Mut, positive *moments* zu empfinden, das heißt, sich selbst zu überwinden, und Teile eines Ganzen zu werden, Symbole für das Leben an sich. Es entspricht Woolfs Humanismus, daß sie jedem Menschen seine eigene, speziell empfundene *reality* zugesteht.⁴⁴

-
- (1) Virginia Woolf, On Re-reading Novels. In: The Moment and Other Essays, op. cit., S. 131.
 - (2) Woolf versucht mit der Darstellung des Ehepaares Ramsay eine Wiedergabe ihrer Eltern zu zeichnen, um so ihre negativ empfundene Vergangenheit erfolgreich zu bewältigen. Nach dem Tod ihrer Mutter 1895 erlag Woolf einem schweren Anfall von Wahnsinn, bei dem sie die Stimme ihrer Mutter vernahm und sie ihr auch in einer vision erschien. Sie beging in dieser Zeit ihren ersten Selbstmordversuch. (Vgl. Bell, op. cit., Bd. 1, S. 90) "Then one day walking

- round Tavistock Square I made up (...) To the Lighthouse, in a great, apparently involuntary, rush. (...) I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her." Woolf, *A Sketch from the Past*. Op. cit., 90. (Klammern von mir) Ihre weiteren Schwierigkeiten als Frau und Künstlerin in einer noch stark vom Viktorianismus beeinflussten Zeit versucht sie im Portrait der Malerin Lily Briscoe zu erläutern. Ich werde auf diesen Zusammenhang erneut in Kap. 4.2 eingehen.
- (3) Vgl. Schöneich, op. cit., S. 58ff; Gordon, op. cit., S. 198; McNichol, op. cit., S. 95f und: "To the Lighthouse is Woolf's greatest artistic success (...) she had reached the logical conclusion of artistic development in her method." R.L. Chambers, *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977, S. 38f. Klammer von mir.
- (4) In ihrem Essay *Professions for Women* definiert Woolf ihren Begriff des *angel of the house* wie folgt: "She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily (...) she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all - I need not say it - she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty - her blushes, her great grace. In those days - the last of Queen Victoria - every house had its angel." In: *Collected Essays*, op. cit., Bd. 2, S. 285. (Klammer von mir) Woolfs Protagonistin wird weiterhin dadurch institutionalisiert, daß sie keinen Vornamen erhält. Auch Clarissa wurde von Woolf im Zusammenhang mit ihrer rein gesellschaftlichen Position stets als 'Mrs Dalloway' bezeichnet.
- (5) Vgl. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. London: Triad Grafton, 21 ed. 1989, S. 11 und 20ff. Im folgenden mit 'L' abgekürzt.
- (6) L, S. 31f.
- (7) "'But she's no more aware of her beauty than a child,' said Mr Bankes." L, S. 32.
- (8) L, S. 39. Klammerauslassungen sowie deutsche Anm. von mir.
- (9) L, S. 17f. Vgl. auch S. 32, 43, 62, 80, 112. Klammern von mir.
- (10)L, S. 31.
- (11)L, S. 40f.
- (12)L, S. 56f. Klammern von mir.
- (13)L, S. 42f. Klammern von mir.
- (14)L, S. 58. Klammern von mir.
- (15)"The distribution of her Boeuf en Daube (...) expresses the connection between food and maternal love which is universal from infancy." Rose, op. cit., S. 114. Klammer von mir.
- (16)L, S. 78f. Klammern von mir.
- (17)"Her skill in creating, from the flux and chaos around her, moments of order, in which for a fleeting time life is made to take on a coherence and permanence it does not otherwise possess - she alone has the power to fashion out of the evanescent stream of experience things that endure. The Boeuf en Daube dinner (...) is one such moment of creation." Rosenthal, op. cit., S. 108. Klammer von mir.
- (18)L, S. 97. Klammern von mir.
- (19)L, S. 61f. Klammer von mir.
- (20)Rosenthal, op. cit., s. 113. "The identification of what one sees with what one is, is not an extension of the ego (...) but a dissolution of it. This dissolution offers a promise of union (bride meets lover) which is an ultimate fulfilment." Apter, op. cit., S. 86. Klammerauslassung von mir.
- (21)L, S. 114.
- (22)"It is not Lily's desire for unity which moves us, it is the force of the tension between her skimpy yet honest self and the vast maternal powers of Mrs Ramsay (...) When, at the book's closing, Lily has her vision (...) we feel the desired connection to be complete." Harvena Richter, *Virginia Woolf. The Inward Voyage*. Princeton: Princ. Univ. Press, 1970, S. 215. Klammern von mir.
- (23)Vgl. L, S. 21-49.
- (24)L, S. 87.
- (25)L, S. 94.
- (26)L, S. 79.
- (27)L, S. 22f.
- (28)L, S. 23.
- (29)"Lily's metaphor (...) suggests the balance of opposites (...) 'To achieve vital harmony', Paul Klee has said, 'the picture must be constructed of parts themselves incomplete brought into harmony at the last stroke.'" Dick, op. cit., S. 53. Klammern von mir.
- (30)L, S. 48. Klammer von mir.
- (31)L, S. 48f. Klammern von mir.

- (32)Vgl. L, S. 140. Ich verweise an dieser Stelle erneut auf Woolfs unbedingten Anspruch auf die *privacy of soul* als Voraussetzung für das Empfinden von *moments*.
- (33)L, S. 142. Klammern von mir.
- (34)L, S. 150. Klammern von mir.
- (35)Vgl. L, S. 159f.
- (36)"Lily's journey into the past is like that of an elegist who must question the meaning of Mrs Ramsay's death and seek through memory and imagination a reconciling vision." Dick, op.cit., S. 55.
- (37)Rose führt bei dieser Auseinandersetzung Lilys mit Mrs Ramsay die Parallele zu Woolf selbst an. Sie zitiert dabei eine Passage aus *Professions for Women*: "This image of the pelican woman, feeding her brood with her own vital substance, dominated Victorian conceptions of the female role, and it was a phantom of this selfless creature who appeared before Woolf as she sat trying to write her first reviews and whom she had to kill before she could write. 'I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing.' For Virginia Woolf, becoming an artist involved the rejection of a powerful model of femininity, one culturally endorsed and, more importantly, embodied exquisitely in her own mother. This rejection, fierce and determined one moment, ambivalent and guilt-ridden the next, underlies and animates the elegant lyricism of *To the Lighthouse*." Op. cit., S. 157f.
- (38)L, S. 167f.
- (39)L, S. 178.
- (40)L, S. 191.
- (41)Ebd.
- (42)Woolf selbst kämpfte Zeit ihres Lebens mit der Diskrepanz dieser verschiedenen weiblichen Schöpfungsprinzipien. In ihrem Verhältnis zu ihrer Schwester Vanessa, und, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, in ihren Beziehungen zu Freundinnen, zeigt sich ihre Tendenz, das mütterliche Prinzip höher zu bewerten als das künstlerische. "The attraction of that model is revealed in her attitude towards Vanessa Bell, who, although an artist herself, tends to appear in Woolf's mythology as a maternal figure, the one who inherited their mother's mantle and took the domestic path Virginia herself avoided. Typically, Woolf records in her diary the fear that she is getting too self-absorbed, too wrapped up in her work, and immediately compares herself in this respect to her sister: 'Now with middle age drawing on and age ahead it is important to be severe on such faults. So easily might I become a harebrained egotistic woman, exacting compliments, arrogant, narrow, withered. Nessa's children (I always measure myself against her and find her much the largest, most humane of the two of us), think of her with an admiration that has no envy in it; (...) and how proud I am of her triumphant winning of all battles; as she takes her way so nonchalantly, modestly, almost anonymously, past the goal, with her children round her.'" Rose, op. cit., S. 162f.
(Klammerauslassung von mir) Ein ebenso ambiges Verhältnis zu Mutterfiguren hat Clarissa in der *short story* *Mrs Dalloway in Bond Street*: "Victoria's white mound, Victoria's billowing motherliness, amplitude and homeliness, always ridiculous, yet how sublime thought Mrs Dalloway." In: Woolf, *Mrs Dalloway's Party*, op. cit., S. 5f.
- (43)Woolfs 1941 posthum veröffentlichter Roman *Between the Acts* stellt die Figur der Miss La Trobe vor, eine Theaterregisseurin und Verfasserin von Bühnenstücken. Auch sie fungiert durch ihre Verhaltensweise als Gegenpol zu der dargestellten viktorianischen Gesellschaft. Sie ist Trägerin einer *reality*, deren ganzheitliches Prinzip auch auf den Werten Stabilität, Harmonie und Menschlichkeit basiert. Sie versucht bei den Aufführungen ihrer Bühnenstücke, dem Publikum diese Werte zu vermitteln. "To the valediction of the gramophone hid in the bushes the audience departed. Dispersed, it wailed, Dispersed are we. Now Miss La Trobe stepped from her hiding. Flowing, and streaming, on the grass, on the gravel, still for one moment she held them together - the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was as relief from agony ... for one moment ... one moment." Virginia Woolf, *Between the Acts*. London: Triad Grafton, 7 ed. 1978, S. 74.
- (44)"Through *To the Lighthouse* (...) there is a constant unrest about the search after a permanence which places humanity at the centre. This search manifests itself in many ways: as continuity, through generation, as achieved art object, as storytelling, as memory, as symbol." Gillian Beer, *Arguing with the Past. Essays in Narrative from Woolf to Sydney*. London: Routledge, 1989, S. 195.

5 Orlando

"There is her maturity and full breastedness; her being so much in full sail on the high tides, where I am coasting down backwaters; her capacity I mean to take the floor in any company, to represent her country (...) her motherhood (...) her being in short (what I have never been) a real woman." ¹

Das dritte Werk Virginia Woolfs, das in den 20er Jahren veröffentlicht wurde, Orlando, bedeutete den finanziellen Wendepunkt in ihrer Karriere als Schriftstellerin.² Die Situation auf dem Markt konnte, vom Standpunkt des Verlegers aus gesehen, nicht günstiger sein. Woolf bezeichnet Orlando als Biographie;³ als es 1928 erschien, wurde es in den Buchläden auch unter dieser Kategorie geführt. Seit Lytton Strachey 1918 Eminent Victorians und 1921 Queen Victoria publiziert hatte, und damit eine völlig neue Form der Lebensbeschreibung erschuf, bestand in England großes Interesse an Biographien, besonders dann, wenn deren Verfasser, wie Strachey selbst, Mitglied des intellektuellen Kreises Bloomsbury war. Bloomsbury bedeutete künstlerische Innovation in Text- und Bildgestaltung, zeigte kritischen Zeitgeist in politischer und sozialer Hinsicht, präsentierte intellektuelles Neuland auf vielen wissenschaftlichen Gebieten.⁴

Bloomsbury verkörperte zudem eine schrille Opposition gegen den Viktorianismus, dessen archaische Moral in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts noch immer stark präsent war. Bloomsbury predigte als seine Lebensphilosophie Nonkonformismus und Individualität; diese Parolen wurden demonstrativ von seinen Mitgliedern gelebt. Radclyffe Hall veröffentlichte 1928 ihren Roman *The Well of Loneliness*, die Lebensgeschichte einer Lesbe. Das heute kaum weiter Anstoß erregende Buch wurde 1928 vom britischen Markt verbannt; einige Mitglieder Bloomsburys sammelten Unterschriften gegen diesen Akt; Virginia Woolf erschien sechs Tage vor der Publikation ihres Orlando persönlich zur Gerichtsverhandlung.

Ihre öffentliche Solidarisierung mit homosexuellen Frauen war schon eine Woche vor der Verhandlung gegen Hall von der britischen Presse aufgegriffen worden, als Woolf einen siebentägigen Urlaub in Frankreich gemeinsam mit ihrer Freundin Vita Sackville-West verbrachte, einer "confirmed sapphist", die aus ihren sexuellen Neigungen kaum einen Hehl machte.⁵

Die Biographie Orlando ist Vita Sackville-West gewidmet, einer Nachfahrin Thomas Sackvilles, 1st Earl of Dorset, Cousin von Elizabeth I. Das Buch weist darüber hinaus zahlreiche Parallelen zu Sackville-Wests Leben auf. Die englische Öffentlichkeit kannte ihre Oberschicht gut genug, um diese Parallelen sofort zu erkennen; Woolf würzte darüber hinaus Orlando mit drei Photographien Vita Sackville-Wests, die sämtlich den Namen 'Orlando' als Bildunterschrift trugen. Woolfs Werk bedeutete somit ein Muß für jeden Bürger, den Details aus dem Privatleben des Adels interessierte.⁶ Das Zusammenspiel all dieser Fakten genügte, um Virginia Woolf zu einer wohlhabenden Autorin werden zu lassen. Der hauseigene Verlag der Woolfs, Hogarth Press, verkaufte 8104 Exemplare von Orlando in den ersten sechs Monaten nach seinem Erscheinen (zum Vergleich: *To the Lighthouse* verkaufte sich im ersten Jahr seiner Publikation 3873 Mal).⁷

In der Forschung ist man sich weitgehend uneins in der Beurteilung dieses sechsten Buches Virginia Woolfs. Orlando ist 84 Seiten lang die Biographie eines Mannes.

Dann wechselt er sein Geschlecht; die androgyne Existenz der Lady Orlando ist auf den restlichen 120 Seiten dargestellt. Das Buch umfaßt eine Zeitspanne von 350 Jahren und weist etliche Schauplätze auf. Verbindendes Glied bei allen dargestellten Episoden ist Orlandos Gedicht "The Oak Tree", das er/sie während des ganzen Lebens mit sich herumträgt. Anhand dieses Gedichtes behandelt Woolf allgemein den Entwicklungsprozeß des Künstlers; Orlando ist schließlich gegen Ende der Biographie dazu in der Lage, ihr Gedicht zu vollenden, da sie sich von den Einflüssen ihrer Umwelt emanzipiert hat.

Woolf verfolgt zwar ihre allgemeinen Vorstellungen hinsichtlich komplexer Charaktergestaltung; auch greift sie erneut die Gegenüberstellung des viktorianischen *angel of the house* mit der neuzeitlichen Künstlerin auf; dennoch, so die Forschung, fehle Orlando der Ernst und die Überzeugungskraft, mit der Woolf bislang an ihre Werke herangegangen war.⁸

So wird nicht nur die Form der Biographie parodiert - der beigegefügte Index ist extra unvollständig, es gibt im Haupttext eine absichtlich unbedruckte Seite - sondern auch deren Inhalt.⁹ Woolf gibt an einigen Stellen an, nur ungenaue Fakten von Orlandos Leben zu besitzen, sie ignoriert wichtige historische Ereignisse, sie jongliert nonchalant mit Orlandos Alter. Maßlose Übertreibungen in der Charakterdarstellung sowie Zeitsprünge von mehreren Jahrhunderten vervollständigen das pittoreske, an Sternes Tristram Shandy erinnernde Bild, das Woolf dem Leser mit diesem Buch bietet. Der oftmals verwirrende, inkohärent scheinende Inhalt Orlandos, seine ostentativ vernachlässigte Form, stieß bei einigen Kritikern auf blankes Unverständnis;¹⁰ andere lobten die bezaubernde Leichtigkeit des Stils.¹¹

Der Sohn Vita Sackville-Wests, Nigel Nicolson, nannte Woolfs Biographie schlicht "the longest and most charming love-letter in literature" und ließ es dabei bewenden.¹²

Orlando mag hinsichtlich des Gesamtwerks Virginia Woolfs aus dem Rahmen fallen; unter dem Gesichtspunkt ihres allgemeinen Frauenbildes jedoch ist Orlando durchaus relevant; das Buch ist ein spielerischer Versuch, die für das Frauenbild Woolfs essentielle Eigenschaft der Androgynität darzustellen, zu dem der bereits angeführte Essay *A Room of One's Own*, der ein Jahr später erschien, eine theoretische Erläuterung bietet. Hinter der unbeschwerten Handhabung von Zeit und Ort steht, wie sich im folgenden zeigen wird, eine Absicht der Autorin; der von einer Art liebevollen Albernheit umwobene Unterton des Buches täuscht nicht darüber hinweg, daß Woolf auch ernste Themen in dieser parodistischen Biographie aufwirft.¹³

5.1 "The Country's Glory"

¹⁴ Shakespeares Orlando in *As You Like It* gilt als "very English young man";¹⁵ er ist romantisch, naturverbunden und naiv; im Ardennerwald führt er ein harmonisches, idyllisches Leben fernab von den Intrigen bei Hofe; er verliebt sich dort auf den ersten Blick in Rosalind, merkt aber nicht, daß sie ihn foppt, indem sie sich ihm gegenüber als Ganymede ausgibt; als Mann verkleidet, will sie Orlando von dessen passionierter Liebe zu Rosalind heilen, um ihm "seine konventionelle Pose des romantischen Liebhabers"¹⁶ auszutreiben: "He was to imagine me his love, his mistress; and I set him every day to woome. At which time would I, being but a

moonish youth, grief, be effeminate, changeable (...) And thus I cured him, and this way will I take upon me to wash your liver as clean as a sound sheep's heart".¹⁷ Orlando's Liebespiel mit Ganymede ist ambig, "deliciously but not perilously balanced." Orlando schreibt darüber hinaus recht unbedeutende Verse; er ist von einer tiefen Unerfahrenheit gezeichnet.¹⁸

Virginia Woolf übernimmt von Shakespeare nicht nur den Namen, sondern auch die Charaktereigenschaften Orlandos. Das Thema Sexualität ist in Woolfs Orlando insofern ambig, als daß es vier androgyne Charaktere vorstellt; neben Orlando selbst zählt hierzu ihr Mann, die russische Prinzessin Sasha und die Archduchess, die in Wirklichkeit ein als Frau verkleideter Archduke ist. Orlando's Gedicht "The Oak Tree", dessen Manuskript er während seiner/ihrer 350jährigen Existenz mit sich trägt, zeugt nicht von künstlerischer Innovation; vielmehr kann man an diesem Schriftstück die verschiedenen Einflüsse der jeweiligen Epoche erkennen, in der Orlando gelebt und an seinem Gedicht weiter gearbeitet hat.

Orlando ist eine simple Denkweise zu eigen; umso stärker ausgeprägt ist seine romantische Seite, die besonders auffallend in seinem Umgang mit Natur und Tieren hervortritt;¹⁹ mit beiden verbindet ihn ein tiefes Gefühl von harmonischer Einheit. Das an mehreren Stellen des Buches hervorgehobene Bild der Eiche, an deren Stamm gelehnt Orlando seine Einsamkeit genießt, fungiert als Allegorie für das Land, mit dem Orlando sich identifiziert, in das er sich allein zurückzieht, wenn er die menschliche Gesellschaft meiden will. "He felt the need of something which he could attach his floating heart to; the heart that tugged at his side; (...) To the oak tree he tied it and as he lay there, gradually the flutter in and about him stilled itself; the little leaves hung, the deer stopped; the pale summer clouds stayed; his limbs grew heavy on the ground; and he lay so still that by degrees the deer stepped nearer and the rooks wheeled round him and the swallows dipped and circled and the dragonflies shot past, as if all fertility and amorous activity of a summer's evening were woven web-like about his body."²⁰

Orlando's Gedicht "The Oak Tree", erweist sich sowohl aufgrund seiner künstlerischen Mängel als auch von der ideellen Aussage her gesehen als Symbol seiner Persönlichkeit;²¹ Orlando ist unbedarft, nicht intellektuell, aber auch stark emotional und romantisch; er findet Ruhe und Zufriedenheit, wenn er alleine die ihn umgebende Natur Englands genießen kann. Dort bleibt ihm eine Auseinandersetzung mit seinen Mitmenschen erspart, die ihm eine eventuelle Desillusionierung, ein Herausreißen aus seiner Märchenwelt, bescheren könnte.

Sein riesiges, 365 Zimmer umfassendes Schloß, das Ausmaße einer kleinen Stadt beansprucht, ist für Orlando ein weiterer Identifikationspunkt, da er es mit England gleichsetzt.²² Hier in Kent lebt seine Familie seit jeher; ("His fathers had been noble since they had been at all.") als zukünftiger Erbe dieses Besitzes wird Orlando diese Tradition fortsetzen.²³ Orlando übersteht im Laufe seines/ihrer langen Lebens sämtliche Epochen unbeschadet; sie ist am Ende eine junge, glückliche, lebensbejahende Frau von 36 Jahren, an deren bislang dargestellten Grundcharakterzügen sich nichts geändert hat. Ihre/seine lange Ahnentafel, die Einheit mit der noch länger existierenden Natur, die 350 Jahre währende Biographie, sind Symbole für Orlando's Bewußtsein von der Natur und Geschichte seines/ihrer

Landes, das sich mit seinem Ewigkeitsanspruch der willkürlichen Wirklichkeit entgegenstellt. Orlando begreift sich aus der geschichtlichen Tradition seiner/ihrer Familie und ihres/seines Landes heraus; die tatsächlichen Erlebnisse, die Woolf episodentartig schildert, beschäftigen ihn/sie entweder gar nicht oder nur für kurze Zeit.²⁴

Orlando hat im Laufe seines im Buch dargestellten Lebens drei große Lieben: die russische Prinzessin Sasha, die Zigeunerin Rosina Pepita, die er heiratet und schließlich den Seemann Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, mit dem die Frau Orlando verheiratet ist. All diese Personen befriedigen Orlandos romantische Liebesvorstellung und Abenteuerlust; das exotische Element der Figuren wird von Woolf schon in deren Namensgebung angedeutet. Auch ist ihre nationale und soziale Herkunft paradiesisch-schillernd: die nur französisch sprechende Russin Sasha, die Nomadin Pepita, der Seemann Marmaduke kompensieren dank ihrer Exotik die konventionelle Atmosphäre bei Hofe, in der Orlando aufgewachsen ist und der er überdrüssig ist. Weiterhin verbindet Orlando mit allen drei Personen seine Liebe zur Natur. Sasha lernt er auf der zugefrorenen Themse kennen, Pepita in deren türkischem Zeltlager unter freiem Himmel, Marmaduke inmitten der englischen Landschaft.

Orlando lebt zu Beginn der Biographie als 16jähriger Adelsmann in der Zeit der Renaissance. Elizabeth I besucht eines Tages sein Schloß und ist von ihm so bezaubert, daß sie ihn kurze Zeit später als ihren Günstling an den Hof holt.²⁵ Seine Schönheit und sein Charme machen ihn zu einem unwiderstehlichen Junggesellen, um so mehr, als daß Orlando sich seiner Aura nicht bewußt zu sein scheint.²⁶ Von den ewig gleichen Gesichtern bei Hofe gelangweilt, hat er nur Augen für eine gerade in England eingetroffene, seiner Meinung nach exotische russische Prinzessin, Sasha. Orlando ist naiv, romantisch, verklärt. Seine kindliche Neugier wird von der androgynen Gestalt Sashas entflammt: "Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsy with the utmost grace to the King, (...) the unknown skater came to a standstill. She was not a handsbreadth of. She was a woman. Orlando stared; trembled; turned hot; turned cold; longed to hurl himself through the summer air;"²⁷

Sasha bemerkt Orlandos Unerfahrenheit und spielt mit seinen Gefühlen. Seine Abenteuerlust nutzt sie aus, um ihn an der Nase herumzuführen; die beiden wollen eines Nachts an einen Ort fliehen, wo sie endlich ganz alleine sein können, aber Sasha kommt nicht zum vereinbarten Treffpunkt. Orlando wartet im strömenden Regen zwei Stunden auf sie. Am nächsten Tag bemerkt der zutiefst Enttäuschte, daß Sasha sich bereits auf dem Heimweg nach Russland befindet. Er zieht sich auf seinen Landsitz zurück.

Nachdem er einen siebentägigen, tranceartigen Schlaf überwunden hat, kann er sich nicht mehr an seine unglückliche Liebe erinnern. Woolf läßt ihren Helden unbeschadet weiterleben; Orlando ist unbedarft und romantisch wie zuvor. Er beschließt, ein Leben als Schriftsteller zu führen. Mit 24 Jahren nimmt er Kontakt zu dem ihm bekannten Literaturkritiker Nick Greene auf, um ihm seine Texte vorzulegen. Greene entpuppt sich allerdings als ein abgetakelter Pessimist, der Orlando in seinem Vorhaben desillusioniert.²⁸ Der emotionale Orlando verbrennt

daraufhin seine sämtlichen Werke, behält aber "The Oak Tree". Er verbringt vier Jahre in völliger Isolation von seiner Umwelt. Die historische Zeit umfaßt dabei etwa einen Zeitraum von 50 Jahren; Virginia Woolf hebt aber die tatsächlich erlebte Zeit zugunsten der inneren, vom Protagonisten empfundenen Zeit auf: "It would be no exaggeration to say that he would go out after breakfast a man of thirty and come home to dinner a man of fifty-five at least. Some weeks added a century to his age, others no more than three seconds at most. (...) Life seemed to him a prodigious length. Yet even so, it went like a flash."²⁹

Die Verslossenheit, die Orlando gegenüber eventuellen alltäglichen Erfahrungen zeigt, mag daraus resultieren, daß er von Beginn der Biographie an ein prinzipiell in sich ruhender Charakter ist, wenn man ihn unter dem Aspekt seiner Einheit mit der Natur sieht.³⁰ Folglich lebt Orlando in seinem historischen Bewußtsein und nicht in der kurzlebigen Wirklichkeit.

In einem von Woolf bizarr beschriebenen Interim, das Orlando mit der penetranten Anbiederung der Archduchess Harriet Griselda konfrontiert, läßt Woolf ihren Helden vollends als Jüngling erscheinen, der vor tatsächlich auftretenden Unannehmlichkeiten die Augen schließt und wegläuft. Verzweifelt bittet Orlando Charles I, ihn als Botschafter nach Konstantinopel zu schicken, um der Präsenz der in ihn verliebten Archduchess zu entfliehen.³¹

Mit seinem Wunsch kommt er seiner Abenteuerlust entgegen; gleichzeitig ist es ihm möglich, seine Flucht auf elegante Weise zu vollziehen. Orlando verbringt ca. 2 Jahre als Botschafter in der Türkei. Er ist dort genauso beliebt wie in England und wird nun gar von beiden Geschlechtern dank seiner Schönheit umworben;³² doch Orlando ist wie schon am Hofe Elizabeths I allen nächstliegenden Sympathien gegenüber unempfindlich und fühlt sich weiterhin zu solchen Frauen hingezogen, die seine romantische Ader wecken. So heiratet er heimlich eine Zigeunerin, Rosina Pepita.

In Konstantinopel bricht eine Revolution aus, von der Orlando aber unberührt bleibt, da er erneut in einen tranceartigen Schlaf verfällt.³³ Woolf symbolisiert mit diesem Zustand Orlandos seine allgemein teilnahmslose Art, mit der er durch sein Leben gleitet; negative Erlebnisse prallen an Orlandos naiven, romantisch-stupiden Charakter ab.

5.2 "Shakespeare's Sister"

³⁴ Als Orlando aus dem Schlaf erwacht, ist er eine Frau. Sie reagiert auf ihren Geschlechtswandel vollkommen gleichgültig. Mißmutig darüber, daß die gerade zu Ende gegangene Revolution auch Auswirkungen auf die Ordnung in ihren Unterlagen mit sich brachte, beginnt Orlando ungeachtet anderer Lebensumstände, ihre Papiere neu zu sortieren. Woolf betont, daß Orlando so schön wie zuvor ist; an ihrer Identität hat sich nichts geändert. "Orlando had become a woman - there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory - but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he'- her memory then, went back through all events of her past life without encountering any obstacle."³⁵

Woolf legt damit den Grundstein für die androgyne Persönlichkeit Orlando; seine verschiedenen geschlechtlichen selves fügen sich mühelos in seinem Charakter zusammen und formen die Voraussetzung für zukünftige chamäleonhafte Verhaltensweisen. Orlando paßt sich ihrer jeweiligen Umgebung äußerlich an, indem sie teils als Frau, teils als Mann auftritt; ihr inneres *self* aber bleibt, wie es ist: es verbindet beide *selves* zu einem harmonischen, androgynen Ganzen. Dies wird auch an Orlando's Kleidung deutlich: "Orlando had now washed, and dressed herself in those Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex".³⁶

Abenteuerlustig seit jeher, beschließt Orlando zunächst, eine Zeitlang in der Zigeunersiedlung zu leben, die sich in der Nähe ihrer Botschaft befindet. Zum einen kennt sie die Leute durch die damalige Heirat mit Pepita, zum anderen umgeht sie mit ihrer Flucht elegant die auf sie zukommenden Schwierigkeiten, die sich in der Botschaft durch ihre Geschlechtsumwandlung mit Sicherheit ergeben würden. Orlando lebt so in idyllischer Harmonie mit den Zigeunern und der türkischen Natur, bis sie eines Tages von Heimweh geplagt wird.³⁷

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts kehrt sie per Schiff nach England zurück. Auf der Überfahrt wird sie erstmalig mit der Tatsache konfrontiert, daß Männer auf sie als Frau nun anders reagieren. Sie fühlt sich von der Gesellschaft in ein Rollenverhalten gedrängt, daß sie weder kennt noch verstehen kann.³⁸ Ungeübt im Umgang mit der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, naiv in ihrer Lebensauffassung allgemein, ist Orlando von den Reaktionen ihrer Mitmenschen zutiefst verunsichert: "She was a feather blown on the gale. Thus it is no great wonder, as she pitted one sex against the other, and found each alternately full of the most deplorable infirmities, and was not sure to which she belonged - it was no great wonder that she was about to cry out that she would return to Turkey".³⁹

In England angekommen, sieht sich Orlando von Seiten der Gesellschaft mit immer neuen Schwierigkeiten konfrontiert: ihr Erbe soll ihr verwehrt werden, da sie als Frau keinen Anspruch auf Rang und Güter hat; ihre literarischen Ambitionen werden nicht Ernst genommen, da sie eine Frau ist.⁴⁰ Orlando ist von ihrer Natur her nie ein konfliktfreudiger Mensch gewesen; im 19. Jahrhundert, Orlando's Alter wird mit etwa 30 Jahren angegeben, gesellt sich zu dieser passiven Grundhaltung noch das typisch weibliche Rollenverhalten, in das sie zur Zeit Queen Victorias hineingedrängt wird. Woolf nutzt in Orlando erneut die Chance, die negativen Seiten des Viktorianismus darzustellen; gleichzeitig billigt sie dieser Epoche als einziger zu, so starke Kräfte entwickelt zu haben, daß sie Orlando tatsächlich aus dem Konzept bringen.

Weinerlich und ängstlich droht daher Orlando, an ihrem Umfeld zu zerbrechen, erstmalig in ihrem langen Leben zu kapitulieren. Ihr *self*, das stark genug war, alltägliche Probleme ignorierend zu überwinden, ist porös geworden.⁴¹ "Her muscles had lost their pliancy. She became nervous lest there should be robbers behind the wainscot and afraid, for the first time in her life, of ghosts in the corridors. All these things inclined her, step by step, to submit to the new discovery, whether Queen Victoria's or another's, that each man and each woman has another allotted to it for life, whom it supports, by whom it is supported, til death do them part. It would be a comfort, she felt, to lean; to sit down; yes, to lie down; never, never, never to get up again."⁴²

Während sie seitens der Gesellschaft auf Widerstand stößt, hat sie in ihrem Privatbereich keine Schwierigkeiten mit ihrer Androgynität. Als sie ihrem Schloß einen Besuch abstattet, reagieren die Angestellten gleichgültig auf ihre Geschlechtsumwandlung, sie bleibt die/der verehrte "Milord/Milady."⁴³ Sie lebt ihre Beziehungen zu Freunden und Freundinnen gleichermaßen aus; unbeschwert wechselt sie einem Chamäleon gleich ihre sexuellen *selves*.

Dabei findet in Orlando erstmalig ein Lernprozeß statt, denn sie erlebt ihre Erfahrungen bewußt. Ihre Zweigeschlechtlichkeit empfindet sie als Zugewinn: "her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she repeated a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experience multiplied. For the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes".⁴⁴

Orlando zieht sich, frustriert von dem negativen Echo, das sie von der viktorianischen Gesellschaft empfängt, in die Natur zurück. Hier, in ihrer ureigenen Umgebung, findet Orlando schließlich wieder zu ihrer Individualität zurück. Als sie im Gras liegt, gesellt sich zufällig der Seemann Marmaduke zu ihr. Die beiden sehen sich an, erliegen einem gegenseitigen *coup de foudre* und verloben sich im nächsten Augenblick. Marmaduke erscheint in seiner Androgynität wie ein Spiegelbild Orlandos. Beide kennen die Rollen von Frau und Mann, beide können so alle *selves* des Anderen verstehen. "'You're a woman, Shel!' she cried. 'You're a man, Orlando!' he cried. (...) 'Can it be possible you're not a woman?' and then they must put it to proof without more ado. For each was so surprised at the quickness of the other's sympathy, and it was to each such a revelation that a woman could be as tolerant and free-spoken as a man, and a man as strange and subtle as a woman, that they had to put the matter to the proof at once."⁴⁵

Orlando wird im folgenden ihr Besitz wieder zuerkannt; sie heiratet Marmaduke. Damit schafft Woolf ihrer Heldin den äußeren Rahmen für ein harmonisches Leben. Orlando hat gelernt, sich mit der Gesellschaft zu arrangieren; bewußt lebt sie äußerlich ihr diesbezügliches *self* und behält ihre Individualität für sich. "And she heaved a deep sigh of relief, as indeed, well she might, for the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinite delicacy, and upon a nice arrangement between the two the whole fortune of his works depends. Orlando had so ordered it that she was in an extremely happy position; she need neither fight her age, nor submit to it; she was of it, yet remained herself."⁴⁶

Da ihr Mann als Seemann ständig abwesend ist, findet Orlando genug Möglichkeiten, ihre *privacy of soul* auszuleben. Sie arbeitet weiter an "The Oak Tree". Ihre Denkweise ist nun gereifter als früher; sie läßt die Stationen ihres Lebens Revue passieren; sie stellt fest, daß sie den für sie beängstigsten Einfluß des Viktorianismus innerlich überwunden hat. Lily arrangiert sich in To the Lighthouse mit dem viktorianischen *angel of the house*, Mrs Ramsay, denn sie erkennt ihr positives Prinzip an; Orlando richtet sich in dem *spirit of the age* ein, indem sie nur das gesellschaftsorientierte *self* ihrer Persönlichkeit nach außen trägt. Sie ist stark genug, ihr wahres *self* ausschließlich in ihrer Privatsphäre zu leben. "She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her boyish hand. She had been working at it for close on three hundred years now. It was time to make an end. Meanwhile she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read,

how very little she had changed all these years (...) she had been amorous and florid; (...) sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same. She had the same (...) love of animals and nature, the same passion for the country and the seasons."⁴⁷

Orlando ist schließlich dazu in der Lage, ihr Gedicht fertigzustellen. Es wird veröffentlicht und erhält einen Preis.⁴⁸ Orlandos Leben ist gekennzeichnet von privatem Glück; sie liebt ihren Mann, bekommt ein Kind, und kann sich, wann immer sie will, alleine in der Natur aufhalten. Ihre kompromißbereite Haltung der Gesellschaft gegenüber gibt ihr Sicherheit. Sie ist reich, beliebt und als Frau und Schriftstellerin akzeptiert.

Mit 36 Jahren aber stellt sie 1928 fest, daß ihrem Intellekt die Genialität fehlt, die sie gerne als Schriftstellerin besitzen würde. Obwohl sie sich nicht mehr von Vorbildern beeinflussen läßt, vermißt sie bei sich jene Vision, deren literarische Umsetzung ihr zu einem wirklich individuellen Stil verhelfen würde. Sie hat andeutungsweise diese Vision bereits gespürt; ihr ist aber bislang das Prinzip entgangen, das ihr zu einer konkreten Umsetzung dieser nur erahnten Vision verhelfen würde.

In der folgenden Textpassage dient das Bild der Wildgans als Symbol für dieses Prinzip. "'Haunted!' she cried, suddenly pressing the accelerator. 'Haunted! ever since I was a child. There flies the wild goose. It flies past the window out to sea. Up I jumped (she gripped the steering-wheel tighter) and stretched after it. But the goose flies too fast. I've seen it, here - there - there - England, Persia, Italy. Always it flies fast out to sea and always I fling after it words like nets (here she flung her hand out) which shrivel as I've seen nets shrivel drawn on deck with only seaweed in them; and sometimes there's an inch of silver - six words - in the bottom of the net. But never the great fish who lives in the coral groves.' Here she bent her head, pondering deeply."⁴⁹

Woolf schenkt ihrer Heldin auch diesen letzten Schritt ihrer Bewußtseinswerdung als Künstlerpersönlichkeit. Gleichzeitig mit Marmaduke, der von einer seiner Seefahrten nachhause kommt, landet auch die Wildgans; dieses Mal fliegt sie Orlando nicht davon.⁵⁰ "And as Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert, leapt to the ground, there sprang up over his head a single wild bird. 'It is the goose!' Orlando cried. 'The wild goose ...'"⁵¹

Mit Orlando stellt Virginia Woolf zum zweiten Mal, nach Lily Briscoe in *To the Lighthouse*, in ihrem Romanwerk den Typ der weiblichen Künstlerin vor. Beide Frauen mußten mit der Barriere des Viktorianismus, der ihrer schöpferischen Entfaltung im Wege stand, fertig werden; dies gelang ihnen auf unterschiedliche Weise. Orlandos Arrangement mit dieser Epoche, ihr typisches Rollenverhalten, hinterläßt im Sinne Woolfs einen bitteren Nachgeschmack; da sie aber in ihrer Zweigeschlechtlichkeit das Ideal der androgynen Künstlerin ist, der letztendlich noch ihre *vision* zuteil wird, kann vermutet werden, daß Orlando sich in Zukunft, nach Überwindung des 19. Jahrhunderts, nicht mehr solcher Arrangements bedienen muß.

In ihrem Essay *A Room of One's Own* plädiert Woolf für Androgynität als Voraussetzung künstlerischer Kreativität. "I went on (...) to sketch a plan of the soul

so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. (...) Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine".⁵²

Woolf benutzt die geschlechtlichen Merkmale männlich-weiblich zwar, um Unterschiede aufzuzeigen; im Grunde aber symbolisieren diese Attribute eine Überwindung von Sexualität: "It is fatal for anyone who writes to think of their sex. (...) for anything written with that conscious bias is doomed to death. It ceases to be fertilized. (...) it cannot grow in the minds of others. (...) Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness".⁵³ Als einen frühen Vertreter von Androgynität sieht Woolf Shakespeare an; sein Geist sei auch "resonant and porous; (...) it transmits emotion without impediment; (...) it is naturally creative, incandescent and undivided."⁵⁴

A Room of One's Own endet mit dem Wunsch, daß die Gesellschaft eines Tages auch weibliche Vertreter der Androgynität - etwa eine Julia Shakespeare - akzeptieren möge. Virginia Woolf ist in dem Sinne Feministin, als daß sie sich für die Gleichberechtigung der Frau einsetzt; die Vorstellung von Frauenfiguren in ihren Werken der 20er Jahre dienen alle dem Zweck, Leserinnen Möglichkeiten einer potentiellen Horizonterweiterung vor Augen zu führen.

Die vielen biographischen Bezüge in ihren Werken Mrs Dalloway, To the Lighthouse und Orlando legen Zeugnis davon ab, daß es Woolf um einen politisch orientierten Feminismus ging, das heißt, sie will ihre persönlichen Erfahrungen in didaktischer Weise der weiblichen Gesellschaft mitteilen. Sie verknüpft in ihren Werken persönliche Erfahrungen mit fiktionalen Charakteren; das Buch, das die Leserin schließlich vor Augen hat, dient der allgemeinen Darstellung der Frau, ihrer sozialen und privaten Position.⁵⁵ Die ungerechte Behandlung der Frau tadelnd aufzuzeigen, ist ein gesellschaftspolitisches Anliegen der zeitkritischen Schriftstellerin Virginia Woolf, das aus der damaligen Zeit heraus verstanden werden muß. Ihr Plädoyer für einen androgynen Schriftstellertypus ist aber im Rahmen ihrer allgemeinen philosophischen und „ästhetischen Gedankenwelt zu sehen und ist daher nicht, wie beispielsweise Elaine Showalter behauptet, eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit ihrer Weiblichkeit und dem Feminismus.⁵⁶

Androgynität als Metapher für das Meistern geschlechtsspezifischer Hindernisse bei der Umsetzung von literarischer Kreativität bedeutet nicht, daß der Schriftsteller in negativer Weise zum Eunuchen wird; es bedeutet vielmehr einen weiteren positiven Schritt zur Bewältigung seiner eigenen Person zugunsten einer globalen Unpersönlichkeit, bei der der Mensch *moments of vision* - Woolfs Idealvorstellung des menschlichen Bewußtseins - erfahren kann.

Die *reality* des Künstlers ist die schöpferische Umsetzung einer Idee fernab von persönlichen Belastungen und Eitelkeiten. Sexualität als eine mögliche Ursache solcher Voreingenommenheiten wird somit nicht ausgeschaltet, sondern momentan

überwunden. Woolfs humanistische Ästhetik entspricht der Vorstellung Kants: nur das freie Spiel der Kräfte im Menschen kann Kunst von bleibendem Wert kreieren. Lily und Orlando lernen, alle ihre *selves* zu akzeptieren, um sie schließlich zu überwinden. Lily empfindet so Mitgefühl und Sympathie für Mr Ramsay, weil sie ihre Abneigung Männern gegenüber ablegen konnte; Orlando richtet sich in der ihr sich widersetzenden Gesellschaft ein. Beiden wird am Ende die Vision des Schöpfungsprinzips auf künstlerischer Ebene zuteil.

Mit der Figur Orlando schafft sich Virginia Woolf ihren Idealtypus von Frau: sie ist in ihrer naiven, romantischen Art ein liebenswerter, Wärme ausstrahlender Mensch; ihre tiefe Verbundenheit mit der Natur läßt sie zu einem Symbol von Fruchtbarkeit werden; ihre Mutterschaft ist eine weitere Allegorie dieser Vita, die stark genug ist, sämtliche Epochen zu überdauern. Ihre Schönheit, ihre Abenteuerlust, ihre adlige Herkunft machen sie zu einem einzigartigen, paradiesischen Schmetterling, schillernd von exotischer Erotik, illusionsbringend, mit ewiger Jugend geküßt.

Orlandos androgynes Wesen schließlich befähigt sie zu einer idealen Künstlerin, zur Trägerin der Woolfschen *vision of reality*, der größten aller menschlichen Fähigkeiten, die Virginia Woolf für ihre Charaktere bereit hält.

-
- (1) Woolf über ihre Freundin Vita Sackville-West. In: Bell, op. cit., Bd. 2, S. 118. Klammern von mir.
 - (2) Vgl. Victoria Gendinning, Vita. A Life of Vita Sackville-West. Harmondsworth: Penguin, 1983, S. 205.
 - (3) Virginia Woolf, Orlando. A Biography. London: Triad Grafton, 11 ed. 1986. Im folgenden mit 'O' abgekürzt.
 - (4) Vgl. Robin Majumdar/Allen McLaurin (Eds.), Virginia Woolf, the Critical Heritage. London: Routledge & Kegan Paul, 1975, S. 21.
 - (5) Vgl. Bell, op. cit., Bd. 2, S. 138-40.
 - (6) Auch die Sekundärliteratur kann sich über weite Strecken von einer gewissen Sensationslüsternheit nicht freisprechen; so wird Orlando immer wieder zum Anlaß genommen, über die sexuelle Seite der Freundschaft zwischen Woolf und S.-West zu spekulieren. Ich möchte mich dem allgemeinen „Gemunkel“ hier nicht anschließen, da ich der Meinung bin, daß nicht die Ausdrucksweise der Freundschaft ausschlaggebend ist, sondern vielmehr ihre Intensität; die nämlich hat Woolf zum Schreiben von Orlando motiviert.
 - (7) Vgl. Bell, op. cit., Bd. 2, S. 140.
 - (8) Vgl. Chambers, op. cit., S. 239f; Richter, op. cit., S. 121f.
 - (9) Vgl. Erzgräber, op. cit., S. 115f; Alexander, op. cit., S. 142f.
 - (10) "I shall no doubt be told that I have missed the magic of the work. The magic is precisely what I indeed have missed." Arnold Bennett, A Woman's High-Brow Lark. In: Majumdar/McLaurin (Eds.), op. cit., S. 235.
 - (11) "Wit and lyricism." Lee, op. cit., S. 147.
 - (12) Nigel Nicolson, Portrait of a Marriage. London: Weidenfeld & Nicolson, 1990, S. 185.
 - (13) "Every satiric and comic development leads to a very serious center; and yet the surface of plot, style, and character is one of brilliant and light-hearted raillery." Alexander, op. cit., S. 128.
 - (14) Bedeutung des Namen Orlando nach: James Hafley, The Glass Roof. Virginia Woolf as Novelist. New York: Russel & Russel, 1963, S. 168.
 - (15) Introduction zu: William Shakespeare, As You Like It. The Arden Shakespeare, Ed. Agnes Latham. London: Routledge, 8 ed. 1989, S. 72.
 - (16) Ina Schabert (Hrsg.), Shakespeare-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 1978, S. 487.
 - (17) Shakespeare, op. cit., III,2. S. 78. Klammer von mir.
 - (18) Introduction zu Shakespeare, op. cit., S. 72.

- (19)Vgl. O, S. 24.
- (20)O, S. 13. Klammer von mir.
- (21)"The Oak Tree" ist S.-Wests Gedicht The Land, in dem sie die Schönheit und Fruchtbarkeit Englands preist. Sie schildert das einfache Leben der Bauern, ihre verschiedenen Aufgaben, die zu den jeweiligen Jahreszeiten auf sie warten. So entwickelt sie eine tiefe, religiöse Züge tragende Einheit von Mensch und Natur, die in ihrer Harmonie einen Gegenpol zur Zivilisation darstellt. "I have not understood humanity. // But those plain things, that gospel of each year, // Made me the scholar of simplicity." Zit. nach Glendinning, op. cit., S. 144.
- (22)Vgl. O, S. 12.
- (23)O, S. 9. Woolf nahm den Familienbesitz der Sackvilles, Knole in Kent, zum Vorbild für das Schloß Orlandos. Als Frau war es S.-West unmöglich, Knole zu erben; eine Tatsache, die sie Zeit ihres Lebens kaum überwinden konnte. (Vgl. Glendinning, op. cit., S. 359.) Nicolson bezeichnet es als größtes Geschenk Woolfs an seine Mutter, daß sie sie in Orlando als Erbin von Knole einsetzte: "Virginia by her genius had provided Vita with a unique consolation for having been born a girl, for her exclusion from her inheritance." Op. cit., S. 190.
- (24)In dieser Tatsache liegt vielleicht Woolfs größte Parodie auf die Form der Biographie: sie führt diese und ihre Pflichten als Biographin ad absurdum.
- (25)Vgl. O, S. 17.
- (26)O, S. 20. Auch hier drängt sich die Parallele zu S.-West auf:"Vita was certainly a very beautiful woman, in a lazy, majestic, rather melancholy way, charming with a charm which was largely unconscious - and the more lovable for that." Bell, op. cit., Bd. 2, S. 115f.
- (27)O, S. 24. Klammer von mir.
- (28)Vgl. O, S. 54f.
- (29)O, S. 62. Klammer von mir.
- (30)"We partly feel that, although Orlando takes over 300 years to reach the age of thirty she does not change. Her essential qualities are already formed when she is an Elizabethan boy and continue, over the centuries, to express themselves in her poem, 'The Oak Tree'". Lee, op. cit., S. 148.
- (31)Vgl. O, S. 72-4. Die Androgynität der Archduchess wird hier bereits von Woolf angedeutet: "For love, to which we may now return, has two faces; one white, the other black; two bodies; one smooth, the other hairy." O, S. 73. Die Archduchess gibt sich an späterer Stelle als Archduke zu erkennen. (Vgl. O, S. 111.)
- (32)Vgl. O, S. 78.
- (33)Vgl. O, S. 83f.
- (34)Woolf verdeutlicht in ihrem Essay A Room of One's Own anhand dieser Erfindung die Unmöglichkeit der Künstlerin, aus den gleichen Voraussetzungen wie ihr männliches Pendant dieselben Chancen zu nutzen, da dies die Gesellschaft nicht zuläßt. Woolf erfindet Julia Shakespeare, Schwester Williams, die ebenso begabt ist wie ihr Bruder. Sie geht ebenfalls nach London, um dort ihre Theaterstücke aufführen zu lassen. Dort wird sie von Nick Greene, der diesmal in der Rolle eines Theaterdirektors auftritt, vergewaltigt. Verzweifelt setzt Julia ihrer Karriere ein vorzeitiges Ende, indem sie Selbstmord begeht. (Vgl. ROO, S. 46f.)
- (35)O, S. 87.
- (36)Ebd.
- (37)Vgl. O, S. 88-94.
- (38)"It is a strange fact, but a true one, that up to this moment she had scarcely given her sex a thought. Perhaps the Turkish trousers which she had hitherto worn had done something to distract her thoughts; and the gipsy women, who except in one or two important particulars, differ very little from the gipsy men. At any rate, it was not until she felt the coil of skirts about her legs and the Captain offered, with the greatest politeness, to have an awning spread for her on deck, that she realized with a start the penalties and privileges of her position." O, S. 96.
- (39)O, S. 99.
- (40)Vgl. O, S. 105 und 130f.
- (41)"Woolf emphasizes Orlando's natural androgyny: she is the same character whether she is a man or a woman (...) Orlando's 'sameness' enables Woolf eventually to attack the nineteenth century, the only age to which Orlando cannot adapt her bisexual personality, since it forces men and women into unnaturally rigid marital roles. Ironically, then, the major change in Orlando's life comes not when he turns from man into woman, but when she has to adapt herself to the Victorian Age." Lee, op.cit., S. 149. Klammer von mir. Woolf greift also auch hier das Thema des *social outcast* wieder auf.
- (42)O, S. 153.
- (43)Vgl. O, S. 106.

- (44)O, S. 138.
- (45)O, S. 157 und 161. Klammer von mir.
- (46)O, S. 176.
- (47)O, S. 148. Klammern von mir.
- (48)Diese Tatsache entbehrt nicht einer gewissen Gehässigkeit Woolfs, bedenkt man, daß sie Orlando's Konformität und mangelnden Genius unterstreicht. S.-West's Gedicht The Land erhielt im Jahre 1927 ebenfalls einen Preis; die Autorin schien allerdings weniger konformistisch gewesen zu sein als Orlando: "Vita wore a black Mexican hat and a knotted red tie; she made no speech of thanks." Glendinning, op. cit., S. 177.
- (49)O, S. 196.
- (50)Glendinning deutet das Bild der Wildgans, auf S.-West bezogen, ähnlich: "It may perhaps be read as the other nameless thing, after Knole, that Vita most desired. Not fame, nor love, but genius or greatness - the true art of expression and feeling that was always just out of her reach - the element that Virginia felt was absent (...) Virginia, wholly, affectionately, mockingly, wanted in Orlando to give Vita everything". Op. cit., S. 204. Klammer von mir.
- (51)O, S. 205.
- (52)ROO, S. 93f. Klammern von mir.
- (53)ROO, S. 99. Klammern von mir.
- (54)ROO, S. 94. Klammern von mir.
- (55)"It was only through her sense of herself as a woman and her feelings about other women, her sympathy for the limitations on their lives, that she did participate in a communal life, a life beyond the personal. Feminism was her channel for social concern." Rose, op. cit., S. 193.
- (56)"Androgyny was the myth that helped her evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition." Showalter, op. cit., S. 264.

Teil III: The Vision

6 The Waves

"And myriads of things merged in one thing; and this figure, made of the sky and branches as it is, had risen from the troubled sea (...) as a shape might be sucked up out of the waves to shower down from her magnificent hands, compassion, comprehension, absolution." ¹

Die nach Virginia Woolf ideale Fähigkeit eines Menschen, nämlich *reality* auf positive Weise zu empfinden, hat sie bislang in ihren Romanen ausschließlich den Frauenfiguren vorbehalten. Es sind ebenfalls ihre Protagonistinnen, die durch Androgynität eine weitere Möglichkeit besitzen, sich selbst zu überwinden, um so eine komplexere, da breiter angelegte Weltsicht zu erfahren.

In dem 1931 erschienenen Roman *The Waves* bricht Woolf mit dieser Ordnung. Bernard, einer der sechs Figuren des Werkes, ist sowohl Träger von positiver *reality* als auch androgyner Künstler. Woolf räumt ihm die letzten 40 Seiten von *The Waves* ein, um ihn in einer *vision of reality* die Ordnung seiner Existenz erkennen zu lassen. Sie schildert in *The Waves* den Lebensverlauf von sechs miteinander befreundeten Figuren, drei Männern und drei Frauen. Diesem androgynen Prinzip entsprechend, werden jeweils einem Mann und einer Frau, Bernard und Rhoda, subjektive *moments of vision* zuteil; im Verlaufe des Buches hinterfragen sie ihre Existenz sowie den Sinn des Lebens und ziehen am Ende aus ihren Ergebnissen die jeweilige Konsequenz; Rhoda, die ihre *reality* negativ empfindet, ertränkt sich; Bernard ist es aufgrund seiner positiven *reality* möglich, den Hintergrund seines Lebens zu erkennen.

Woolf verfolgt strukturell konsequent ihre Idee der Androgynität; sie macht zwischen den Geschlechtern augenscheinlich keinen Unterschied mehr. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß die Sympathie der Autorin bei Rhoda liegt, da sie aus ihr eine mystische Figur macht: an mehreren Stellen wird Rhoda mit Wasser gleichgesetzt. Die Wellen symbolisieren in diesem Roman das Leben, die Fruchtbarkeit an sich; ihnen teilt Woolf eine Urkraft zu, die alles menschliche Leben prädestiniert. Rhodas Existenz endet da, wo sie angefangen hat: im Wasser. So bildet sich auf mystische Weise eben jener universale Kreislauf, den Woolf in *visions of reality* heraufbeschwört. Der Mensch überwindet seine *selves* und wird Teil eines globalen, unpersönlichen und zeitlosen Ganzen.

Der biographische Bezug an dieser Stelle, Woolf beging 1941 ebenfalls Selbstmord durch Ertränken, beweist, daß die Figur der Rhoda in *The Waves* von äußerster Wichtigkeit ist. Rhoda ist darüber hinaus Außenseiterin im Personengefüge von *The Waves*; dadurch erfährt sie eine weitere Aufwertung gegenüber den anderen Personen. Ihren Selbstmord gestaltet Woolf als Akt der menschlichen Freiheit und unterstreicht so ihre bereits in *Mrs Dalloway* vertretene humanistische Forderung nach Akzeptanz jeder Existenzmöglichkeit.²

Die vier anderen Figuren, Susan, Jinny, Louis und Neville, suchen ebenfalls nach einer für sie brauchbaren Ordnung des Lebens; doch ihre Erfolge beschränken sich lediglich auf einige *moments of being*, ihnen wird also keine direkte Erkenntnis zuteil. Ihre Existenz ist am Schluß des Romans von Kompromissen beherrscht. Subjektive Wünsche der Kindheit konnten nur unter Zugeständnissen an die Wirklichkeit realisiert werden; im Alter besitzt schließlich jede Figur seine/ihre eigene Frustration.

Woolfs Idee beim Verfassen von *The Waves* war es, keine Charaktere im klassischen Sinn zu schaffen;³ sie versucht vielmehr, die Komplexität eines Menschenlebens anhand sechs verschiedener Figuren aufzuzeigen. *The Waves* bietet so sechs unterschiedliche Sichtweisen einer einzigen Frage, nämlich der nach dem Sinn und dem Ordnungsprinzip des Lebens.

Woolf präsentiert dem Leser dabei sechs ungeformte Figuren, die keine differenzierten äußeren Merkmale - wie etwa spezielles Aussehen, signifikante soziale Stellung - aufzeigen; einige kurze Mitteilungen Woolfs in dieser Richtung erinnern eher an Hilfeleistungen für den bar aller Traditionen gelassenen Leser als an ernstzunehmende Interpretationsversuche. In diesem Sinn ist auch die Ausgeglichenheit der Figurengeschlechter zu sehen: erst wenn alle Zufälligkeiten und Eitelkeiten des Individuums, alle oberflächlichen *selves*, also auch die Sexualität, getilgt sind, kann *reality* von dem einzig wahren *self* in *moments of vision* erfahren werden. Ihre Forderung, jeden Charakter in größtmöglicher Komplexität zu sehen, führt sie dabei keineswegs ad absurdum, sondern erarbeitet sich diese Sichtweise lediglich vom anderen Ende ihres gedanklichen Aufbaus her: ihre Figuren gewinnen aus ihren subjektiven *moments* heraus Gestalt; aus ihren *sensations* und Intuitionen lassen sich ihre unterschiedlichen subjektiven Wünsche, Ängste, Hoffnungen ablesen.

Innere Monologe beherrschen die Struktur von *The Waves*; selten findet zwischen den sechs Freunden ein Dialog statt. Die Figur der Erzählerin kommt ausschließlich in wörtlicher Rede zu Wort; Virginia Woolf lebt in ihren sechs Figuren, sie ist im Prinzip alle sechs *selves*, multiples Sprachrohr ihrer eigenen Philosophie.⁴ Diese Philosophie, die darauf abzielt, dem Individuum die Möglichkeit zu geben, sich nach Überwindung seines Selbst als Teil einer allgemeinen Ordnung zu erkennen, die die Schranken zwischen Ich-Du, Vergangenheit und Gegenwart überwindet, wird von Virginia Woolf hier um eine weitere Komponente erweitert. Sie bezieht im Rahmen dieses Romans die Natur mit ein und setzt diese in Bezug zum menschlichen Leben. Natur ist für Woolf ein mystischer Makrokosmos, dessen Urgewalt und Zeitlosigkeit dem vergleichsweise kurzlebigen menschlichen Mikrokosmos souverän gegenübersteht.

Die verschiedenen Lebensabschnitte der sechs Figuren werden in neun Monologgruppen aufgezeigt. Zu jedem Abschnitt verfaßte Woolf eine Art Einleitung, in der die Natur beschrieben wird. Dabei entspricht der Verlauf eines Tages - vom Aufgang bis zum Untergehen der Sonne - den verschiedenen Lebensabschnitten der sechs Figuren.⁵ Die Einleitungen setzen sich formal durch Kursivschrift vom restlichen Text ab, antizipieren aber dessen Inhalt. So scheint das menschliche Leben durch die Naturkräfte schicksalhaft bestimmt zu sein.⁶ Der Mensch ist zu vollkommener Passivität verdammt.

Das Bild der Wellen dient Woolf als Symbol des Lebens an sich. Die sechs Figuren sind Variationen dieses Themas, sie sind Existenzmöglichkeiten des Lebens. Für Virginia Woolf ist dieser Gedanke eine weitere Bestätigung ihrer Forderung nach einem rein kontemplativen Leben jenseits von Aktionismus: wenn die menschliche Existenz von vorne herein durch nicht zu besiegende Kräfte bestimmt ist, erübrigt sich jede Form von Auflehnung.

The Waves erhielt über die Jahrzehnte hinweg unterschiedliche Kritiken. Wie Virginia Woolf selbst geahnt hatte, weigerten sich einige Leser rundweg, das Buch zu lesen;⁷ andere sahen nach Beendigung ihrer Lektüre den Untergang einer bislang vielversprechenden Schriftstellerin.⁸ Kritiker, die versuchten, The Waves in Woolfs philosophischen Kontext zu sehen, waren allerdings der einhelligen Meinung, daß dieses siebte Werk den Höhepunkt ihrer gesamten literarischen Laufbahn darstellt.⁹

Meiner Meinung nach zählt der Roman hinsichtlich der Lebendigkeit seiner Figurenzeichnung nicht unbedingt zu Woolfs eingängigsten Romanen, ist aber von seiner Charakturvorstellung her am konsequentesten, denn Woolf akzeptiert hier ausschließlich den *stream of consciousness* und überträgt ihr Ideal der Androgynität erstmalig auf einen Mann; weiterhin zeigt sich The Waves als Woolfs optimalster Versuch, das Wesen der *reality*, den höchsten Bewußtseinsgrad eines Individuums, darzustellen. Ihre Grundfrage nach dem Sinn des menschlichen Lebens erfährt im Rahmen von The Waves ihre konkretesten Überlegungen, da sie von keinem „ablenkenden“ *plot* überlagert werden; die Aussage des Romans liegt in den subjektiven Bewußtseinsströmungen der Figuren, ihren eigenen *sensations*. Da Woolf alle bislang behandelten Themen erneut aufgreift und weiter erarbeitet, kann The Waves als eine Zusammenfassung ihres Werkes gesehen werden.¹⁰

Virginia Woolfs negative *vision* - der Tod Rhodas - nimmt ihren eigenen Selbstmord vorweg. Ihr Tod legt am deutlichsten Zeichen davon ab, wie Ernst es ihr mit ihrer philosophischen Grundanschauung gewesen sein muß. Nur einem von Oberflächlichkeit geprägten Charakter ist es möglich, sich in der Willkürlichkeit des Alltags einzurichten; der Mensch, der tiefer sieht, zerbricht an dieser Wirklichkeit.¹¹ Weiterhin besitzt nicht jeder die charakterliche Stärke einer Clarissa Dalloway oder eines/einer Orlando, denen es möglich ist, einander kontrastierende *selves* gleichermaßen in sich zu vereinigen.

Woolfs globaler Anspruch, in The Waves das Leben an sich darzustellen, ist der Grund dafür, daß sie erstmalig alle Lebensstationen der Figuren darstellt, und nicht wie bisher einen speziellen Altersabschnitt. Meine Einteilung dieses Kapitels wird dementsprechend nicht nach Charakteren sondern nach Lebensabschnitten erfolgen. Innerhalb dieser Bereiche werden die verschiedenen *sensations* und Vorstellungen der Figuren, immer im Zusammenhang mit der vorangestellten Naturbeschreibung, gegenübergestellt werden. Es soll sich zeigen, daß die sechs Personen als verschiedene Existenzmöglichkeiten gezeichnet sind, die alle im Rahmen eines vom Makrokosmos determinierten Sein zu leben versuchen.

6.1 Sonnenaufgang: Kindheit und Jugend

In den ersten drei der insgesamt neun Monologgruppen beschreibt Virginia Woolf die subjektiven Empfindungen und Wünsche der sechs Figuren als etwa 8 bis 22jährige. Im Kindesalter beginnt ihre Bewußtseinswerdung; erste Sinneseindrücke ihrer Umwelt treten auf; sie haben erste Vorstellungen davon, wie ihr Leben als Erwachsener aussehen soll. Aus diesem Erwachen erfolgt allerdings keine individuelle Charakterprägung, sondern das Bewußtsein einer mystischen Kraft, an deren Macht die Kinder vorbehaltlos zu glauben scheinen. Passiv registrieren sie, daß diese Kraft sie lenkt und beherrscht. Rhoda fungiert dabei bereits zu diesem frühen Zeitpunkt des Romans als *outsider*, denn sie sieht im Gegensatz zu den anderen nicht diese Kraft, sondern hört sie. Louis wird dieses Außenseiterprinzip auch zuteil; doch sind die Auswirkungen dieses Status bei ihm im weiteren Verlauf

nicht existentieller Natur. "I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.' - 'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.' - 'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.' - 'I see a globe,' said Neville, 'hanging down in a drop against (sic) the enormous flanks of some hill.' - 'I see a crimson tassel,' said Jinny, 'twisted with gold threads.' - 'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.'"¹²

Die Kinder empfinden bereits Vorahnungen ihrer späteren Schicksale:¹³ Susan sieht eine gelbe Flüssigkeit; kurze Zeit später spürt sie diese Flüssigkeit in sich selbst.¹⁴ Sie wird ihr Leben als mehrfache Mutter auf dem Land verbringen. Die Flüssigkeit kann somit als Samen gesehen werden, als Symbol ihrer Fruchtbarkeit. Dementsprechend erinnert die Farbe Gelb an Blütenpollen. Jinnys karmesinrote Troddel, die mit goldenen Fäden durchwirkt ist, ist schicksalhafte Vorausschau auf ihr zukünftiges Leben, das geprägt sein wird von aufwendig gestalteten Parties und luxuriösem Bohèmeleben. Louis fühlt sich von einem Monster bedroht; für ihn wird der Existenzkampf als junger Mann schwer, da er im Gegensatz zu den anderen Ausländer in England ist und zudem aus keinem guten Hause stammt.

Bernards und Nevilles Visionen sind abgerundet und umfassend. Sie werden als einzige ihren Intellekt in Cambridge trainieren und sich ein komplexes Weltwissen aneignen. Für Bernard ist sein Studium die Grundlage, auf der er seine zukünftige Rolle des Betrachters aufbaut, die ihm schließlich dazu verhilft, auf positive Art zum 'Seher' zu werden.

Rhoda wird von Virginia Woolf die Farbe Weiß zugeteilt:¹⁵ diese Farbe symbolisiert bei Rhoda im negativen wie im positiven Sinn Unbeflecktheit. Sie ist Träumerin, ohne eigenes körperliches Empfinden; sie ist aber auch der soziale *outsider*, der sich nicht von der Beschränktheit der Gesellschaft einnehmen lässt.¹⁶ Sie sucht nach einer für sie verbindlichen Ordnung, findet aber als einzige keine Anhaltspunkte in der Realität, an denen sie ihre Gedanken und Vorstellungen festmachen könnte. So ist sie Bildnis für das Chaos der Welt, während die anderen versuchen, wie bedingt auch immer, in dieses Chaos Ordnung zu schaffen.¹⁷ "Now Miss Hudson,' said Rhoda, 'has shut the book. Now the terror is beginning. Now taking her lump of chalk she draws figures, six, seven, eight, and then a cross and then a line on the blackboard. What is the answer? The others look; they look with understanding. Louis writes; Susan writes; Neville writes; Jinny writes; even Bernard has now begun to write. But I cannot write. I see only figures. The others are handing in their answers, one by one. Now it is my turn. But I have no answer.'"¹⁸

Die menschliche Prädestination wird durch die Einleitung zu dieser Monologgruppe verdeutlicht; die aufgehende Sonne bringt Licht in die Dunkelheit der Welt, schafft also Ordnung aus dem Chaos.¹⁹ Auf menschlicher Ebene setzt gleichzeitig die Bewußtseinswerdung ein; die Kinder sehen ein globales Ordnungsprinzip. Bäume und Vögel erwachen zum Leben - wie die Kinder selbst, deren Haus nun zaghaft erhellt wird. Die Wellenbewegung ist ruhig, schläfrig. Parallel dazu ist das Leben der Kinder behütet und ihrem Alter entsprechend recht ereignislos. "The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other,

pursuing each other, perpetually. (...) The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. (...) One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down. The sun sharpened the walls of the house, and rested like the tip of a fan upon a white blind and made a blue finger-print of shadow under the leaf by the bedroom window. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. The birds sang their blank melody outside."²⁰

Je älter die sechs Figuren werden, um so größer wird ihr Bewußtsein. Dementsprechend steigt die Sonne in ihrem Tagesverlauf immer höher.²¹ Das Licht der Bewußtseinswerdung wird heller.²² Die jungen Leute sind von sprühender Energie gezeichnet, es herrscht Aufbruchstimmung. Flüchtig und flink wie die Wellenbewegung wagen sie ihre Schritte hinaus in eine für sie noch vielversprechende Welt.

Susan zieht aufs Land, wo sie sich der Natur und ihrer Familie hingibt. Jinny ist vielumworbene junge Frau auf Londoner Parties. Bernard und Neville schließen ihre Universitätsausbildung ab und zeigen erste literarische Ambitionen. Louis beginnt seine Karriere in einem Unternehmen in der Londoner City.²³

Einzig Rhoda bleibt sozial und körperlich unbestimmt; sie ist "naked",²⁴ von ihrer Ausstrahlung her nicht menschengleich, sondern dem Element des Wassers verbunden. Sie ist die "nymph of the fountain always wet".²⁵ Die Schritte der Freunde in die Alltäglichkeit sind für sie Scheindefinitionen eines Seins, die sie nicht für sich selbst akzeptieren kann. Sie sucht nach einer subjektiven Wahrheit, die ihr Ich überschreitet, um so zu jener Unpersönlichkeit zu gelangen, die Virginia Woolf als rettende *reality* propagiert. Rhoda ist zwar fähig, diese positive *vision* zu erahnen, sie kann sie aber nicht empfinden. Sie weiß, daß es ihr Schicksal sein wird, eines Tages an einer negativ empfundenen *reality* zu zerbrechen, da sie nicht dazu in der Lage sein wird, die Voraussetzungen für eine positive *reality* zu erlangen. Sie wird ihr Leben lang die Rolle des *outsiders* beibehalten.

Wie Septimus in Mrs Dalloway fühlt sie sich von der Gesellschaft bedroht; wie bei ihm wird auch ihr fortschreitender Wirklichkeitsverlust mit Flucht in den Selbstmord enden; der einzigen Freiheit, die Virginia Woolf in *The Waves* ihren determinierten Figuren läßt: "Now I will walk, as if I had an end in view, across the room, to the balcony under the awning. I see the sky, softly feathered with its sudden effulgence of moon. I also see the railings of the square, and two people without faces, leaning like statues against the sky. There is, then, a world immune from change. (...) But I am not composed enough, standing on tiptoe on the verge of fire, still scorched by the hot breath, afraid of the door opening and the leap of the tiger, to make even one sentence. What I say is perpetually contradicted. (...) I am not yet twenty-one. I am to be broken. I am to be derided all my life. I am to be cast up and down among these men and women, with their twitching faces, with their lying tongues, like a cork on a rough sea".²⁶

6.2 Im Zenit: Das Leben als junge Erwachsene

Drohend und machtvoll prallen die Wellen nacheinander an den Strand. Die Sonne wirft ihr erbarmungsloses Licht gleißend auf die Erde. Vögel, die versuchen, sich einen Lebenspartner zu suchen, versagen in ihrem Bestreben und beenden ihr Lied.²⁷ Auf der Höhe ihres Bewußtseins arbeiten die Menschen kraftvoll an ihrer

Existenz, nehmen Teil am Konkurrenzkampf mit ihrer Umwelt und tragen erste Blessuren davon.

Susan und Jinny haben sich fest in ihre jeweiligen Lebensphilosophien verstrickt. Aus Angst vor einer möglicherweise ungeordneten Existenz leben sie gewollt in ihrer oberflächlichen Beschränktheit. Wie Mrs Ramsay lebt Susan nur für ihre Kinder, die sie aus Angst vor Verlust an sich kettet.²⁸ Jinny taumelt von einer Beziehung in die andere; mit ihrem steigenden Lebensalter werden die Partner jünger. Ihre Existenz ist beherrscht von der Flucht vor Alter und Tod.²⁹

Louis flüchtet aus denselben Gründen in seine Arbeit und erlaubt sich keine Gefühle.³⁰ Der homosexuelle Neville leidet unter den kurzlebigen Beziehungen zu Strichjungen und wünscht sich sehnlichst eine länger währende Freundschaft auf sozial und intellektuell ausgeglichenerer Ebene. Da er dies nicht findet, fügt er sich seinem Schicksal.³¹

Bernard und Rhoda sind sich bewußt, daß eine *vision of reality* ihrem Leben den Halt geben würde, dessen es dringend bedarf; doch sind beide nicht dazu in der Lage, diese *reality* zu empfinden. Bernards Leben ist zu sehr der aktionistischen Wirklichkeit unterworfen: "No, but I wish to go under; to visit the profound depths; once in a while to exercise my prerogative not always to act, but to explore; to hear vague, ancestral sounds of boughs creaking, of mammoths; to indulge impossible desires to embrace the whole world with the arms of understanding - impossible to those who act".³²

Als der intellektuelle Beobachter, der das Leben als Außenstehender zu deuten versucht, braucht Bernard unbedingt die Ruhe zur Kontemplation, also seine *privacy of soul*; diese Voraussetzung für eine *vision of reality* wird ihm erst als älterer Mann zuteil werden.

Rhoda ist nicht fähig, durch das Erkennen ihrer *reality* erlöst zu werden, da sie ihre Umwelt als bedrohlich ansieht. Erneut erinnern ihre krassen Wahnvorstellungen und Ängste an das Schicksal von Septimus. Rhoda empfindet ihre Bewußtseinsstörungen so stark, daß sie nicht die Kraft findet, um sich ein wahres, starkes *self* aufzubauen. So wird sie mehr und mehr zum labilen Spielball ihrer Halluzinationen. "The door opens and the tiger leaps. You did not see me come. I circled round the chairs to avoid the horror of the spring. I am afraid of you all. I am afraid of the shock of sensation that leaps upon me, because I cannot deal with it as you do - I cannot make one moment merge in the next. To me they are all violent, all separate; and if I fall under the shock of the leap of the moment you will be on me, tearing me to pieces."³³

Es entspricht der Sympathienlenkung Woolfs, ihre Außenseiterfiguren mit der Fähigkeit des 'Sehens' auszustatten.³⁴ So erkennt Rhoda als einzige die Beschränktheit der anderen Existenzen;³⁵ ihr Schicksal ist es - genau wie das Virginia Woolfs - sich nicht in dieser Beschränktheit einrichten zu können. So bleibt sie bis zu ihrem Selbstmord die ewig Suchende nach einem Prinzip, das sie nicht konkretisieren kann, und ist am Ende das Opfer ihrer Fragen, die sich in Sphären verlieren, in die kein menschlicher Körper mehr folgen kann.

Der Tod ist für Rhoda und Woolf die einzige Erlösung von ihrem Körper, der letzten Hemmschwelle vor der Erkenntnis der *reality*. "Where shall I go then? To some museum, where they keep rings under glass cases, where there are cabinets, and the dresses that queens have worn? Or shall I go to Hampton Court and look at the red walls and courtyards and the seemliness of herded yew trees making black pyramids symmetrically on the grass among flowers? There shall I recover beauty, and impose order upon my raked, my dishevelled soul? But what can one make in loneliness? Alone I should stand on the empty grass and say, Rooks fly; somebody passes with a bag; there is a gardener with a wheelbarrow. I should stand in a queue and smell sweat, and scent as horrible as sweat; and be hung with other people like a joint of meat among other joints of meat."³⁶

Lyndall Gordon führt in ihrer Biographie über Virginia Woolf nachvollziehbar an, daß Bernard das berufliche *self* Woolfs darstellt, während Rhoda ihr privates *self* ist.³⁷ Als Schriftstellerin war Woolf dazu fähig, als intellektuell Distanzierte die Wirklichkeit zu erfassen und in Textform wiederzugeben. Der Frau Virginia Woolf war es nicht möglich, sich genügend Stärke im persönlichen Bereich aufzubauen, um der Willkürlichkeit der Welt souverän gegenüberzustehen.

Die sechs Figuren hegen Illusionen von Freundschaft und Gemeinsamkeit, die so flüchtig sind wie das Leben an sich; aber sie schaffen wenigstens im kleinen Rahmen eine Ordnung in der Wirklichkeit. Etwa 35jährig kommen sie aus allen Teilen Englands in einem Londoner Restaurant erneut zusammen, um im Rahmen eines Abendessens einen gemeinsamen Freund zu verabschieden, der nach Indien emigriert.³⁸ Wie schon in *To the Lighthouse* wählt Virginia Woolf den Rahmen eines Essens als Symbol für eine harmonische, Liebe ausstrahlende Atmosphäre, die von allen Beteiligten in einem *moment of being* empfunden wird. Schöpfer dieser Atmosphäre ist der gemeinsame Freund, Percival, dessen Aura der Gruppe die Illusion eines kurzzeitigen Zusammengehörigkeitsgefühls vermittelt.³⁹

"We have come together (from the North, from the South, from Susan's farm, from Louis' house of business) 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."⁴⁰

In einer als arbiträr empfundenen Wirklichkeit schafft das Essen einen Moment der zeitlosen, stabilen Ordnung. Die Freunde sind für einen Augenblick der chaotischen Alltagswelt entflohen. Sie vergessen ihre Individualität und ordnen sich dem einheitlichen Prinzip der *reality* unter.⁴¹

"Now once more," said Louis, "as we are about to part, having paid our bill, the circle in our blood, broken so often, so sharply, for we are so different, closes in a ring. Something is made. Yes, as we rise and fidget, a little nervously, we pray, holding in our hands this common feeling, "Do not move, do not let the swing door cut to pieces the thing that we have made, that globes itself here, among these lights, these peelings, this litter of bread crumbs and people passing. Do not move, do not go. Hold it forever."⁴²

6.3 Sonnenuntergang: Das Alter

Als die sechs Figuren im mittleren Alter sind, beginnt die Sonne zu sinken. Die hereinbrechende Dunkelheit wird von aufziehenden Wolken beschleunigt. Die Wellen

als Symbol des Lebens werden in ihren Bewegungen langsamer; das Wasser zieht sich zurück. Die Frauen in *The Waves* sind ihrer Fruchtbarkeit, der Fähigkeit zur Schwangerschaft, beraubt. Ein weiteres Symbol für den Beginn des menschlichen Lebensabends sind die Blumen, deren Blüten nun kraftlos an ihren Stielen hängen.⁴³

Susan, deren Kinder nun das elterliche Haus verlassen haben, ist sich der Monotonie ihres Alltags bewußt. Das Land, mit dem sie sich stets verbunden fühlte, erscheint ihr bedeutungslos; sie kann sich in ihrer allgemeinen Frustration mit keiner Komponente ihrer Umwelt mehr identifizieren.⁴⁴ Die auf ihre Körperlichkeit fixierte Jinny empfindet ihren physikalischen Verfall auf extreme Weise, indem sie nicht mehr wie gewohnt auf männliche Resonanz stößt.⁴⁵

Rhoda, die ewig Suchende, ist verzweifelt nach Spanien geflohen. Hier erkennt sie endgültig, daß es ihr unmöglich sein wird, länger in Form eines menschlichen Wesens zu leben. "There is only a thin sheet between me now and the infinite depths. The lumps in the mattress soften beneath me. We stumble up - we stumble on. My path has been up and up, towards some solitary tree with a pool beside it on the very top. I have sliced the waters of beauty in the evening when the hills close themselves like birds' wings folded. I have picked sometimes a red carnation, and wisps of hay. I have sunk alone on the turf and fingered some old bone and thought: When the wind stoops to brush this height, may there be nothing found but a pinch of dust."⁴⁶

Die Männer sind gleichermaßen frustriert, erlauben sich aber weniger Ehrlichkeit sich selbst gegenüber; stattdessen versuchen sie, jeder auf seine Art, ihre Wünsche zu sublimieren. Neville, dem es immer schwerer fällt, jugendliche Liebhaber zu finden, lenkt sich mit dem Lesen entsprechender Lektüre ab; Louis, der einsam ist, entwickelt ein Machtimperium um sich herum, um so seine Aggressionen in seiner Meinung nach adequate Bahnen zu lenken.⁴⁷

Ein weiteres Mal kommen die Freunde in Hampton Court zusammen. Bernard berichtet davon, wieviel Mühe es gekostet hat, bis alle einen freien Termin gefunden hatten.⁴⁸ Damit greift er der Tatsache voraus, daß dies das letzte Treffen der Freunde sein wird. Die Gruppe ist noch einmal dazu fähig, in einem gemeinsamen *moment of being* ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu empfinden, das sich gegen die willkürliche und kurzlebige Wirklichkeit stemmt. Für einen Augenblick sehen sie ihre Existenz frei von belastenden Alltagssorgen. "'Marriage, death, travel, friendship,' said Bernard; 'town and country; children and all that; a many-sided substance cut out of this dark; a many-faceted flower. Let us stop for a moment; let us behold what we have made. Let it blaze against the yew trees. One life. There. It is over. Gone out.'⁴⁹

Die neunte und letzte einleitende Naturpassage führt den Leser wieder zurück an den Ursprung des Buches: die Erde liegt im Dunkeln; es ist windstill, die Wellen sind beinahe bewegungslos. Das Meer und das Land sind nicht mehr zu unterscheiden. Aus diesem Chaos wird erst am folgenden Tag durch den Aufgang der Sonne Ordnung geschafft werden. Die Wellen werden mit Einsetzen des Windes wieder stärker in ihrer Bewegung werden. Verfaultes Obst und Laub wird wieder zu Erde werden, aus der neues Leben entstehen wird.⁵⁰

Der ewige Kreislauf der Natur findet keine Unterbrechung. Für den Menschen jedoch wird die Existenz in ihrer bisherigen Form ein endgültiges Ende haben. Er wird mit seinem Tod wieder zu jener Substanz, die er vor seiner Geburt und Bewußtseinswerdung war. Nichts wird von seinem Leben übrigbleiben. Alles, was er sich im Laufe seines Lebens aufgebaut hat, verflüchtigt sich. Alle Äußerlichkeiten sind arbiträr.

Woolf durchzieht daher diese letzte Einleitung von *The Waves* dem Bewußtsein ihrer Figuren entsprechend mit Todesmetaphorik. "The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. (...) The thrush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole. Now and again a whitened and hollow straw was blown from an old nest and fell into the dark grasses among the rotten apples. The light had faded from the tool-house wall and the adder's skin hung from the nail empty. (...) The looking-glass was pale as the mouth of a cave shadowed by hanging creepers."⁵¹

Bernard erkennt, daß er Teil der universellen Ordnung ist, die sein vergleichsweise erbärmliches Menschenleben überschreitet. Er sieht, daß es in der Wirklichkeit keine Ordnung geben kann, da sie zu arbiträr ist.⁵² Er überwindet den Faktor Zeit als eine Erfindung des Menschen, denn auch dieses Ordnungsprinzip ist auf dem Hintergrund der globalen Idee der Natur unzureichend: "The girl to whom one should be talking says to herself, "He is old." But she is wrong. It is not age; it is that a drop has fallen; another drop. Time has given the arrangement another shake. Out we creep from the arch of the currant leaves, out into a wider world. The true order of things - this is our perpetual illusion - is now apparent. Thus in a moment, in a drawing-room, our life adjusts itself to the majestic march of day across the sky".⁵³ So ist er fähig, sich selbst zu überwinden. Alle Eitelkeiten sind gelöscht.⁵⁴

"Immeasurably receptive, holding everything, trembling with fullness, yet clear, contained - so my being seems, now that desire urges it no more out and away; now that curiosity no longer dyes it a thousand colours. It lies deep, tideless, immune, now that he is dead, the man called "Bernard" (...) The shock of the falling wave which has sounded all my life, which woke me so that I saw the gold loop on the cupboard, no longer makes me quiver what I hold."⁵⁵

Bernards *vision of reality* befähigt ihn zu neuem Elan: er kann unbeschwert den Rest seines Lebens genießen. Das Leben als sinnlos und kurzlebig akzeptieren zu können, bedeutet die ultimative Freiheit des Individuums. "And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. (...) I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death."⁵⁶

(1) MD, S. 52.

(2) "Of the three female characters the most complex and important is Rhoda, a visionary, who in her thoughts and general cast of mind, much resembles the author." McNichol, op. cit., S. 131.

- (3) "We are not meant to invest the voices with any tangible physical selfhood. They remain always abstractions, designed to illuminate the truth of human experience without themselves being part of it. It is only through such distancing that Woolf felt she could in fact get at the truth." Rosenthal, op. cit., S. 145.
- (4) "The six characters were supposed to be one. I'm getting old myself - I shall be fifty next year; and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself into one Virginia." Brief Woolfs an einen Freund, zit. nach Gordon, op. cit., S. 222f.
- (5) "Like an intricate musical theme, the interludes recur with variations at regular intervals to counterpoint the development of the main melody, the progress through time of the lives of the six speakers." Dick, op. cit., S. 62.
- (6) McNichol sieht die Bedingtheit beider Komponenten auch auf formaler Ebene: "Authorial intention, as it is revealed in her diary, is to convey in a work of fiction 'the essence of reality' (...) The novel is to be a 'playpoem'. The 'poetry' is assigned to the interspersed Interludes, and the 'play' or dramatic element is put into the elaborately structured series of soliloquies which embody the lives of the six characters." Op. cit., S. 122. Klammer von mir.
- (7) Vgl. Gordon, op. cit., S. 211. "(...) a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in and out, in the rhythm of the waves. Can they be read consecutively? I know nothing about that. I think this is the greatest opportunity I have yet been able to give myself; therefore I suppose the most complete failure. Yet I respect myself writing this book." Woolf, A Writer's Diary, op. cit., S. 157. Klammer von mir.
- (8) "In To the Lighthouse (...) she had reached the logical conclusion of artistic development in her method. Aiming to go further she went beside the mark." Chambers, op. cit., S. 44.
- (9) Vgl. Blackstone, op. cit., S. 165; Naremore, op. cit., S. 151; Dick, op. cit., S. 61f; McNichol, op. cit., S. 119.
- (10) Nach The Waves erschien zu Lebzeiten Woolfs noch ein Roman: The Years im Jahre 1937. Wie der bereits vorgestellte, 1941 posthum veröffentlichte Roman Between the Acts, entbehrt The Years den experimentellen Erzählstil von The Waves; Woolfs essentiellen Themen finden zugunsten eines konventionellen *plots* eine eher rudimentäre Bearbeitung. Vgl. auch dazu Chambers, op. cit., S. 45.
- (11) "I shall make myself face the fact that there is nothing - nothing for any of us. Work, reading, writing are all disguises; & relations with people. Yes, even having children would be useless." Woolf, Diary, 1929. Zit. nach Gordon, op. cit., s. 246.
- (12) Virginia Woolf, The Waves. London: Triad Grafton, 13 ed. 1989, S. 6. Im folgenden mit 'W' abgekürzt.
- (13) "The 'characters' (...) remain relatively fixed from the start. Although they make their first appearance as children, their sensibilities are already fully formed and they respond in adulthood precisely as they do before they even leave school. (...) While the contexts change, the nature of the voices does not." Rosenthal, op. cit., S. 147. Klammern von mir.
- (14) Vgl. W, S. 10.
- (15) Vgl. W, S. 12.
- (16) Vgl. ebd.
- (17) "Rhoda (...) cannot face life. (...) This is her tragedy. Her life is all dreams and has no contact with life, no action. Therefore, she feels that she is alone in a hostile world. The cheep, chirp, cheep, chirp of a bird singing by the bedroom window alone, becomes a symbol of her timid character." Thakur, op. cit., S. 113. - "The life of each person, except that of Rhoda, has been organized as a conquest of chaos." Alexander, op. cit., S. 155. Klammern von mir.
- (18) W, S. 14.
- (19) "When the lamp of the sun is raised, the world begins to be a world. The introduction of The Waves sketches a cosmogony. In the beginning is chaos as a reservoir of the elements of form. In the beginning of the universe of The Waves (as both macrocosm and microcosm), chaos is not a condition of strife, or warring of elements, but of unconscious, unknown rhythm, and of quiescence. The creative force is light." Alexander, op. cit., S. 163.
- (20) W, S. 5f. Klammern von mir.
- (21) "The sun, thus, becomes a symbol of age. And, as its position in the sky parallels the lucidity of the thoughts and feelings of the characters which progress in the same degree of distinctness as things receive from the light of the sun, it also becomes a symbol of intellect." Thakur, op. cit., S. 117.
- (22) Vgl. W, S. 49 und 65-70.
- (23) Vgl. W, S. 50 und 65-70.
- (24) W, S. 71.
- (25) W, S. 78. Vgl. auch ebd. S. 111 und 12f.
- (26) W, S. 72. Klammern von mir.

- (27)Vgl. W, S. 99f.
- (28)Vgl. W, S. 88f.
- (29)Vgl. W, S. 86.
- (30)Vgl. W, S. 112.
- (31)Vgl. W, S. 120f.
- (32)W, S. 76f.
- (33)W, S. 87.
- (34)"Thus the Quest hero, exploring the esoteric meaning, is Rhoda." Alexander, op. cit., S. 165.
- (35)Vgl. W, S. 108.
- (36)W, S. 108f.
- (37)Op. cit., S. 283.
- (38)Vgl. W, S. 78.
- (39)"All of them are united by the presence of Percival. The moment of meeting is felt as an eternal moment." Blackstone, op. cit., S. 172.
- (40)W, S. 85.
- (41)"The fact of isolation and union, of course, is a basic Woolf tenet insisted upon in every novel. People are at once separated and at the same time plural." Rosenthal, op. cit., S. 144.
- (42)W, S. 97f.
- (43)Vgl. W, S. 122-24.
- (44)Vgl. W, S. 128f.
- (45)Vgl. W, S. 130f.
- (46)W, S. 139. "Rhoda has fled to Spain from her anguish, but it pursues her. In her words (...) it is Virginia Woolf we hear speaking: a sorrowful condemnation of humanity." Blackstone, op. cit., S. 175. Klammer von mir.
- (47)Vgl. W, S. 133f sowie 148f.
- (48)Vgl. W, S. 142.
- (49)W, S. 155.
- (50)Vgl. W, S. 159f.
- (51)W, S. 159f. Klammern von mir.
- (52)"If one lives by the body (...) the body will fail one. Two alternatives are provided in The Waves. One can be a visionary and look for 'a reason', 'a plot' behind 'this ordinary scene', like Rhoda (...) To go in this direction is to go towards alienation, solitude and even suicide. Or one can commit oneself to an interest in 'this ordinary scene', but treating it not as the arena of immediate gratification but as the material for art. This is no safer direction, in that words, like the body, may fail one." Lee, op. cit., S. 177. Klammern von mir.
- (53)W, S. 183f.
- (54)"In reality (...) he was undergoing an experience (may we call it purgation?) preparatory to the end: the shedding of the self. There is a vision beyond this vision. Suddenly, there comes the experience of moving about in 'the world seen without a self'. It is only when the self has been destroyed, indeed, that a new world can be seen." Blackstone, op. cit., S. 178.
Auslassungsklammer von mir.
- (55)W, S. 196f. Klammer von mir.
- (56)W, S. 200. Klammer von mir.

Nachwort

"Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end."¹

Das komplexe Bild der weiblichen Hauptfiguren im Romanwerk Virginia Woolfs ist auf der einen Seite geprägt von Woolfs philosophischen Grundanschauungen, mit denen sie versuchte, den Sinn menschlicher Existenz zu erfassen. Die Fähigkeit, innerhalb eines androgynen Geistes eine *vision of reality* zu erkennen, zählt für Virginia Woolf zu den Idealen ihrer Vorstellungen von einer Frauenfigur. Frauen, die sich wie Mary Datchet, Lily Briscoe und Orlando durch diese Androgynität auszeichnen, sind daher positiv besetzt, gelingt ihnen doch durch ihre androgynen Einstellung eine Überwindung ihres einseitigen Selbst.

Die Tatsache, daß Woolf Androgynität auf geistiger und nicht auf sexueller Ebene ansiedelt, wird dadurch verdeutlicht, daß sie in *The Waves* auch ihrer männlichen Figur Bernard diese Fähigkeit zugesteht. Es beweist sich somit, daß Androgynität ein weiteres Symbol für das Überwinden der menschlichen *selves* darstellt, einen weiteren Schritt hin zur Voraussetzung des Erkennens von Woolfs persönlicher Augenblicksutopie. Freilich schenkt Woolf hauptsächlich Frauen diese Fähigkeit; dies geschieht aber allenfalls aus einem Feminismus heraus, der in ihrer Biographie, dem damaligen Zeitgeschehen, begründet liegt.

Woolf läßt sich ebensowenig in eine generelle geschlechtsspezifische Strömung einordnen wie in jede andere; ihre philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen sind rein persönlicher Natur. Zukünftigen Untersuchungen bleibt es überlassen, unter Hinzuziehen des Männerbildes bei Virginia Woolf zu einer komplexeren Sichtweise ihrer Figuren zu gelangen. An ihrem Anspruch auf Respektierung der *privacy of soul* und des Außenseiterstatus, den sie prinzipiell jedem Menschen zukommen lassen möchte, beweist sich ihre humanistische Einstellung schwachen Persönlichkeiten gegenüber. Erneut ist es, betrachtet man die Frau Virginia Woolf aus ihrer Zeit heraus, nicht weiter verwunderlich, wenn sie diese Rechte besonders Frauen einräumen will.

Woolfs Frauenbild wird ambig, wenn sie sich auf rein emotionale Weise mit Weiblichkeit auseinanderzusetzen versucht. Frauen, die gefühlsmäßig in ihrer weiblichen Körperlichkeit verhaftet sind, zeichnen sich durch oft vieldeutige Charakterisierungen aus. So scheitern Rachel und Rhoda an ihrem mangelnden Körpergefühl. Mrs Ramsay geht bis zur Selbstlosigkeit in ihrer Rolle als Mutter auf.

Die Gründe dieser Mängel sieht Woolf nicht nur in der Umwelt der Figuren, sondern auch in ihnen selbst; hinzu kommen mystische Aspekte von Weiblichkeitsvorstellungen an sich, die die Unsicherheit der Autorin, ihre Suche nach den eigenen Ursprüngen widerspiegeln; auch an dieser Stelle kann die Biographie Woolfs unter besonderer Berücksichtigung ihrer Wahnvorstellungen hinzugezogen werden; ihre Krankheit ließ es zu bestimmten Phasen nicht zu, zu einer realistischen Weltsicht zurückzugelangen.

An dieser Stelle wäre eine eingehendere Untersuchung sowohl ihres Krankheitsbildes wie auch ihrer mystischen Vorstellungswelt interessant. Beide

Aspekte zusammengenommen, die rationale und auch emotionale Sichtweise ihrer Figuren, machen den Charme von Virginia Woolfs fiktionalem Werk aus. Scharfe Gesellschaftskritik und beißender Humor paaren sich mit dem liebevollen Witz und der gefühlsbetonten Wortwahl einer nicht nur intelligenten, sondern ungemein begabten Schriftstellerin.

Virginia Woolfs Prosa präsentiert sich so dem Leser als ein hochkarätiges Puzzle, dessen eindringlichste Passagen wie ein Musikstück nicht nur verstandesmäßig erfaßt, sondern auch empfunden werden können.

(1) Virginia Woolf, *Modern Fiction*. In: *Collected Essays*, op. cit., Bd. 2, S. 106.

Anhang

Dieser Anhang führt die Arbeiten an, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eingesehen wurden, aus platztechnischen Gründen jedoch unberücksichtigt bleiben mußten. Da sie aber für weitere Auseinandersetzungen mit dem Werk Virginia Woolfs relevant erscheinen, sind sie, nach ihrem jeweiligen inhaltlichen Schwerpunkt geordnet, hier aufgeführt.

Bibliographien

Bishop, Edward, *A Virginia Woolf Chronology*. Boston: G.K. Hall & Co., 1989.

Kirkpatrick, B.J., *A Bibliography of Virginia Woolf*. Oxford: Clarendon, 1980.

Majumdar, Robin, *Virginia Woolf. An Annotated Bibliography of Criticism 1915-1974*. New York: Garland, 1976.

Rice, Thomas Jackson, *Virginia Woolf. A Guide to Research*. New York: Garland, 1984.

Biographie

Baldanza, Frank, Orlando and the Sackvilles. In: *PMLA*, Nr. 70, (March 1955), S. 274-9.

Blackstone, Bernard, *Virginia Woolf. Writers and Their Work No. 33*. London: Longmans, 1966.

DeSalvo, Louise and Mitchell, A. Leaska (Eds.), *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. London: Hutchinson, 1984.

Green, David Bonnell, Orlando and the Sackvilles: Addendum. In: *PMLA*, Nr. 71, (March 1956), S. 268f.

Holroyd, Michael, *Lytton Strachey. A Biography*. Harmondsworth: Penguin, rev. ed. 1987.

Johnson, Manly, *Virginia Woolf*. New York: Ungar, 1973.

Klein, Jürgen, *Virginia Woolf*. München: Heyne, 1984.

Lehmann, John, *Virginia Woolf*. London: Thames and Hudson, 1975.

Love, Jean O., *Virginia Woolf. Sources of Madness and Art*. London: University of California Press, 1977.

Marcus, Jane (Ed.), *Virginia Woolf and Bloomsbury. A Centenary Celebration*. Basingstoke: Macmillan, 1987.

Novak, Jane, *The Razor Edge of Balance. A Study of Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1975.

Rantavaara, Irma, *Virginia Woolf and Bloomsbury*. In: *Annales Academiae Fennicae*. Helsinki: 1953.

Rosenbaum, Stanford P., *Victorian Bloomsbury. The Early Literary History of the Bloomsbury Group*. Basingstoke: Macmillan, 1987.

Russel-Noble, Jean (Ed.), *Recollections of Virginia Woolf by Her Contemporaries*. With an Introduction by Michael Holroyd. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Sackville-West, Vita, *Virginia Woolf and Orlando*. In: *Listener*, Nr. LIII, (27. 1. 1955). S. 157-8.

Trombley, Stephen, *All That Summer She Was Mad. Virginia Woolf: Female Victim of Male Medicine*. New York: The Continuum Publishing Company, 1982.

Warner, Eric (Ed.), *Virginia Woolf. A Centenary Perspective*. New York: St. Martin's Press, 1984.

Wysocki, Gisela von, *Weiblichkeit und Modernität. Über Virginia Woolf*. Frankfurt a.M.: Qumran, 1982.

Zur Charakterdarstellung

Beja, Morris (Ed.), *Virginia Woolf, To the Lighthouse*. Casebook Series. London: Macmillan, 1970.

Bennett, Joan, *Virginia Woolf. Her Art as a Novelist*. Cambridge: CUP, 1964.

Guiguet, Jean, *Characters and Human Relations*. In: Sprague, Claire (Ed.), *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

Hawthorn, Jeremy, *Virginia Woolf's Mrs Dalloway. A Study in Alienation*. London: Sussex University Press, 1975.

McNichol, Stella, *To the Lighthouse*. London: Arnold, 1971.

Vogler, Thomas A.(Ed.), *Twentieth Century Interpretations of To the Lighthouse*. New Jersey: Spectrum, 1970.

Feminismus

Batchelor, J.B., *Feminism in Virginia Woolf*. In: Sprague, Claire (Ed.), *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1971. S. 169-179.

Clements, Patricia and Grundy, Isabel (Eds.), *Virginia Woolf: New Critical Essays*. Totowa, New York: Vision and Barnes and Noble, 1983.

Freedman, Ralph (Ed.), *Virginia Woolf. Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, 1980.

French, Marilyn, Frauen. (The Women's Room) Übersetzt von Barbara Duden, Monika Schmid, Gesine Stempel. Reinbek: Rowohlt, 1990. (New York: Summit, 1977.)

Heilbrun, Carolyn G., Toward a Recognition of Androgyny. New York: W. W., 1973.

Llewelyn, Sue and Osborne, Kate, Women's Lives. London: Routledge, 1990.

Marder, Herbert, Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf. Chicago: Chicago University Press, 1968.

Massow, Martin, Nach dem Feminismus. Perspektiven für eine neue Partnerschaft. Düsseldorf: Econ, 1991.

Romanstruktur

Bennett, Joan, Virginia Woolf. Her Art as a Novelist. Cambridge: CUP, 1964.

Dölle, Erika, Experiment und Tradition in der Prosa Virginia Woolfs. München: Fink, 1971.

Lathan, E.M. (Ed.), Critics on Virginia Woolf. Readings in Criticism 8. London: George Allen and Unwin, 1970.

Leaska, Mitchell A., Virginia Woolf's To the Lighthouse. A Study in Critical Method. New York: Columbia University Press, 1970.

Love, Jean O., Worlds in Consciousness. Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf. Los Angeles: University of California Press, 1970.

Rantavaara, Irma, Virginia Woolf's The Waves. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1969.

Schwank, Klaus, Bildstruktur und Romanstruktur bei Virginia Woolf. Heidelberg: Carl Winter Universität, Diss. 1975.

Woodring, Carl, Virginia Woolf. New York: Columbia University Press, 1966.

Einflüsse anderer Autoren/Traditionen

DeSalvo, Louise A., Virginia Woolf's First Voyage. A Novel in the Making. London: Macmillan, 1980.

Heilbrun, Carolyn G., Toward a Recognition of Androgyny. New York: W.W. Norton, 1973.

Joseph, Gerhard, The Antigone as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf, and Margret Drabble. In: PMLA, Nr. 96, (Jan. 1981), S. 22-35.

Wyatt, Jean M., Mrs. Dalloway: Literary Allusion as Structural Metaphor. In: PMLA, Nr. 88, (May 1973), S. 440-51.

Sozialkritik

Zwerdling, Alex, Mrs. Dalloway and the Social System. In: PMLA, Nr. 92, (Jan. 1977), S. 69-82.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

(In Klammern Verlag und Erscheinungsjahr der Erstausgabe.)

Woolf, Virginia, *The Voyage Out*. London: Triad Grafton, 7 ed. 1989. (Gerald Duckworth, 1915)

Woolf, Virginia, *Night and Day*. London: Triad Grafton, 8 ed. 1990. (Hogarth, 1919)

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*. London: Triad Grafton, 16 ed. 1989. (Hogarth, 1925)

Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*. London: Triad Grafton, 21 ed. 1989. (Hogarth, 1927)

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*. With an Introduction by Virginia Woolf. New York: Modern Library, 1 ed. 1928.

Woolf, Virginia, *Orlando. A Biography*. London: Triad Grafton, 11 ed. 1986. (Hogarth, 1928)

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*. London: Triad Grafton, 17 ed. 1990. (Hogarth, 1929)

Woolf, Virginia, *The Waves*. London: Triad Grafton, 13 ed. 1989. (Hogarth, 1931)

Woolf, Virginia, *Between the Acts*. London: Triad Grafton, 7 ed. 1978. (Hogarth, 1941)

Woolf, Virginia, *The Moment and Other Essays*. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth, 5 ed. 1952. (Hogarth, 1947)

Woolf, Virginia, *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. London: Triad Grafton, 5 ed. 1978. (Hogarth, 1953)

Woolf, Virginia, *Collected Essays*. 4 Vols. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth, 1 ed. 1966/67.

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway's Party. A Short Story Sequence*. Hrsg. Hans-Christian Oeser. Reclam Fremdsprachentexte Nr. 9196. Stuttgart: Reclam, Erstausgabe 1985. (McNichol für Hogarth 1973)

Woolf, Virginia, *Moments of Being*. Ed. and With an Introduction by Jeanne Schulkind. London: Triad Grafton, 2 rev. ed. 1985. (Hogarth 1985)

Woolf, Virginia, *Diary*. 5 Vols. Ed. Anne Olivier Bell. London: Hogarth, 1 ed. 1977-83.

Sekundärliteratur

Monographien, 60er Jahre

Hafley, James, *The Glass Roof. Virginia Woolf as Novelist*. New York: Russel & Russel, 1963.

Moody, A.D., *Virginia Woolf*. London: Oliver and Boyd, 1965.

Thakur, N.C., *The Symbolism of Virginia Woolf*. London: OUP, 1965.

Monographien, 70er Jahre

Alexander, Jean, *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Port Washington: Kennikat, 1974.

Apter, T.E., *Virginia Woolf. A Study of Her Novels*. London: Macmillan, 1979.

Blackstone, Bernard, *Virginia Woolf. A Commentary*. London: Hogarth, 1972.

Buren-Kelley, Alice van, *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Chambers, R.L., *The Novels of Virginia Woolf*. New York: Russel & Russel, 1971.

Lee, Hermione, *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.

Naremore, James, *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale University Press, 1973.

Richter, Harvena, *Virginia Woolf, the Inward Voyage*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Rosenthal, Michael, *Virginia Woolf*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Monographien, 80er Jahre

Beer, Gillian, *Arguing with the Past. Essays in Narrative from Woolf to Sidney*. London: Routledge, 1989.

Dick, Susan, *Virginia Woolf*. London: Arnold, 1989.

Erzgräber, Willi, *Virginia Woolf. Artemis Einführungen Bd. 3*. München: Artemis, 1982.

Rubinow-Gorsky, Susan, *Virginia Woolf*. Boston: Twayne Publishing, rev. ed. 1989.

Schöneich, Christoph, *Virginia Woolf. Erträge der Forschung Nr. 266*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

Zwerdling, Alex, Virginia Woolf and the Real World. Berkeley: University of California Press, 1986.

Monographien, 90er Jahre

McNichol, Stella, Virginia Woolf and the Poetry of Fiction. London: Routledge, 1990.

Nünning, Vera, Die Ästhetik Virginia Woolfs: Eine Rekonstruktion ihrer philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen auf der Basis ihrer nichtfiktionalen Schriften. Neuere Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 49. Frankfurt a.M.: Lang, 1990.

Sammelband, 20er Jahre

Majumdar, Robin and McLaurin, Allen (Eds.), Virginia Woolf, the Critical Heritage. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Sammelbände, 70er Jahre

Lewis, Thomas S.W. (Ed.), Virginia Woolf. A Collection of Criticism. New York: McGraw-Hill, 1975.

Sprague, Claire (Ed.), Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

Sammelbände, 80er Jahre

Marcus, Jane (Ed.), New Feminist Essays on Virginia Woolf. London: Macmillan, 1981.

Marcus, Jane (Ed.), A Feminist Slant. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Biographien

Bell, Quentin, Virginia Woolf. A Biography. 2 Vols. London: Hogarth, 1972/73.

Glendinning, Victoria, Vita. The Life of Vita Sackville-West. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Gordon, Lyndall, Virginia Woolf. A Writer's Life. Oxford: OUP, 1986.

Nicolson, Nigel, Portrait of a Marriage. London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

Poole, Roger, The Unknown Virginia Woolf. Cambridge: CUP, 1978.

Rose, Phyllis, Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Neurologie

Sacks, Oliver, Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. (The Man Who Mistook His Wife for a Hat). Übersetzt von Dirk van Gusteren. Reinbek: Rowohlt, 1990. (New York: Simon & Schuster Inc., 1985)