

Der Essay als Universalgattung des Zeitalters

*Diskurse, Themen und Positionen zwischen
Jahrhundertwende und Nachkriegszeit*

Edited by

Michael Ansel
Jürgen Egyptien
Hans-Edwin Friedrich



BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON

Inhalt

Essayistik der Moderne (1918–1950). Forschung, Probleme, Perspektiven	1
<i>Michael Ansel, Jürgen Egyptien und Hans-Edwin Friedrich</i>	

TEIL 1

Essay als Gattung und Form

„Der Morgen-Waller breitet weit seine Arme“. John Henry Mackays autobiographische Essay-Romane (1891/1920)	13
<i>Sven Hanuschek</i>	

Essayismus als Metatext	28
<i>Birgit Nübel</i>	

Musils Essayistik	46
<i>Tim Mehigan</i>	

„Raum für Reflektion“ – Alfred Döblin als Essayist	60
<i>Gabriele Sander</i>	

Essay zwischen Kunst und Kritik. Zu Albrecht Fabri	77
<i>Carola Hilmes</i>	

TEIL 2

Kognitive Aspekte

„Entdeckerische Spontaneität“? Zu Rudolf Kassners Essayistik	95
<i>Simon Jander</i>	

Rudolf Borchardts Sappho. Schöpferische Restauration im Essay	111
<i>Tina Winzen</i>	

Essay und Dilettantismus: Egon Friedell	139
<i>Elisabeth Kampmann</i>	

Physiognomik des essayistischen Ich. Zum Perspektivismus in Gottfried Benns Essayistik der 1930er Jahre 160
Hans-Edwin Friedrich

Nachkriegsperspektiven auf Gottfried Benn: Rychner, Muschg und Bense 177
Michael Ansel

Der Essay als Sprengstoff: Zur Frage nach dem Verhältnis von Energie und Materie am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts Essays 201
John A. McCarthy

TEIL 3

Fragestellungen und Themen

Der moderne Essay als Imaginations- und Erfahrungsraum bei Virginia Woolf 225
Jutta Heinz

Der Essay als Kraftstation. Walter Benjamins *Karl Kraus* 246
Hermann Dorowin

Das essayistische Werk Miroslav Krležas 262
Marijan Bobinac

Zwischen Heidegger, Kafka und der Atombombe – Zur veröffentlichten und unveröffentlichten Essayistik des Schriftstellers und Philosophen Günther Anders 283
Bernhard Fetz

Der frühe Albrecht Fabri als Essayist und Theoretiker des Essays 298
Jürgen Egyptien

TEIL 4

Institutionen und Medialität

Geist und Essay um 1900. Typografische Beobachtungen 321
Georg Stanitzek

Ernst Jüngers *Lob der Vokale*: Essayistische Positionierungshilfe auf dem Autorenmarkt seit 1934 338

Adrian Widmann

Performative Essayistik. Der Essay zwischen Aufführung und Schrift 362

Frieder von Ammon

Max Bense zum Beispiel. Zur Essaykultur und Essaytheorie in der frühen Bundesrepublik 386

Ulrich Fröschle

Rhetorische Materialmontage und regieführendes Autorsubjekt. Zur Kritik der Essayistik Alexander Kluges am Beispiel der Fernsehnachschriften *Facts & Fakes* 406

Kai Kauffmann

Beiträgerverzeichnis 431

Index 439

Der moderne Essay als Imaginations- und Erfahrungsraum bei Virginia Woolf

Jutta Heinz

Abstract

The paper discusses the voluminous essayistic work of Virginia Woolf under the aspect of space, which her most prominent essay, *A Room of One's Own*, addresses in its title. It distinguishes between different types of essay typical for Woolf, and takes a closer look at her theory of the modern essay. The main part concentrates on an analysis of three essays: *On Being Ill*, *Street Haunting*, and *Evening in Sussex*. The analysis shows that the problem of space is closely related to the theory of women's writing, which is central to Woolf's work in general: literature, and especially the „sophisticated art“ of essay-writing, profits from the inclusion of all sorts of spaces, rooms, objects and experiences, both male and female in perspective, and related to the different spaces are gendered styles of writing. In the modern essay those differences can be explored most freely, because the essay creates a highly concentrated space – a „room of its own“.

„A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction“¹ – das ist wohl der bekannteste Satz aus dem nicht gerade kleinen Œuvre von Virginia Woolf. Die Frage ist allerdings, ob er immer richtig und insbesondere vollständig verstanden wird. Natürlich transportiert er, bis heute, zum ersten eine klare feministische Grundaussage: Dass Frauen schreiben, ist zwar inzwischen weitgehend eine Selbstverständlichkeit, ebenso wie ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit; aber eben nur weitgehend, das heißt: nicht in allen sozialen Schichten, nicht in allen Kulturen, nicht in allen Lebenssituationen. Zum zweiten macht er eine Voraussetzung, die vielleicht erst in den Zeiten des *spatial turn* größere Aufmerksamkeit erweckt: Beinahe wichtiger als das Geld – und deshalb auch titelgebend für den gleichnamigen Essay – ist der „room of one's own“. Handelt es sich dabei um eine Metapher für einen geistigen Raum, einen Denkraum, einen Vorstellungsraum? Oder reden wir von real existierenden Räumen, von Innen- und Außenräumen, Natur- und Zivilisationsräumen, von Zimmern und Straßen? Was haben Räume mit dem Schreiben im

1 Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. London: Penguin Books – Great Ideas 2012 (Sigue: RO). Hier: S. 4.

Allgemeinen und dem von Frauen im Speziellen zu tun? Und noch einen Schritt weiter: Was bedeutet das im Blick auf den modernen Essay?

Die Forderung eines „room of one's own“ im wohl bekanntesten Essay Virginia Woolfs bezieht sich zwar zunächst auf das Schreiben von „fiction“; aber sie selbst reüssierte nicht nur als Romanautorin, sondern war von Anfang an gleichwertig essayistisch, journalistisch, literaturkritisch und biographisch tätig. Im Essay *Women and Fiction*, einem Vorläufer von *A Room of One's Own*, weist Woolf am Ende explizit darauf hin, dass Frauen notwendig auch in den „sophisticated arts“, nämlich dem „writing of essays and criticism, of history and biography“² tätig und erfolgreich werden müssten. Erst dann habe man das ‚goldene Zeitalter‘ erreicht, „when women will have what has so long been denied them – leisure, and money, and a room to themselves“.³

Ich werde im Folgenden einleitend kurz Virginia Woolfs essayistisches Schaffen insgesamt charakterisieren (I) sowie ihre zentrale theoretische Schrift zum Essay, *The Modern Essay* aus dem Jahr 1922, vorstellen (II). Daran anschließend werde ich drei Essays detaillierter analysieren (III), um am Ende auf die Fragen zurückzukommen, was es mit den Räumen auf sich hat, und was der innovative Beitrag von Virginia Woolf zum modernen Essay (IV) sein könnte.

1 Woolfs essayistisches Schaffen: The „Most Accomplished and Innovative Essayist of Her Generation“

Woolfs essayistisches Schaffen erstreckt sich über insgesamt beinahe vierzig Jahre: Ihr erster Essay erschien 1904, im Todesjahr ihres Vaters, des Historikers und Essayisten Sir Lesley Stephens, ihr letzter im Jahr ihres eigenen Todes, 1941; beide wurden in etablierten Zeitungen veröffentlicht.⁴ Die meisten ihrer ca. fünfhundert Essays und Literaturkritiken entstanden als journalistische Arbeiten;⁵ vor allem in der Anfangszeit war Woolf finanziell sehr stark auf die

2 Im Folgenden zitiert nach: *The Essays of Virginia Woolf. Vol. v: 1929–1932*. Ed. by Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press 2009 (Sigle: WF). S. 28–35. Hier: S. 35.

3 „golden, [...] perhaps fabulous age“ (WF. S. 35).

4 Der erste war eine Romankritik im *Guardian* (Dezember 1904), der letzte die Rezension einer Biographie in *New Statesman and Nation* (März 1941).

5 Zum Verhältnis von journalistischem und essayistischem Schreiben bei Woolf vgl. Leila Brosnan: *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism. Breaking the Surface of Silence*. Edinburgh: University Press 1997.

Honorare angewiesen, die sie dafür regelmäßig bezog.⁶ Einen Teil von ihnen fasste sie in selbständigen Büchern zusammen, wie den beiden Bänden *The Common Reader*, die 1925 und 1932 erschienen.⁷ Zusammen füllen diese kritischen und essayistischen Schriften heute sechs Bände. Bereits von ihren Zeitgenossen wurde sie auch sehr stark als Essayistin wahrgenommen; das aktuelle Standardwerk zu diesem Werkkomplex bezeichnet sie als „most accomplished and innovative essayist of her generation“.⁸

Woolfs essayistische Schriften umfassen inhaltlich ein sehr weites Spektrum. An erster Stelle stehen, auch vom Volumen her, die literaturkritischen Essays. Sie behandeln teilweise, als Rezensionen im engeren Sinne, aktuelle Neuerscheinungen. Häufig stehen aber auch Autoren der älteren Literaturgeschichte (mit einem Schwergewicht auf der Elisabethanischen Zeit und dem 18. Jahrhundert) im Mittelpunkt, deren Biographien ebenso wie allgemeinere Überlegungen zum Thema Literatur und literarische Formen oder Schreiben und Lesen. Sie sind deshalb auch kaum abzugrenzen von einem zweiten Typus des Woolfschen Essays, der sich vor allem poetologischen Fragen widmet. Diese ‚literaturtheoretischen‘ Essays werden von der Forschung

- 6 Zum Problem des journalistischen Schreibens für Geld vgl. *Modern Essay* (in: *The Essays of Virginia Woolf. Vol. IV: 1925–1928*. Hg. von Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press 1994. S. 216–226 (Sigle: ME)): „To write weekly, to write daily, to write shortly, to write for busy people catching trains in the morning or for tired people coming home in the evening, is a heart-breaking task for men who know good writing from bad. [...] It is a kind, tired, apathetic world for which they write, and the marvel is that they never cease to attempt, at least, to write well“ (S. 223). Gualtieri weist auf den engen Zusammenhang von weiblichem Schreiben und professionellem Schreiben für Geld hin: „Throughout her career, writing for money always represented for Woolf the mark of professionalisation, a legitimization of women's ‚scribbling‘ into an acceptable and socially recognised occupation“ (Elena Gualtieri: *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*. Basingstoke: Macmillan Press 2000. S. 68).
- 7 Eine Sonderstellung nehmen dabei die beiden längeren Essays ein: *A Room of One's Own* (1929) und *Three Guineas* (1938). Vgl. den Forschungsbericht in der Einleitung bei Brosnan: *Reading Woolf's Essays* (wie Anm. 5).
- 8 Randi Saloman: *Virginia Woolf's Essayism*. Edinburgh: University Press 2012. S. 2. Vgl. zur Rezeption auch: *Virginia Woolf and the Essay*. Ed. by Beth Carole Rosenberg/Jeanne Dubino. New York: St. Martin's Press 1997, die in der *Introduction* (S. 1–23) vier Phasen unterscheiden: Von 1923 bis 1941 erschienen zeitgenössische Rezensionen zu ihren Essaybänden; von 1941 bis 1970 wurden vor allem einzelne Essays, die sich mit poetologischen Fragen beschäftigen, im Blick auf ihr fiktionales Werk untersucht; von 1970 bis heute rückten feministische Aspekte in den Vordergrund. Eine letzte vierte Stufe wird markiert durch das Erscheinen aller Essays in der kritischen Ausgabe, die es erstmals ermöglichte, sie auch wirklich als Gesamtwerk in den Blick zu nehmen und damit die „division of Woolf into essayist, feminist, and novelist“ (S. 4) aufzuheben.

zu Recht in die Nähe ihrer jeweils zeitlich parallel verfassten Romane gerückt; es handelt sich häufig um „companion texts“,⁹ um Werkstattberichte,¹⁰ die auf konkrete Probleme reflektieren, die beim Schreiben gerade aufgetreten sind. Die Texte dieses Typus' sind der innovativen Züge von Woolfs Romanen wegen von besonderem Interesse für die Entstehung der modernen Romanliteratur.¹¹

Hinzu kommt ein dritter Typus des biographischen Essays im engeren Sinne. Hier bestehen vor allem Überschneidungen zum vierten Typus des feministischen Essays, da Woolf sich immer wieder darum bemühte, weibliche Autorinnen und deren Lebens- und Schreiberfahrung in den Vordergrund zu rücken und damit Vorbilder und Traditionen für die eigene Tätigkeit zu erschließen. Trotz unterschiedlicher Schwerpunkte in den einzelnen Essays gibt es also immer wieder Überschneidungen zwischen den unterschiedlichen Typen untereinander sowie enge Verbindungen zum fiktionalen, biographischen und autobiographischen Werk: Das thematische Zentrum bildet über weite Strecken die Woolf fundamental prägende Lebenserfahrung als schreibende Frau.

Das gilt am wenigsten für den letzten Typus des Essays, der zahlenmäßig nicht sehr stark vertreten ist, hier aber im Zentrum stehen soll, da er sozusagen das Essayistische in Reinform (wenn es so etwas gibt) vertritt: der ‚freie Essay‘, der ein beliebiges, häufig alltägliches Thema aufgreift und in assoziativer Gedankenfolge verfolgt.¹² In diesen ‚freien Essays‘ entfaltet Woolf häufig die größte formale und sprachliche Virtuosität – was für sie ein Kernbestandteil des Essays schlechthin ist und die größte Herausforderung an jeden Essayisten, gleich ob männlich oder weiblich: „He must know – that is the first

9 David Bradshaw: Introduction. In: *Virginia Woolf: Selected Essays*. Oxford: University Press 2009. S. XI–XXVI. Hier: S. xv.

10 Vgl. z.B. Saloman: „I suggest a different approach to understanding Woolf's project in the essay, considering the essay as a format that Woolf used to solve artistic problems, and as a place where her deepest questions about herself as a writer, and about the writing process, should be examined“ (Saloman: *Virginia Woolf's Essayism* [wie Anm. 8]. S. 8).

11 Das gleiche Phänomen gibt es auch bei anderen großen Autoren der Moderne wie z.B. Eliot, Joyce, Forster oder Orwell (vgl. Saloman: *Virginia Woolf's Essayism* [wie Anm. 8]. S. 5). Besonders interessant ist, dass Woolfs Versuch eines Essay-Romans als Mischling beider Genres, *The Pargiter*, scheitert bzw. wieder in zwei Teile zerfällt: den Roman *The Years* und den Großessay *Three Guineas* (vgl. ebd., Chap. 5).

12 Woolf kannte und schätzte Montaigne außerordentlich (vgl. auch ihren Essay *Montaigne*, 1925), ebenso wie die großen englischen Essayisten des 18. Jahrhunderts. Vgl. zu ihrem Studium anderer Essayisten Brosnan: *Reading Woolf's Essays* (wie Anm. 5). S. 93.

essential – how to write. [...] There is no room for the impurities of literature in an essay“.¹³

2 Woolfs Theorie des Essays: „about God and Spinoza, or about Turtles and Cheapside“

Ihre ‚Theorie‘ des Essays stellt Woolf konzentriert in *The Modern Essay* (1922) vor.¹⁴ Den Ausgangspunkt bildet eine Rezension einer fünfbändigen Essay-sammlung der bekanntesten englischen Autoren von 1870 bis 1920; Woolf analysiert also gleichzeitig die historische Entwicklung der Form und setzt sich selbst als Essay-Autorin zu den größten Vorbildern der Zeit in ein Verhältnis. Ich werde, der Kürze halber, nur die wesentlichen Definitionskriterien und Bestimmungsversuche vortragen, die sich dem Text entnehmen lassen, ohne auf die essayistische Präsentationsform einzugehen.

Einleitend macht Woolf darauf aufmerksam – soweit ganz im Einklang mit der Forschung bis heute –, dass sich der Essay wegen der großen Spannweite seiner Formen und Themen kaum bestimmen lässt: „The essay can be short or long, serious or trifling, about God and Spinoza, or about turtles and Cheapside“.¹⁵ Deshalb sind die Definitionskriterien, die sie vorschlägt, zunächst stärker auf die Wirkung des Essays auf den Leser konzentriert als auf die literarische Form selbst: Der Essay soll, so Woolf kurz und knapp, vergnügen; sein Leser sucht Unterhaltung, er verschafft ihm Unterhaltung.¹⁶ Ja, mehr noch: Der Leser soll von dem Essay „verzaubert“ werden:

13 *The Modern Essay* (Sigle: ME); in: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 216–224. Hier: S. 216f.

14 Verstreute Bemerkungen finden sich aber auch in vielen anderen Essays sowie in den Tagebüchern. – Vgl. zum Verhältnis von Woolfs Theorie beispielsweise zu den modernen Essaykonzepten von Georg Lukács und Theodor Adorno Rosenberg/Dubino: *Woolf and the Essay* (wie Anm. 8). S. 11–13 sowie Gualtieri: *Woolf's Essays* (wie Anm. 6). S. 4–9.

15 ME. S. 216. Die genannten Beispiele beziehen sich zwar konkret auf die besprochene Essaysammlung, entwickeln aber eine davon unabhängige Eigendynamik und Spannung.

16 „The principle which controls it is simply that it should give pleasure“ (ME. S. 216). Das klingt zwar relativ trivial. Zusammen gelesen mit dem Satzlussatz ihres Essays *How Should One Read a Book?* zeigt sich aber, dass das Vergnügen beim Lesen für Woolf eine unersetzliche zivilisatorische Funktion hat: „That pleasure is so curious, so complex, so immensely fertilising the mind of anyone who enjoys it, and so wide in its effects, that it would not be in the least surprising to discover, on the day of judgement when secrets are revealed and the obscure is made plain, that the reason why we have grown from pigs to men and women, and come out from our caves [...] is nothing but this: we have loved reading“ (in: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 388–399. Hier: S. 398f.).

It should lay us under a spell with its first word, and we should only wake, refreshed, with its last. In the interval we may pass through the most various experiences of amusement, surprise, interest, indignation; we may soar to the heights of fantasy with Lamb or plunge to the depths of wisdom with Bacon, but we must never be roused.¹⁷

Zur Aufrechterhaltung dieses „Zaubers“ ist es unumgänglich nötig, dass der Autor sein Handwerk virtuos beherrscht; kann er den Leser doch nicht, wie im Roman, durch eine spannende Handlung, oder, wie in der Lyrik, durch die sinnliche Faszination der poetischen Sprache bei der Stange halten.¹⁸ Zwar ist es möglich auch im Essay die Sprache lyrisch zu durchformen oder ungewöhnliche Wörter zu benutzen;¹⁹ zudem könne der Essay mit einer starken Bildlichkeit arbeiten.²⁰ Andererseits bestehe bei einer zu künstlichen sprachlichen Durchformung die Gefahr reiner, beziehungsloser Ornamentik um ihrer selbst willen. Deshalb, so Woolf, erschöpfe sich der Essay dann doch nicht in einer virtuellen Formgestaltung, so unentbehrlich diese auch sei: „The art of writing has for backbone some fierce attachment to an idea [...], something believed in with conviction or seen with precision and thus compelling words to its shape“.²¹ Zur formalen Integrität muss sich also, ganz klassisch gedacht, eine ebensolche inhaltliche gesellen. Den Eindruck des Ganzen, der dadurch entsteht, fasst Woolf in eine Raummetapher: „Vague as all definitions are, a good essay must have this permanent quality about it; it must draw its curtain round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out“.²² Offensichtlich haben wir es hier mit einer ‚weiblichen‘ Metapher zu tun, die eine Spannung zwischen Innen- und Außenräumen ebenso wie zwischen realen äußeren und inneren seelischen Räumen eröffnet.²³ Autor und Leser treten dazu im

17 ME. S. 216.

18 „A novel has a story, a poem rhyme“ (ME. S. 216).

19 „we suddenly remember that we have ears and we have eyes, and that the English language fills a long array of stout volumes with innumerable words, many of which are of more than one syllable“ (ME. S. 218).

20 „the essay admits more properly than biography or fiction of sudden boldness and metaphor“ (ME. S. 218).

21 ME. S. 224.

22 ME. S. 224.

23 Räume haben auch eine besondere Bedeutung in *How Should One Read a Book* (1926): „But in some houses they have become such a company that they have to be accommodated with a room of their own – a reading-room, a library, a study. Let us imagine that we are now in such a room“ (in: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 388f.). Vielleicht ist es kein Zufall, dass Woolf hier die gleiche Formulierung verwendet: Bücher fordern genauso einen „room of their own“ zur Entfaltung ihrer Identität wie der Autor.

Mesokosmos des Essays in eine Zone räumlich und zeitlich konzentrierter Wechselwirkung; der Essay schafft also sozusagen „a room of one's own“ allein für sie, der gleichzeitig Erfahrungs- und Imaginationsraum ist.

Die spezielle Problematik weiblichen Schreibens rückt exemplarisch der Essay *Women and Fiction* (1929) in den Vordergrund.²⁴ Das größte Problem besteht Woolf zufolge darin, dass die Geschichte die Lebenserfahrung gewöhnlicher Frauen strikt ausgespart habe: „For very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not the female“.²⁵ Das ändere sich erst im Lauf des 18. Jahrhunderts, in dem die ersten berühmten Romane von Frauen entstehen – Romane eben deshalb, so Woolf, weil nur dieses Genre Frauen erlaubte, ihre spezifische und beschränkte Lebenserfahrung in den Vordergrund zu stellen: die Lebenserfahrung des „sitting-room“ nämlich, als einziger Sphäre, in der für die Frau des englischen Mittelstandes privates und öffentliches Leben konvergierten: „And living as she did in the common sitting room, surrounded by people, a woman was trained to use her mind in observation and upon the analysis of character. She was trained to be a novelist and not to be a poet“.²⁶ Zudem konnte sie auf keine weiblichen Vorbilder zurückgreifen, sondern sich nur an einer durchgängig männlichen Literatur orientieren. Das betrifft zum einen wiederum die Form, und zwar bis hinab zur grammatischen Form des Satzes: „It is a sentence made by men; it is too loose, too heavy, too pompous for a woman's use“.²⁷ Zum anderen wurden weibliche Lebensbereiche ebenso wie die sich daraus ergebenden unterschiedlichen Wertsetzungen bisher kaum hinreichend abgebildet in der Literatur: „she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important“.²⁸ Dass Schreiben jedoch auch für Frauen zu einer wirklich eigenen Kunstform, nicht nur einem verzweifelten Mittel des unterdrückten Selbstausdrucks wird, wird für Woolf erst dann erreicht sein, wenn Frauen nicht nur im Roman – als Genre des „sitting-rooms“ – erfolgreich sind, sondern in den (wie oben bereits zitierten) „sophisticated arts“ des Schreibens wie dem Essay.

24 Zum Essay im Kontext des Feminismus vgl. Catherine Sandbach-Dahlström: „Que sais-je?“ Virginia Woolf and the Essay as Feminist Critique. In: Rosenberg/Dubino: *Woolf and the Essay* (wie Anm. 8). S. 275–294 sowie Gualtieri: *Woolf's Essays* (wie Anm. 6). S. 11–15.

25 WF. S. 28.

26 WF. S. 30.

27 WF. S. 32. Der Satz gibt gleichzeitig ein Beispiel einer weiblichen Metaphorik: Der männliche Satz ist z.B. „too loose“ – zu weit, wie ein Kleidungsstück zu weit ist.

28 Ebd.

3 Der ‚freie Essay‘ – drei Beispiele

Wie setzt Virginia Woolf nun ihre Theorie des (weiblichen) Essays um, und welche Rolle spielen Räume dabei? Das will ich an drei Beispielen des oben skizzierten ‚freien Essays‘ untersuchen.

On Being Ill

Ich beginne mit *On Being Ill*.²⁹ Die biographische Bedeutung des Themas liegt auf der Hand: Virginia Woolf hatte nicht nur wiederholt schwere Depressionen, die schließlich zu ihrem Selbstmord im Jahr 1941 führten; sie war auch häufig von Influenza geplagt und litt sehr, wie sie im Tagebuch häufig vermerkt, unter den Unterbrechungen ihrer Schreibaktivitäten und der erzwungenen Inaktivität. Krankheit steht in diesem Essay zudem von Beginn an unter dem Zeichen eines eher ‚weiblichen‘ Themas; dafür spricht nämlich vor allem seine bisherige völlige Irrelevanz für die hohe Literatur:

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing, when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed, what wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to light [...] – when we think of this and infinitely more, as we are so frequently forced to think of it, it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love, battle, and jealousy among the prime themes of literature. Novels, one would have thought, would have been devoted to influenza; epic poems to typhoid; odes to pneumonia, lyrics to toothache.³⁰

Der wesentliche Grund für diesen bemerkenswerten Ausschluss, so Woolf, ist die Körperlichkeit des Themas: Die männliche Literatur ist konzentriert auf den Geist, der Körper fungiert allein als „sheet of plain glass“,³¹ das für die Seele allzeit durchsichtig und verfügbar ist. Für die grundlegende Lebenserfahrung der Krankheit gilt deshalb das gleiche wie für die weibliche Lebenserfahrung insgesamt: Es gibt keine Sprache für sie – „English, which can express the

29 In: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 317–327 (Sigle OBI). Der Essay erschien erstmals 1926 in der ersten Nummer von T.S. Eliots Zeitschrift *New Criterion*; es gibt auch zwei spätere, geringfügig veränderte Druckversionen (vgl. die Anmerkungen S. 327). Der Essay entstand tatsächlich während einer Krankheit, Woolf schrieb ihn im Bett liegend (vgl. Anmerkungen. S. 328).

30 Ebd. S. 317.

31 Ebd.

thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache“.³²

Die Analyse selbst ist kaum bestreitbar, wird aber besonders bemerkenswert durch die Form, in der sie dargeboten wird. Der Text beginnt mit einem extrem langen, rhetorisch durchstrukturierten Satz, der in den höchsten Tönen und stärksten Superlativen („tremendous“, „astonishing“, „wastes and deserts“) Aufmerksamkeitsmarker setzt, um schließlich bei einem eher unauffälligen lebensweltlichen Phänomen zu landen: „a slight attack of influenza“. Der Kontrast wird verschärft durch die aufgezählten Beispiele, die verschiedene Genres mit verschiedenen Krankheiten koppeln: den Roman mit der Grippe, das Epos mit Typhus, die Ode mit Lungenentzündung, die Lyrik insgesamt mit Zahnschmerzen. Die Originalität der einzelnen Kopplungen lässt dem Leser dabei weiten Spielraum für Interpretation und Assoziation: Braucht man für den pathosgeladenen Vortrag einer Ode einen besonders langen Atem, und werden die Lungen dabei zu sehr strapaziert? Produzieren besonders schiefe lyrische Bilder Zahnschmerzen? Der Leser wird zudem durch die Sprecherfigur des „We“ ständig in den Diskurs des Textes einbezogen, der insgesamt, wie die meisten von Woolfs Essays, den gebildeten Konversationstons des „sitting-rooms“ im besten Sinne imitiert.

Nach dieser Negativ-Diagnose, die anhand weiterer Beispiele illustriert wird, nimmt der Text eine positive Wendung; sie wird eingeleitet von Woolfs Lieblings-Konjunktion in den Essays schlechthin, nämlich dem „but“: „But to return to the invalid“.³³ Nun folgt die Beschreibung einer typischen Krankheitserfahrung, geboren aus Langeweile und physischer Inaktivität, nämlich des Blicks in den Himmel. Und es zeigt sich, dass dort ein „gigantic cinema play“³⁴ für die Kranke aufgeführt wird, die erstaunt ausruft: „This then has been going on all the time without our knowing it!“.³⁵ Das gleiche gilt für die Betrachtung einer Rose, aber auch für die Natur insgesamt; und von hier aus schwingt sich der Text mühelos auf zu einer allgemeinen Vision des endlichen Sieges der Natur über die Menschheit im unvermeidlichen Kältetod und den Fragen, wie es im Himmel wohl aussehen mag, und wie es sich die Dichter vorgestellt haben: „Imagine Pepys in Heaven, adumbrate little interviews with celebrated people on tufts of thyme, soon fall into gossip about such of our friends as have stayed in Hell“.³⁶ Auch hier werden damit das maximale Pathos eines

32 Ebd. S. 318.

33 Ebd. S. 319.

34 Ebd. S. 321.

35 Ebd.

36 Ebd. S. 323.

„großen“ Themas (Himmel und Hölle) und seine Zurückführung auf unbedeutende Details („gossip“) kontrastiert. Die dabei entstehende Spannung kann traditionell als ironisch bezeichnet werden, wird aber darüber hinaus besonders lebendig dadurch, dass ‚Kleines‘ und ‚Großes‘ konsequent vertauscht werden. Die Wolkenwanderung am Himmel, beobachtet von einem Krankenbett und mit der besonderen Sensibilität, zu der nur die Krankheit befähigt, kann dadurch zu einem ebenso großen Drama werden wie die Shakespeare'schen Tragödien; und eben diese Sensibilität verändert auch die Sprache selbst: „In illness words seem to possess a mystic quality“. ³⁷ Bewirkt wird dies vor allem durch den spezifischen Raum der Krankheit, verstanden gleichzeitig als realer Raum – „bed“, „pillows in one chair“ ³⁸ – und als Erfahrungsraum: nämlich der des „recumbent“, ³⁹ des Liegenden, der, die Füße hochgelegt, den Blick nach oben in den Himmel richtet.

Street Haunting: A London Adventure – von der Notwendigkeit, einen Bleistift zu kaufen

Street Haunting ist vielleicht der erste Essay der Literaturgeschichte, in dem das heute so populäre ‚Shopping‘ die Hauptrolle spielt; also ganz klar ein weibliches Thema, das dadurch gleichzeitig literarisch aufgewertet wird. ⁴⁰ Damit verbunden ist auch die geforderte Umwertung der Werte, die schon der erste Satz vollzieht, indem er explizit ein sehr kleines Ding in einen sehr großen Zusammenhang stellt: „No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil“. ⁴¹ Der Bleistift (gleichzeitig als Konsum- und als Schreibobjekt) ist aber nur der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von sehr verschiedenen Assoziationen, Räumen und Erfahrungen, die hier dem klassisch-essayistischen Muster eines Spaziergangs entsprechend aneinandergereiht werden: „rambling the streets“ ⁴² begibt sich die Autorin auf ihr „London Adventure“.

Dieses Abenteuer beginnt mit dem Verlassen des eigenen Hauses, das als geschützter Innenraum dargestellt wird: „For there we sit surrounded by objects which perpetually express the oddity of our own temperaments and

37 Ebd. S. 324.

38 Ebd. S. 321.

39 Ebd. S. 322.

40 Der Essay wurde in der *Yale Review* (Oktober 1927) gedruckt; vgl. zu ihm auch Saloman: *Virginia Woolf's Essayism* [wie Anm. 8]. S. 15–46. Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* war bereits 1924 erschienen; 1927 kam die erste englische Übersetzung auf den Markt.

41 In: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 480–491 (Sigue SH). Hier: S. 480.

42 Ebd.

enforce the memories of our own experience“.⁴³ Mit dem Betreten des öffentlichen Raums der Straße wird zugleich die eigene Identität in Zweifel gezogen: „We are not longer quite ourselves“.⁴⁴ Warum das so ist, demonstriert eine Reihe von Straßenszenen. Zunächst beschreibt die Spaziergängerin die besondere Schönheit der abendlichen Stadt ausschließlich auf der Oberfläche der sinnlichen Wahrnehmung.⁴⁵ Das ändert sich drastisch, als sie den ersten Innenraum betritt: Es ist ein Schuhgeschäft, und mit einem abrupten *non sequitur* wird der Leser in ein ganz anderes Milieu torpediert: „where we may ask, as we raise our left foot obediently upon the stand, What, then, is it like to be a dwarf?“.⁴⁶ Denn im Schuhgeschäft probiert eine Zwergin Schuhe an; sie ist, so wird beschrieben, sehr stolz auf ihre schönen Füße, die die Mängel ihrer sonstigen Erscheinung kompensieren müssen, was die Erzählerin in einer Art epischen inneren Monologs imaginiert. Die Szene endet jedoch so abrupt, wie sie begonnen hat, die Spaziergängerin steht wieder auf der gleichen Straße, aber der Vorfall hat ihre gesamte Wahrnehmung geändert: Wo vorher Oberflächenschönheit war, ist nun Deformation; andere Gestalten geraten ins Blickfeld, Blinde, ein alter bärtiger Jude, arme, auf Türschwellen liegende Frauen: „Indeed, the dwarf had started a hobbling grotesque dance to which everybody in the street now conformed“.⁴⁷

Doch kurz darauf schwingt die Wahrnehmung wieder um: Denn es gibt auch Geschäfte, die Luxusgegenstände ausstellen, Sofas auf Schwanenhälsen, Tische mit eingelegten Fruchtkörben, Kandelaber und Teppiche. Aus der Auslage eines Schmuckhändlers steigt eine neue Phantasie auf: Die Erzählerin legt sich eine antike Perlenkette um den Hals – was sie sofort nicht nur zu einem anderen Menschen macht, sondern in einen anderen Raum und in eine andere Zeit versetzt, eine sommerliche Party in Mayfair nämlich: „Let us choose those pearls, for example, and then imagine how, if we put them on, life would be changed“.⁴⁸ Auch diese Imagination wird erzählerisch ausgemalt, bis ein energisches „but“ die Spaziergängerin aus ihrer Phantasie reißt. Sie kehrt zurück auf die Straße und in den Winterabend und leitet aus den vorherigen Erfahrungen nun eine allgemeine Reflexion über den Zusammenhang von Identität und Zerstreuung ab:

43 Ebd. S. 481.

44 Ebd.

45 „Let us dally a little longer, be content still with surfaces only“ (Ebd. S. 482).

46 Ebd. S. 483.

47 Ebd. S. 484. Die Straßenszene weist hier erstaunliche Ähnlichkeiten mit Rilkes Paris-Schilderungen in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) auf.

48 Ebd. S. 485.

Yet it is Nature's folly, not ours. When she set about her chief masterpiece, the making of man, she should have thought of one thing only. [...] Am I here, or am I there? Or is the true self neither this nor that, neither here nor there, but something so varied and wandering that it is only when we give the rein to its wishes and let it take its way unimpeded that we are indeed ourselves? Circumstances compel unity; for convenience' [sic!] sake a man must be a whole. The good citizen when he opens his door in the evening must be banker, golfer, husband, father; not a nomad wandering the desert, a mystic staring at the sky [...]. When he opens his door, he must run his fingers through his hair and put his umbrella in the stand like the rest.⁴⁹

Diese Reflexion ist bezeichnenderweise nicht rein abstrakt, sondern gegründet auf konkrete Erfahrungen und Räume: Außenräume, aber auch von anderen stark geprägte Innenräume verschieben Identitäten und lösen Rollen auf; der eigene Innenraum stellt sie wieder her. Denn Identität ist lebensnotwendig; und wenn der Bankier (der nicht zufällig eine männliche Figur ist) abends in sein Haus zurückkehrt, versichert er sich seiner körperlichen Identität („run his fingers through his hairs“) ebenso automatisch wie seiner sozialen Routinen als guter Bürger, (indem er den Schirm, den jeder gute Londoner sicherheitshalber mit sich trägt, wieder in den Schirmständer stellt (also den Raum, wo er ja zweifellos hingehört); im Unterschied zum Essayisten, der eben auch als wandernder Nomade oder sterneguckender Mystiker die Straßen von London auf der Suche nach Abenteuern durchstreifen kann – jedenfalls solange er sich im Imaginationsraum des Essays aufhält.

Ein nächstes „But“ bringt uns vom Schirmständer in ein Antiquariat. Die Beschreibung nimmt den bekannten Topos von den auf den Regalen zusammengewürfelten Büchern auf, die sich wie Fremde in einem Gasthof auf der Reise treffen⁵⁰; sie lösen weite Lektüre-Assoziationen an fremde Räume (von Griechenland über Cornwall nach Indien und China) und Zeiten (von Queen Victoria zurück bis zu Euripides) aus. Nach dem Verlassen des Innenraums des Buchladens initiieren sie wiederum eine neue Wahrnehmung des Außenraums der Straße: Auf einmal erscheinen der Spaziergängerin die Passanten als Romanfiguren, und sie erlebt eine Reihe von Konversationsepiphanien, wie sie James Joyce ähnlich geschildert hat.⁵¹ Schließlich wird sie jedoch – mit einem weiteren energischen „but“ – aus ihren „ramblings“ zum praktischen Ziel

49 Ebd. S. 486.

50 Vgl. Ebd. S. 486f.

51 Vgl. Ebd. S. 488.

dieses Spaziergangs zurückgerufen: Sie muss doch einen Bleistift kaufen – aber gleichzeitig wehrt sich etwas in ihrem Inneren gegen das ständige Diktat des „must“. ⁵² Es beginnt ein inneres Selbstgespräch, das vom Kauf eines Bleistifts relativ geradlinig zu existentiellen Überlegungen zu Leben und Sterben führt: Nur in der Vergangenheit – als abgeschlossenem, stillgestelltem Raum – lassen sich Frieden und Befreiung vom Diktat des „must“ in der Gegenwart finden; aber dieser Raum ist für das jetzige Ich unzugänglich, das inzwischen bereits ein anderes geworden ist und anstelle der „happiness of death“ (in der Vergangenheit) auf die „insecurity of life“ (in der Gegenwart) ⁵³ angewiesen ist. Nur in der Vergangenheit als abgeschlossenem Zeitraum ist man „calm, aloof, content“ ⁵⁴; in der Gegenwart gibt es statt dessen Unsicherheit, Zerstreuung, Veränderung – und die inzwischen immer dringendere Notwendigkeit, einen Bleistift zu kaufen!

Zu diesem Zweck betritt die Spaziergängerin nun endlich einen Schreibwarenladen, der sie aber sofort wieder zu einer anderen Person macht: „It is always an adventure to enter a new room; for the lives and characters of its owners have distilled their atmosphere into it, and directly we enter it we breast some new wave of emotion“. ⁵⁵ Es entwickelt sich eine Szene, in der das alte Ehepaar, dem der Laden gehört, kurz streitet, um sich dann wortlos wieder zu versöhnen. Die beiden werden dabei zu zeitlos-mythischen Gestalten aufgeladen, und ihr Streit spiegelt den ewigen vergeblichen Kampf der Geschlechter. Der Bleistift aber wird schließlich gekauft, und wir nähern uns dem Ende des Spaziergangs sowie einer Zusammenfassung des Erlebten:

Walking home through the desolation one could tell oneself the story of the dwarf, of the blind men, of the party in the Mayfair mansion, of the quarrel in the stationer's shop. Into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. ⁵⁶

Mit dieser Erkenntnis kehrt die Spaziergängerin in ihr Haus, ihren Schutzraum und damit zu ihrer gewohnten Identität zurück: „That is true: to escape is the

⁵² „One must, one always must, do something or other; it is not allowed one simply to enjoy oneself“ (Ebd. S. 489).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd. S. 489.

⁵⁶ Ebd. S. 490.

greatest of pleasures; street haunting in winter the greatest of adventures. Still as we approach our own doorstep again, it is comforting to feel the old possessions, the old prejudices, fold us round, and shelter and enclose the self which has been blown about at so many street corners“.⁵⁷ Die Erfahrung, gleichzeitig seine Identität zu verlieren und dadurch etwas zu gewinnen: eine Einsicht in andere Lebens- und Erfahrungsräume nämlich, wird in diesem Essay als exemplarische Leistung von Literatur ausgewiesen, die sich gleichzeitig aber gar nicht von konkreter Lebenserfahrung lösen kann. Im Spaziergang des Essay verschwimmen die Grenzen zwischen einer konkret und differenziert gezeichneten Realität und einer ebenso sinnlich und vielfältig gezeichneten Imagination nicht nur immer wieder, mehr noch: Sie wirken gegenseitig aufeinander ein. Die Wahrnehmung der Realität verschiebt sich signifikant aufgrund einer durch eine Imagination ausgelösten starken Emotion, die durch Räume vermittelt wird. Die Imagination wiederum geht aus von ganz konkreten realen (und meist kleinen, weiblich konnotierten) Objekten, die mit Bedeutung aufgeladen werden können – wie der Bleistift, von dem es im letzten Satz des Essays, mit großem rhetorischem Pathos und einem kleinen ironischen Unterton (nämlich einer Spitze gegen männliche Eroberungszüge) heißt: „And here – let us examine it tenderly, let us touch it with reverence – is the only spoil we have retrieved from the treasures of the city, a lead pencil“.⁵⁸

Evening over Sussex: Reflections in a Motor-Car – Zwiegespräche im Abendlicht

Nur kurz will ich noch auf einen späten Essay eingehen, weil er ebenfalls eine traditionelle Formkategorie des Essays aufnimmt und ausbaut, das Selbstgespräch nämlich, die *soliloquia*. *Evening over Sussex* ist darüber hinaus auch im Blick auf die Raumfrage besonders interessant, weil es eine spezifisch moderne Raumerfahrung darstellt, den motorisierten Spaziergang sozusagen: eine Fahrt mit dem Auto.⁵⁹

Der Essay nimmt seinen Ausgang, ähnlich wie *Street Haunting*, von einer abendlichen Wahrnehmung besonderer Schönheit; diesmal ist es die Landschaft in Sussex, und beschrieben wird sie mit einem weiblichen Bild: „Evening is kind to Sussex, for Sussex is no longer young, and she is grateful for the veil of evening as an elderly woman is glad when a shade is drawn over

57 Ebd. S. 491.

58 Ebd.

59 In: *The Essays of Virginia Woolf. Vol. VI: 1933–1941*. Ed. by Stuart N. Clarke. London: The Hogarth Press 2011. S. 453–456 (Sigle: ES).

a lamp“.⁶⁰ Diese Oberflächenschönheit setzt eine Reflexion über die Unmöglichkeit, die im Moment empfundene überwältigende Schönheit rational oder psychologisch befriedigend zu erklären, in Gang. Dadurch vollzieht sich eine erste Persönlichkeitsspaltung im essayistischen Ich: „(it is well known how in circumstances like these the self splits up and one self is eager and dissatisfied and the other stern and philosophical)“.⁶¹ Beide Ichs beginnen nun ein „colloquy about the wise course to adopt in the presence of beauty“,⁶² also sozusagen ein Remake des platonischen Symposion im Abendrot in Sussex. Sie werden jedoch unterbrochen durch ein drittes, nunmehr melancholisches Ich, das über die Situation der beiden ersten Ichs nachsinnt und die Vergänglichkeit der vorüberfliegenden Eindrücke in einem lyrischen Singsang bedauert: „Gone, gone; over, over; past and done with, past and done with“.⁶³ Es wird aber sogleich überstimmt von einem vierten Ich, das impulsiv und unberechenbar auftritt: „(a self which lies in ambush, apparently dormant, and jumps upon one unawares. Its remarks are often entirely disconnected with what has been happening, but must be attended to because of their very abruptness)“.⁶⁴ Dieses vierte Ich verweist auf einen soeben aufgehenden Stern und evoziert eine Vorstellung von Sussex in 500 Jahren: „Draughts fan-blown by electric power will cleanse houses“⁶⁵ – es entwirft also eine Staubsauger-Utopie. Inzwischen ist die Sonne untergegangen, die äußere Welt verschwindet in Dunkelheit, und das essayistische Ich ruft seine verschiedenen Spaltprodukte wieder zusammen: „Now‘, I said, ,comes the season of making up our accounts. Now we have got to collect ourselves; we have got to be one self““.⁶⁶ Die Identität, die durch die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Reflexionsformen und die damit verbundenen Stimmungen im Außenraum zerstreut worden war, soll also wieder hergestellt werden; in einer ‚großen‘ literarischen (und gleichzeitig astrologischen) Formel heißt es: „Now is the time of reckoning“.⁶⁷ Dazu bringt das Ober-Ich, das jetzt über die „company“ der anderen Ichs den Vorsitz übernommen hat, zunächst die konkreten Erfahrungen auf abstrakte Formeln: „[...] What we have made then to-day‘, I said, ,is this: that beauty; death of the individual; and the future““.⁶⁸ Um jedoch alle Ichs mit ihren

60 Ebd. S. 453.

61 Ebd. S. 454.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 ES. S. 455.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd.

unterschiedlichen Ansprüchen gleichermaßen zufriedenzustellen, macht das Vorstands-Ich noch eine kleine plastische Figur: „Look, I will make a little figure for your satisfaction; here he comes“.⁶⁹ Und es ist erst die Figur, winzig, umgeben von Felsblöcken und „very, very solemn“, die zur Wiedervereinigung der verschiedenen Ichs in einem „moment of recognition“⁷⁰ führt.⁷¹ Dieser Moment der Erkenntnis verfliegt jedoch so schnell, wie er gekommen ist; denn plötzlich erhebt der Körper seine Stimme und singt ein kleines Lied: „Eggs and bacon; toast and tea; fire and a bath; fire and a bath; jugged hare [...] – and then to bed“.⁷² Woraufhin das essayistische Ober-Ich die Versammlung umstandslos auflöst und die versammelten Ichs nach Hause schickt, um für den restlichen Abend eine ganz andere Form von Identität zu erleben: „And the rest of the journey was performed in the delicious society of my own body“.⁷³

Offensichtlich befasst sich der kurze Essay direkt mit dem Problem moderner Identitätserfahrung, und das auf eine sehr originelle Weise: Schon ganz alltäglich erfahren wir, dass unsere eigene Identität immer wieder zerfällt – in verschiedene Wahrnehmungsweisen, verschiedene Stimmungen, verschiedene Vorlieben, die verschiedene Erklärungsmuster für ein und dieselbe Situation anbieten. Das Ich muss sozusagen, wie ein moderner Geschäftsführer, die Herrschaft im eigenen Hause gewaltsam wieder herstellen; und es tut dies am geschicktesten, indem es nicht eine ‚große Erzählung‘ als verbindlich vorschreibt, sondern die Erfahrung anschaulich verarbeitet und so ihre Vielheit erhält: Der „moment of recognition“ ist eben keine begrifflich-diskursive Auflösung, sondern eine ästhetische Erfahrung. Der Essay selbst vermittelt diese Erkenntnis durch eine Vielfalt verschiedener Sprachen und Sprechweisen – anschaulicher, lyrischer, philosophischer, ökonomischer, aber auch alltagsweltlicher –, die man im modernen Roman als Polyphonie bezeichnen würde. Er konzentriert sich dabei auf einen kurzen abgeschlossenen Zeitraum und einen konkret beschriebenen geographischen Raum, greift von diesem aus jedoch weit in Vergangenheit und Zukunft sowie in andere Räume aus; im Unterschied zum Roman entwirft er keinen Fiktionsraum, sondern einen Imaginationsraum.

69 Ebd. S. 455.

70 Ebd. S. 456.

71 Die Erkenntnis selbst wird nicht mitgeteilt; das würde dem Leser die Möglichkeit nehmen, selbst in einer Lese-Epiphanie zu einem eigenständigen „moment of recognition“ zu kommen.

72 Ebd.

73 Ebd.

4 Der moderne Essay als androgyne Form bei Virginia Woolf

Gibt es nun im Gebäude des modernen Essays einen eigenen Raum für Woolfs weiblichen Essay (als Denk- und Schreibform verstanden), und wo ist er angesiedelt in diesem weitläufigen Gebäude?

Zweifellos greift Virginia Woolf zunächst traditionelle Formkonzepte und Themen des Essays auf: den „On“-Titel, die Gesprächsform oder den Spaziergang, geläufige rhetorische Formstrukturen (wie den Beispielkatalog) oder eine Grundhaltung der Skepsis gegenüber allgemeinen Erkenntnissen. Ebenso partizipiert sie an spezifisch modernen Entwicklungen: Die Lyrisierung der Sprache ist dafür ebenso ein Beispiel wie die Verwendung ungewöhnlicher Metaphern, die beispielsweise an Robert Musil erinnern,⁷⁴ oder die Tendenz zur Fiktionalisierung sowie die Neigung zur poetologischen, selbstreflexiven Verwendung des Essays für allgemeine Aussagen über Schreiben und Lesen. Und auch zentrale Themen des modernen Essays, wie die zeitgenössische Auseinandersetzung mit der Identitätsthematik oder der Zerfall geschlossener Weltbilder durch die immer stärkere Perspektivierung von Wahrnehmung, bestimmen viele ihrer eigenen Essays.⁷⁵

Untersucht man darüber hinaus, inwiefern ihre Essays die Programmatik eines weiblichen Essays umsetzen, begibt man sich, wie in allen *gender*-Fragen, auf vermintes Gelände. Da für sie selbst aber die Frage zentral ist, und das nicht nur in *A Room of One's Own*, werde ich nicht darum herum kommen, sie wenigstens versuchsweise und möglichst aggressionsfrei zu beantworten. Folgt man zunächst ihren eigenen Ausführungen, würde der weibliche Beitrag – der die männliche Literatur im Übrigen weder entwertet noch überflüssig macht; Virginia Woolf verehrte genug männliche Autoren zutiefst, um diesen Verdacht zu entkräften – in drei Bereichen zu suchen sein: der Einbeziehung weiblicher

74 Vgl. z.B. *Poetry, Fiction and the Future* (in: McNeillie: *Essays IV* (wie Anm. 6). S. 428–439. Hier: S. 434); dort heißt es zum Verhältnis von Poesie und Prosa: „She [poetry] has never been used for the common purpose of life. Prose has taken all the dirty work on to her own shoulders; has answered letters, paid bills, written articles, made speeches, served the needs of business men, shopkeepers, lawyers, soldiers, peasants“. Zukünftig jedoch werde sich die Prosa im Roman der Lyrik annähern: „It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry“ (S. 435).

75 Vgl. dazu auch Bradshaw zur Begründung seiner Auswahl der Essays in seiner Anthologie *Selected Essays*: „Accordingly, their arrangement is also intended to underline Woolf's distinctive contribution to four of the key achievements of Modernist literature – its radical reconfiguration of prose forms; its embrace of a new and subversive approach to life-writing; its promotion of feminist discourse; and its responsiveness to the bustle and spectacle of modernity“ (Bradshaw: Introduction [wie Anm. 9]. S. XIf.).

Lebenserfahrung (exemplarisch verdeutlicht an den damit verbundenen anderen Räumen); einer daraus resultierenden anderen Wertsetzung bezüglich der Gegenstände der Literatur; sowie einer sich daraus ergebenden anderen Schreibweise. Ich will alle drei Aspekte kurz abschließend anhand von Zitaten aus dem Großessay *A Room of One's Own* erläutern.

Beginnen wir bei dem, was für Virginia Woolf grundlegend für alle Arten von Literatur schlechthin ist, beginnen wir bei der Lebenserfahrung. Die historische Lebenserfahrung der Frau in England bis zu ihrer eigenen Zeit war die des „sitting-rooms“ oder auch der Küche – nicht die des Schlachtfeldes oder der Politik oder auch nur des Sportplatzes. Deshalb spielt das Essen in *A Room of One's Own* eine geradezu programmatisch leitmotivische Rolle;⁷⁶ ebenso wichtig genommen werden die Kleidung, das Einkaufen, alle Trivia des letztlich nicht nur weiblichen Alltagslebens. Dadurch rücken zwangsläufig Erfahrungen des Körpers stärker in den Mittelpunkt als solche des Geistes, was insgesamt zu einem (eher weiblich konnotierten) Menschenbild führt, das die Untrennbarkeit von Körper und Geist sowie ihre ständige Wechselwirkung aufeinander wirklich ernst nimmt und in ihren Konsequenzen darstellt: „The human frame being what it is, heart, body, and brain all mixed together, and not contained in separate compartments as they will be no doubt in another million years, a good dinner is of great importance to good talk“.⁷⁷ Eben deshalb ist es auch nötig, möglichst viel neue (weibliche) Räume einzuführen, sei es in den Roman oder in den Essay, der dabei sogar noch größere Freiheiten hat als der Roman: Nur eine vollständige Erschließung aller menschlichen Erfahrungsräume eröffnet Frauen wie Männern die nötige Freiheit zur Entfaltung all ihrer Persönlichkeitsfacetten und gibt der Literatur damit ihr weitestes Betätigungs- wie Bedeutungsfeld. Und auch im Blick auf die Identitätsproblematik schließlich scheint mir bei Woolf eine größere Offenheit mit der Erfahrung verschiedener Ich-Identitäten vorzuliegen als bei vergleichbaren männlichen Autoren der Zeit, die das gleiche Phänomen eher als bedrohlich erleben.⁷⁸

76 „It is a curious fact that novelists have a way of making us believe that luncheon parties are invariably memorable for something very witty that was said [...]. But they seldom spare a word for what was eaten. [...] Here, however, I shall take the liberty to defy that convention“ (RO. S. 11).

77 Ebd. S. 21.

78 *Orlando* ist wohl der beste Beleg im Werk Woolfs für das Experimentieren mit der Identitätsproblematik. Damit einher geht bei ihr auch ein Konzept von Literatur als kollektiver Leistung: „For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice“ (Ebd. S. 76).

Die Umwertung der Werte, zum zweiten, ist mit dem ersten Punkt aufs engste verbunden, wie Woolf ebenfalls in *Room* ausführt: „And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex“. ⁷⁹ Wer die Realität nur in geschlechts-spezifisch geprägten räumlichen Ausschnitten darstellt, wird niemals einer komplexen historischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit gerecht; solange gilt: „A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop“, ⁸⁰ solange wird die weibliche Hälfte der Realität von der Literatur ebenso ausgeschlossen sein wie das Essen, die Kleidung oder die Krankheit. Gleichwohl sind auch sie, und das versucht Woolf immer wieder in ihren Essays wie in ihren Romanen zu zeigen, potentiell genauso bedeutungs- und realitätshaltig⁸¹; die Jagd nach einem Bleistift kann deshalb ebenso bedeutungsvoll sein wie diejenige nach Hasen oder Schätzen oder geistigen Revolutionen.⁸²

Womit wir zum letzten und zweifellos heikelsten Punkt kommen, dem weiblichen Schreiben nämlich. Das Problem des ‚männlichen Satzes‘ wurde oben schon angesprochen; Woolf führt es noch weiter aus in *A Room of One's Own*. Weibliches Sprechen ist nicht nur geprägt durch die fundamental unterschiedliche Raumerfahrung, sondern auch durch ebenso unterschiedliche Körpererfahrungen: „The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be“. ⁸³ Vielleicht lässt sich an diesem konkreten Beispiel am besten ganz kurz zeigen, wie ein ‚weiblicher Satz‘ funktionieren könnte. Er enthält vermehrt Unsicherheitsmarker: „somehow“; „at a venture“; er bringt nicht kurz und energisch

79 Ebd. S. 85. Vgl. z.B. auch *Modern Fiction* (1919). Die Darstellung des Lebens sollte ausgehen von „an ordinary mind on an ordinary day“ (MF. S. 160): „Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small“ (MF. S. 161).

80 RO. S. 86.

81 Weshalb Woolf lieber die Geschichte eines Ladenmädchens lesen würde als „the hundred and fiftieth life of Napoleon or seventieth study of Keats and his use of Miltonic inversion“ (RO. S. 105).

82 „Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write“ (RO. S. 75).

83 Ebd. S. 90.

eine Position zum Ausdruck, sondern schmiegt sich einem Gedanken an, der erst in der Formulierung entsteht.⁸⁴ Er enthält zudem ein rhetorisches Mittel, von dem Woolf relativ häufig Gebrauch macht, nämlich eine Inversion: „For interruptions there will always be“. Die Umstellung ist ebenfalls ein Aufmerksamkeitsmarker und verfremdet das Gesagte; sie ist sozusagen die rhetorische Entsprechung zur Umwertung der Werte.

Auch die Erwähnung der „interruptions“ ist bezeichnend: Unterbrechungen prägen die Erfahrung der Frau im „sitting-room“, wo ständig andere ein- und ausgehen. Sie sind gleichzeitig ein formales Mittel, das Woolf in ihren Essays sehr oft einsetzt – ein Gedanke oder eine Imagination brechen plötzlich ab, es folgt ein *non-sequitur*.⁸⁵ Unterbrechungen spiegeln die Sprunghaftigkeit eines Denkens, das nicht nur typisch essayistisch ist, sondern sich auch als Attribut eines eher ‚wilden‘ – Woolf hätte aber zweifellos lieber ‚freien‘ gesagt – weiblichen Denkens jenseits der strengen Gesetze von Logik und Kausalität deuten lässt. Das gleiche gilt für das bereits mehrfach erwähnte „But“ als Formel des Übergangs und gleichzeitig des Widerspruchs: Es indiziert Skepsis, Zweifel, den Wechsel des Gesichtspunktes – und es verweigert den eindeutigen Schluss. Eben deshalb heißt es auch am Ende von *Room*, ungewöhnlich lakonisch: „But ... I had said ‚but‘ too often. One cannot go on saying ‚but‘. One must finish the sentence somehow“.⁸⁶

Das ist ein eher männlicher Einwand, aber (*but!*) es ist nicht zu verleugnen, dass Virginia Woolf auch sehr energische männliche Sätze geschrieben hat. Dementsprechend ist auch die am Ende von *A Room of One's Own* angedeutete *gender*-Theorie des Schreibens eigentlich eine Theorie der Androgynität:⁸⁷

One has a profound, if irrational, instinct in favour of the theory that the union of man and woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness. [...] And I went on amateurishly 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

84 Vgl. z.B. die Beschreibung des eigenen Vorgehens in *A Room of One's Own*: „I am going to develop in your presence as fully and freely as I can the train of thought which led me to think this“ (S. 4). Präsentiert werden also nicht Ergebnisse, sondern Denkprozesse – ein traditionelles Merkmal des Essays.

85 Vgl. dazu auch Gualtieri: *Woolf's Essays* (wie Anm. 6). S. 120.

86 RO. S. 116.

87 Vgl. zur Bedeutung des Konzepts des „androgynous mind“ für den Essay auch Vijay Sharma: *Virginia Woolf as Literary Critic. A Revaluation*. New Delhi: Arnold-Heinemann 1977.

comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating.⁸⁸

Die als komplementär, nicht als antagonistisch verstandene Dualität von Männlichem und Weiblichem ist insofern nur ein Beispiel dafür, dass die Literatur wie das Leben am meisten davon profitieren, dass möglichst viele Räume für möglichst viele verschiedene Menschen zugänglich, erlebbar und beschreibbar werden – konkrete ebenso wie mit diesen aufs engste verbundene Vorstellungsräume.⁸⁹ Aus diesem Universum der Räume isoliert der Essay einzelne von ihnen, umgibt sie mit einem dichten Vorhang und schreitet sie aus; er schafft sozusagen in jedem einzelnen Text einen sehr konzentrierte „room of one's own“. Dabei können Außenräume zu Innenräumen werden und umgekehrt, können Reflexionen Erfahrungen auslösen und Erfahrungen Reflexionen, können Identitäten fließend destruiert und konstruiert werden. Der moderne Essay ist bei Virginia Woolf insofern weder eine weibliche noch eine männliche Form,⁹⁰ sondern am ehesten eine androgyne, da in seinem von dichten Vorhängen umschlossenen Imaginationsraum mit allem experimentiert werden darf: weiblichen und männlichen Gegenständen, männlichen und weiblichen Werten, weiblichen und männlichen Erfahrungen, männlichen und weiblichen Reflexionen, weiblichen und männlichen Sätzen und männlichen und weiblichen Bildern.

88 RO. S. 113.

89 Insofern ist *gender* selbst nur eine Metapher für die grundlegende und für Woolf auf jeden Fall zu erhaltende und zu fördernde Verschiedenheit von Individuen: „It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with one only? Ought not education to bring out and fortify the differences rather than the similarities? For we have too much likeness as it is“ (RO. S. 102).

90 Brosnan weist darauf hin, dass gerade der Essay traditionell eine beinahe ausschließlich ‚männliche‘ Form war (Brosnan: *Reading Woolf's Essays* [wie Anm. 5]. S. 102f.).