





# «Frauen haben all die Jahrhunderte als Spiegel gedient, die die magische und köstliche Kraft besassen, die Figur des Mannes in doppelter Grösse zu reflektieren.»

EDITORIAL  
Von Michelle Steinbeck

»[weiterlesen](#)«

»[weiterlesen](#)«

Sie gilt als eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts, deren Arbeit in vielerlei Hinsicht wegweisend bleibt. Vor 80 Jahren ist sie gestorben, nun jährt sich ihr Geburtstag zum 140. Mal. Genau am 25. Januar 2022, am Drucktag dieser Zeitung. So feiern wir die feministische Vorreiterin mit einer Ausgabe, die literarische und wissenschaftliche Stimmen zu Woolf versammelt und ihren Einfluss auf aktuelle Debatten zeigt.

Autor\*innen und Forscher\*innen beleuchten Virginia Woolfs Leben und Werk aus heutiger Perspektive. Anhand von «A Room of One’s Own», «Three Guineas», «Orlando», «The Waves» und «To the Lighthouse» werden nicht nur Woolfs Gedanken zu Geschlecht und Gender, zu Pflanzen, Frieden und Fluidität analysiert und «spekulativ fabulierend» weitergesponnen. Es geht auch um Freundschaft und (geistige) Schwesternschaft und ums Erzählen selbst: Um eine Betrachtung der Welt mit Virginia Woolf.

SOLANGE SIE SCHREIBEN  
Von Leonor Diggelmann

»[weiterlesen](#)«

»[weiterlesen](#)«

*Solange sie schreiben, was sie schreiben wollen, ist das alles, was zählt; Und ob es für Ewigkeiten oder nur für Stunden hält, kann niemand sagen.*

*Aus: Virginia Woolf «Ein Zimmer für sich allein»*

Adeline Virginia Stephen wird am 25. Januar 1882 im viktorianischen England in eine wohlhabende intellektuelle Familie hineingeboren. Sie ist eines von insgesamt acht Geschwistern, vier Mädchen und vier Jungen, wobei die drei ältesten aus früheren Ehen der Eltern stammen.

Virginias Vater, Leslie Stephen, ist ein angesehener Schriftsteller, Alpinist und Biograf. Abends liest er den Kindern vor und ermuntert sie zum selbstständigen und kritischen Urteilen. Die Mädchen können zwar keine Schule besuchen, aber Leslie sucht schon früh Bücher aus seiner umfangreichen Bibliothek aus, die Virginia und ihre Schwestern lesen dürfen. Schon als kleines Kind fällt Virginias intelligenter, widerspenstiger, spitzfindiger und charmanter Geist auf. Mit neun Jahren gibt sie zusammen mit ihrem Bruder Thoby eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift, die «Hyde Park Gate News», heraus. Sie erfinden Geschichten, imitieren grosse Schriftsteller\*innen und Dichter\*innen und bringen die neusten Informationen zum Geschehen in der Familie Stephens zu Papier.

Mit dem Tod ihrer Mutter verfällt Virginia mit 13 Jahren zum wahrscheinlich ersten Mal in eine Art apathischen Zustand. Auch der Vater steht unter Schock. In dieser Zeit werden Virginia und ihre Schwester Vanessa von ihren Halbbrüdern George und Gerald Duckworth, die sich vermehrt um ihre jüngeren Schwestern «kümmern», sexuell missbraucht. 1897 stirbt ihre Halbschwester Stella an den Folgen einer Bauchfellentzündung. Als Leslie Stephens schliesslich 1904 ebenfalls stirbt, erleidet Virginia einen Nervenzusammenbruch. Sie findet erst nach Monaten intensiver Pflege und Ruhe ins Leben zurück. Im Oktober ziehen die Geschwister – ohne George und Gerhard – an den Gordon Square 46 in Bloomsbury. Ab da beginnt eine befreiende und unabhängige Phase der Stephen-Kinder.

*Unsere Köpfe waren Voller Experimente Und Reformen.*

*Wir würden ohne Servietten auskommen.*

*Wir würden malen, schreiben,*

*alles würde neu sein, alles würde ausprobiert werden!*

*Aus: Virginia Woolf «Das Mal an der Wand»*

Zusammen mit Freunden von Bruder Thoby und anderen jungen britischen Intellektuellen gründen sie die Bloomsbury Group. Ohne Satzung, ohne Mitgliedschaft und ohne Manifest. Die Gruppe wird zu einem bekannten Zirkel von Literat\*innen, Maler\*innen, Verleger\*innen, Kritiker\*innen und Wissenschaftler\*innen. Die neue Freiheit bezieht sich mittlerweile auf mehr als nur das Weglassen von Servietten. Während die anderen Mitglieder der Gruppe beginnen, Grenzen der sexuellen Freiheit auszutesten, bleibt Virginia diesbezüglich zurückhaltend. Im Gespräch darüber ist sie schlagfertig und selbstbewusst; aber sie versteht «den Wirbel, den die anderen um den Orgasmus machen», nicht.

Virginia beginnt 1905, Rezensionen und Essays für The Guardian, die National Review und Times Literary Supplement zu schreiben. Der Zugang zu diesen Blättern wird ihr als Tochter des angesehenen Leslie Stephens vereinfacht. Im November 1906 erkrankt ihr geliebter Bruder Thoby an Typhus und stirbt.

Virginias Leben wird fortan von Höhen und Tiefen geprägt; eine Phase der Freiheit und Kreativität folgt einer Krise und umgekehrt. Immer wieder bricht sie zusammen und muss sich danach für Wochen oder Monate erholen. Dieses Auf und Ab wird sie ihr ganzes Leben lang begleiten. 1912 macht ihr Leonard Woolf, ein Freund von Thoby, mit dem sie eine enge Freundschaft pflegt, einen Heiratsantrag. Sie nimmt diesen nach langem Hin und Her an. Die Ehe mit Leonard wird neben dem Schreiben zu ihrem wohl wichtigsten und tiefsten Anker.

1917 kaufen Virginia und Leonard Woolf eine Druckerpresse und gründen «The Hogarth Press». Die weiteren Werke der beiden erscheinen fortan im eigenen Verlag, ebenso wie Romane von T.S Elliot, E.M Forster, Gertrude Stein, Hugh Walpole u.v.m. sowie Übersetzungen aus dem Russischen von Fjodor Dostojewski, Lew Tolstoi und Maxim Gorki. Anfang 1931 stellen die beiden John Lehmann als Lektor ein, woraufhin sich Virginia wieder vermehrt ihrem eigenen Schreiben widmen kann.

1922 lernt Virginia (mittlerweile) Woolf die Schriftstellerin Vita Sackville-West kennen, mit der sie eine Beziehung aufbaut, die weit über Freundschaft hinausgeht. Obwohl beide Frauen glücklich verheiratet sind, beginnt eine intensive und prägende Liebesgeschichte. Zum ersten Mal scheint Virginia wirklich verliebt zu sein und auch die körperlichen Lüste intensiver zu erforschen und zu geniessen; etwas, das sie bis anhin als von anderen übertrieben Gewichtetes wahrgenommen hatte. Die Beziehung zu Vita

ist leidenschaftlich, aufregend und von Eifersucht, Versöhnung und Sehnsucht geprägt. Der humorvolle, Vita gewidmete Roman «Orlando» wird im Oktober 1928 herausgegeben und ist ein grosser Erfolg. Im selben Jahr hält Virginia mehrere Vorträge in Cambridge zum Thema «Women and Fiction».

*Frauen haben all die Jahrhunderte als Spiegel gedient, die die magische und köstliche Kraft besassen, die Figur des Mannes in doppelter Grösse zu reflektieren.*

*(…)*

*Imaginär ist die Frau von Höchster Wichtigkeit... ...praktisch ist sie völlig unbedeutend. Sie durchdringt die Poesie von Titel zu Titel... ...in der Geschichte ist sie so gut wie nicht vorhanden.*

*Aus: Virginia Woolf «Women and Fiction»*

Im April 1925 erscheint Virginia Woolfs Essay-Sammlung «The Common Reader», im Mai ihr Roman «Mrs. Dalloway», 1927 dann der Roman «To the Lighthouse». 1929 erscheint «A Room of One’s Own», ein feministisches Essay, das zu einem Schlüsselwerk der Frauenbewegung wird. 1931 wird «The Waves» herausgegeben, 1933 «Flush» und schliesslich, 1936 «The Years».

Das Thema der männlichen Ehre und der männlichen Überheblichkeit beschäftigt sie bis ans Ende ihres Lebens. 1938 erscheint «Three Guineas», eine bis heute umstrittene feministische Schrift, in der die Schriftstellerin das Patriarchat mit Militarismus, Faschismus und Krieg verknüpft.

*Es ist für einen Patriarchen, der herrschen muss, von enormer Bedeutung zu spüren, dass die Hälfte der Menschheit ihm von Natur aus unterlegen ist.*

*Aus: Virginia Woolf «Women and Fiction»*

»[weiterlesen](#)«

Nachdem Polen am 1. September 1939 überfallen wird, erklärt am 3. September England dem Deutschen Reich den Krieg. Leonard Woolf ist Jude. Im Mai 1940, nach dem Überfall auf Holland und Belgien, beschliesst das Ehepaar, sich im Falle einer deutschen Invasion gemeinsam das Leben zu nehmen. Virginias körperlicher und seelischer Zustand verschlechtert sich erneut. Im Januar 1941 beginnt Leonard, sich grosse Sorgen um sie zu machen. Sie kann nicht mehr schlafen, nicht essen und hört vermehrt Stimmen.

*Ich sprach zu jenem Selbst, das mich in vielen unwahrscheinlichen Abenteuern begleitet hatte, zu dem Getreuen, der am Feuer sitzen bleibt, wenn alle anderen schlafen gegangen sind.*

*Dieses Selbst gab jetzt keine Antwort. Es erhob keinen Einspruch. Es versuchte sich nicht an einem Satz. Ich wartete. Ich horchte. Da rief ich, plötzlich überzeugt von meiner völligen Verlassenheit. Es gibt also nichts. Dies ist wahrlich der Tod.*

*Aus: Virginia Woolf «Die Wellen»*

Am 28. März 1941 schreibt Virginia Woolf einen Abschiedsbrief an ihren Mann. Dann ist sie fort. Etwa zwanzig Tage, nachdem sie sich im Fluss Ouse ertränkt hat, wird sie gefunden. Im Garten des «Monk’s House», ihres Hauses, das sie während des Krieges bewohnten, stehen zwei Bäume mit den Namen «Leonard und Virginia». Dort begräbt Leonard seine geliebte Frau. Als Verleger kümmert er sich um ihren Nachlass und veröffentlicht weitere Essays, Erzählungen, Tagebücher, Briefe und ihren letzten Roman «Between the Acts».

*Schliesst eure Bibliotheken ab, wenn ihr wollt, aber es gibt kein Tor, kein Schloss, keinen Riegel, mit dem ihr die Freiheit meines Geistes einschliessen könnt.*

*Aus: Virginia Woolf «Ein eigenes Zimmer»*

Leonor Diggelmann hat Geschichte und portugiesische Sprach- und Literaturwissenschaften studiert und macht derzeit einen Master in Zeitgeschichte an der Universität Fribourg. Sie lebt in Zürich und arbeitet seit vielen Jahren in der Gastronomie.



DÜRCH PFLANZEN. Überlegungen mit Virginia Woolf für ein anderes Wissenschaften Von Marion Schulze

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

Fast jeden Herbst seit zehn Jahren unterrichte ich «The Room of One’s Own» von Virginia Woolf. Jedes Jahr nehme ich das Buch zur Hand und stimme mich auf das Semester ein. Bei jeder Lektüre wandere ich mit Woolfs Protagonistin durch das goldschimmernde Herbstlaub in Oxbridge, stolpere mit ihr über eine Bordkante und bleibe mit ihr vor einer Bibliothekstür stehen. Ich schaue aus dem Fenster und die Bäume schimmern genauso golden und purpurfarben, wie sie womöglich 1928 schimmerten, als die Ich-Erzählerin darüber nachdenkt, warum es so wenige Schriftstellerinnen gibt – das Thema der zwei Vorträge, die Woolf vor den ersten Studentinnen in Cambridge hält, und auch Thema von «A Room of One’s Own», der publizierten Version der Vorträge.

Woolfs Herbstlaub und ihre Pflanzenwelt lassen mich seit einiger Zeit nicht los. Denn von den Pflanzen aus lesend (statt der Ich-erzählenden Protagonistin folgend) entfalten sich Woolfs Argumente nochmals etwas anders, tiefer, was auch schon andere vor mir vor allem in Bezug auf Woolfs literarische Werke hervorgehoben haben. In diesem Aufsatz möchte ich also Teile aus Woolfs «A Room of One’s Own» durch die Blume (oder besser: die Pflanzen) lesen und mich mit dieser Lesart ihren Überlegungen zur Wissensproduktion annähern. Wer und was hat daran teil und wer nicht? Wo wird Wissen hergestellt (und wo nicht) und welche Techniken werden dazu eingesetzt? Und vor allem: Könnte es auch anders gehen? Virginia Woolf gibt auf diesen Fragenstrauß sehr weitreichende, konkrete Antworten, die gerade wieder höchst aktuell debattiert werden. Ich werde mich im Folgenden auf zwei Fragen konzentrieren, um die Woolf in mehreren Passagen kreist: Welche Art von Wissen wird an der Universität als Institution hergestellt? Und wie sollte Wissen artikuliert, in Form gebracht, werden?

Sortieren und Hierarchisieren in der heiligen Stätte

Woolf nimmt uns Lesende mit auf einen Spaziergang. Was als unscheinbare Hintergrunderzählung und leichtes Einstiegsgeplänkel erscheinen mag, sind gekonnt gesetzte narrative Kniffe, für die Woolf hinlänglich bekannt ist. Es eröffnet das grundsätzliche Thema des Buches: Frauen & Fiktion. So begegnen wir der Vielnamen-Protagonistin zum ersten Mal, als diese gedankenverloren am Ufer eines Flusses inmitten von Büschen glühender Herbstfarben sitzt. Sie beobachtet Weiden, die in perpetueller Klage weinen; einen eigenwilligen Fluss, der entscheidet, was er gerade vom Himmel, einer Brücke und den lodernen Bäumen widerspiegeln möchte. Sie legt sich ins Gras, fühlt sich klein, ihre Gedanken unwichtig. Doch hier kann sie denken, ihren Gedanken freien Lauf lassen – sie kommen und entschwinden. Hier kann sie kreativ sein, mehr noch: sein. Nicht nur sie hat hier Handlungsfähigkeit: Bäume haben Gefühle, der Fluss entscheidet – und die Protagonistin wird zu einem gleichwertigen Teil einer handelnden (Im)Welt. Mehr noch, Menschen sind hier nur de passage, wie die Protagonistin selbst und auch der Ruderer, den der Fluss kurz passieren lässt, bevor er abermals eine selbstgewählte Collage von Himmel, Brücke und Bäumen spiegelt. Dieses Einswerden mit der Landschaft ist ein Grundgedanke, für den Donna Haraway Ende der 2000er durch das Buch «When Species Meet» bekannt geworden ist. Woolf hat dies auch als «moments of being» beschrieben. Dies sind (unvergeschlechtlichte) Momente des Seins, die ihr immer wieder deutlich machten, dass sie Teil eines grösseren Zusammenlebens und in dieses eingewoben ist. Mit dieser Feststellung beginnt eben auch der Spaziergang in «A Room of One’s One».

Es sind jedoch die zwei folgenden Momente des Spazierganges, die üblicherweise stellvertretend für Woolfs Feststellungen zur Wissensproduktion im Jahre 1928 herangezogen werden: Eine in Gedanken verlorene, rapide laufende, zielstrebige Protagonistin kommt verbotenerweise vom Kiesweg ab und wird gemassregelt. Und der Moment danach, in dem ihr bestimmt-höflich der Zugang zu einer Bibliothek verwehrt wird.

Der Rasen, den die Protagonistin unerlaubterweise überquert, ist jedoch nicht dasselbe Gras, in dem sie vorher entspannt ihren Gedanken folgte. Es ist ein von einem Kiesweg eingerahmtes Rasenstück, das ein Alter hat, das von Menschen gepflegt und von einem Mann kontrolliert und patrouilliert wird. Aus ihren Gedanken aufschreckend, ist die Ich-Erzählende so eben auch mit einer entsetzten Mann-Figur konfrontiert, die sie in diesem Moment als erstes an ihr Geschlecht und nicht an das gebrochene Verbot denken lässt: «I was a woman». Denn diese Geschlechterkategorie bedeutet: Ihr sind Dinge verwehrt und (nicht nur metaphorische) steinige Wege klar vorgegeben. Und dies wie allen Frauen, so stellt die Protagonistin fest, seit 300 Jahren. Doch viel wichtiger ist, dass ihr in diesem Moment ihr Gedanken entschwindet; er versteckt sich (wie sie sagt). Vor der Bibliothek angekommen, wird sie zwar von dem im flatternden Schwarz erscheinenden Bibliothekswächter zu einer «lady» gemacht, doch genau diese vergeschlechtlichende Fremdkategorisierung verhindert ihr den Zugang zu dem über Jahrhunderte angesammelten Wissen. Zudem ist sie in diesen beiden Momenten, im Gegensatz zu dem am Fluss, nicht willkommen, ausgegrenzt und verliert immer wieder ihre Gedanken, anstatt sich in ihnen zu verlieren. Nach diesen beiden unwillkommenen Momenten zieht die nun wutentbrannte Protagonistin weiter. Sie hat eine Stunde zu überbrücken und will zurück zum Fluss und auf dem Weg dorthin durch das Weideland bummeln. Sie reduziert, abermals in Gedanken, ihr (Schritt) Tempo. Im Flanieren denkt sie darüber nach, wie dort, wo sich jetzt geschmeidige Rasenflächen ausbreiten und

massive Gebäude inklusive Kapelle stehen, früher Schweine im wehenden Gras nach Wurzeln wühlten. Dieses Marschland musste über Jahrhunderte in einer dauernden Anstrengung von Menschen, Ochsen und Pferden, finanziert von einem endlosen Geldstrom, geegnet, ausgeschachtet, umgegraben und entwässert werden, bis über das wilde Gras ein solides Pflaster gelegt werden konnte, und hier nun Gelehrte unterrichten.

Die von Woolf beschriebene Universität zeichnet sich also nicht nur dadurch aus, dass Frauen der Zugang verwehrt ist und Wissen von und über Frauen fehlt (was sie später im Buch verdeutlicht). Sie konnte überhaupt erst etabliert werden, indem eine harmonische, von Pflanzen und (Haus)tieren bevölkerte, menschenleere Umwelt von geldgebenden Königen und Königinnen sowie Adelligen unterworfen, zerstört, hergerichtet und domestiziert wurde. Nach dieser ersten Fundierungsarbeit waren es dann vermögende Industrielle, die diese Arbeit im Zeitalter der Aufklärung fortführten und die Universitäten mit mehr Lehrstühlen, Dozentenuren und Stipendien und Laboren und Observatorien ausstatteten. Es ist hier kein Miteinander, kein alltägliches Mit-Sein mehr mit der Natur. Natur ist allein eine Ressource, die von Menschen für ihren eigenen Fortschritt (hier dem wissen- und wirtschaftlichen) eingesetzt, ausgebeutet und geformt wird. Wo noch vorhanden, werden die Pflanzen zu nützlichen Objekten, wie der überquerte Rasen oder die farbenprächtigen Blumen, die in Balkonkästen die Gebäude zieren. In Ausführungen wie diesen, so scheint mir, arbeitet Woolf ein Hand-in-Hand-Gehen der Unterdrückung von Frauen und Natur als Grundlage des modernen wissenschaftlichen Wissens heraus.

Im zweiten Kapitel detailliert Woolf ein weiteres Vorgehen moderner Wissenschaft. Professor X ist gerade dabei, die mentale, moralische und physikalische (später heisst es: natürliche) Unterlegenheit von Frauen unter Männern in einem monumentalen Werk mit einer Besessenheit darulegen, als töte er ein schädliches Insekt. Später, im fünften Kapitel, tritt dieser Professor nochmals auf. Diesmal sieht er seine Aufgabe darin, neu entdeckte, bislang unbekannte menschliche Geschlechter zu klassifizieren – mit dem Ziel, abermals die Überlegenheit des eigenen Geschlechts festzustellen. Professor X misst, vermisst und ordnet in ein hierarchisches System ein; alles von dem Begehren der Beherrschung anderer Geschlechter (und Natur im weiteren Sinne) bestimmt. Er bedient sich insofern der Wissenschaft und ihrer Messinstrumente und -techniken sowie Klassifizierungssysteme, um die Vormachtstellung und Herrschaft von Männern über Frauen und anderen Geschlechtern zu sichern und legitimieren.

Im Gegensatz dazu stellt Woolf rund um die Figur der debütierenden Schriftstellerin Mary Carmichael zukunftsgerichtete Überlegungen an zu einem Wissenschaften ohne dieses Ein- und Aussortieren. Sie umschreibt die Konturen einer Wissenserstellung, die sich dem verschreiben wird, was die Anthropologin Anna Tsing 2015 die «Art of Noticing» genannt hat: Aufmerksam zu sein, genau zu notieren und beschreiben und dies von den (prekären) Rändern des Zusammenlebens aus. Woolf erörtert die Notwendigkeit des Aufmerksamseins für die Multiplizität von Erfahrungen und Sichtweisen; also eine Detailschärfe im Festhalten der feinsten Unterschiede. Dies schliesst durchaus Erfahrungen und Sichtweisen von nichtmenschlichen Entitäten mit ein, wie Woolf das beispielsweise mit dem Wind in «To The Lighthouse» demonstriert hat. Diese Aufmerksamkeit beruht auch auf einer Sensibilität und subtilen Neugierde, die im Geiste der Gemeinsamkeit («spirit of fellowship») vor allem Unbekanntem oder noch Unbeschriebenem nachgeht. So fördert sie Dinge zutage, die im Sortieren eines Professor X entweder verborgen bleiben oder unsichtbar gemacht werden. Diese Aufmerksamkeit vergleicht Woolf dann auch mit einer Pflanze, die sich an jedem Anblick und Geräusch labt, das ihr über den Weg läuft. Woolf macht hier nicht nur Einschätzungen zu den Konsequenzen des Klassifizierens moderner Gesellschaften und deren Informationsinfrastrukturen, sondern konturiert in den Grundzügen eine Methode, die es ermöglicht, diesen (teilweise) zu entgehen.

Aus dem Schatten des Ich-Pronomens

Das schriftliche Artikulieren von Beobachtungen, überlegt Woolf weiter, kann und muss unterschiedliche Formen annehmen. Formen, mit denen Woolf während ihrer gesamten Karriere spielte, sie über die Blattländer hinweg ausreizte und Vor- und Nachteile diskutierte. So auch in «A Room of One’s Own»; eine Erzählung, die mit klaren Aussagen zur narrativen Form gerahmt ist – Aussagen, die ich abschliessend aufnehmen möchte. Denn bevor uns Woolf überhaupt auf den Spaziergang mitnimmt, stellt sie uns zunächst die Ich-Erzählende vor, die am Flussufer sitzt. Das «Ich», das hier spricht und schreibt, ist multipel und changierend, dies stellt Woolf gleich nach dem Umblättern der ersten Seite klar. «Nennen Sie mich Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael oder wie immer Sie wollen – das ist unwichtig». Dies gibt den Ton für die weiteren Seiten an, in dem sich unterschiedliche Erzählende abtauschen. In Passagen wird mit dem namenlosen Englischen «one» in die indirekte Sprache gewechselt, und die Ümrisse eines erzählenden Ichs verschwimmen. Diese Multiperspektive erlaubt Woolf, das Thema – wenn auch vornehmlich aus Frauensichten – aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten; stets entweder in alltäglichen Erfahrungen verwurzelt oder spekulierend in die Zukunft gedacht. Woolf

multipliziert also nicht nur die Erzählenden, sondern dezentralisiert in dieser Bewegung die Erzählung und lässt sie auf mehreren (auch unbekanntn) Schultern ruhen. So ist es auch einleuchtend, wenn Woolf erklärt: Weder Orte (auf dem Spaziergang) noch die Ich-Erzählenden haben ein reales Wesen. Die Multiperspektive eröffnet sich allein durch und mit fluktuierenden Ich-Erzählenden. Woolf betont weiter, sie erzähle keine einzige und eindeutige Wahrheit und damit auch keine einzelne und einseitige Geschichte. Sie insistiert damit auf die Wichtigkeit jeden Blickwinkels, die sich nur in Kombination – im «wir» (wie es die Literaturkritikerin Gillian Beer interpretiert) – einem Gegenstand, einer Realität annähern kann. Diese Multiplizität wird noch dadurch verstärkt, indem Woolf bewusst die Grenze zwischen Fiktion und Fakt (wie sie es nennt) in der Schwebe hält. Dies erlaubt ihr, aktuelle und fabulierte Erfahrungen von Menschen und anderen (Lebe) Wesen zu einem Gesamtnarrativ zu verweben – ein Schreibregister, das sich in den letzten Jahren als «spekulatives Fabulieren» in feministischen Schriften etabliert hat.

Woolf kommt zum Abschluss nochmals auf diese multiple, wesens-entleerte und fiktive Wendung der Ich-Erzählenden zurück. Die nun Ich-Erzählende Mary Beton stolpert beim Lesen des Romans eines Mr. A immer wieder über den Buchstaben «I» – dem englischen «ich». Vor lauter ich, ich, ich ermüdet Beton und hat Schwierigkeiten dem Inhalt zu folgen. Sie sei dieser über Jahrhunderte geschliffenen, ehrlichen, logischen Ich-Erzählung an und für sich nicht abgeneigt. Ihr Ermüden durch Langeweile habe mit dem Schatten zu tun, den dieser Buchstabe werfe. Das in Grossbuchstaben geschriebene, allein-stehende, autarke Englische «I» tritt ihr nicht nur als typografischer gerader dunkler Balken entgegen, sondern steigt als dreidimensionale Form aus dem Text auf und legt sich derart über diesen, dass es alle anderen Buchstaben verstellt, erdrückt (gar unterdrückt?) Auch wenn sie es versuche, könne sie die Landschaft dahinter nicht mehr sehen. Ob Frau oder eben Baum, alles löse sich hinter dem Ich in formenlosem Dunst auf und hinterlasse allein die Ungewissheit, was sich dort verstecke. Ja, das «I» kreierte eine Dürre, in der nichts anderes wachsen könne. Doch dies sei alles kalkuliert, so Woolf, denn Mr. A schreibt als Mann. Ehrlich und logisch, und zwar gegen die Gleichstellung der Geschlechter. Er bediene sich diesem Ich-Monolog, um seine Überlegenheit über Frauen (und womöglich auch anderer Geschlechter und der Natur) immer wieder zu vergewissern. Diese so gesetzte Ich-Form ermöglicht Mr. A und allen Männern, für die er von Woolf repräsentativ gemacht wird, Frauen und nichtmenschliche Wesen aus dem Text herauszuschreiben. So gesehen und gerahmt, tritt die von Woolf gesetzte offene Wendung der Ich-Narration deutlich und klar als eine strategische feministische Schreibtechnik der Inklusion und Polyphonie hervor.

Dies wird auch nochmals deutlich, als Woolf am Ende des Buches angekommen, die unscharfe Trennung zwischen Fiktion und Fakt auflöst und sich zu einem klaren Fakt bekennt: Wir Menschen stehen nicht allein in Beziehung zu anderen Menschen, sondern in Beziehung mit der Realität – mit allem, was diese einschliesst. Himmel, Bäume und alles weitere.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

© Marion Schulze 2015

Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.

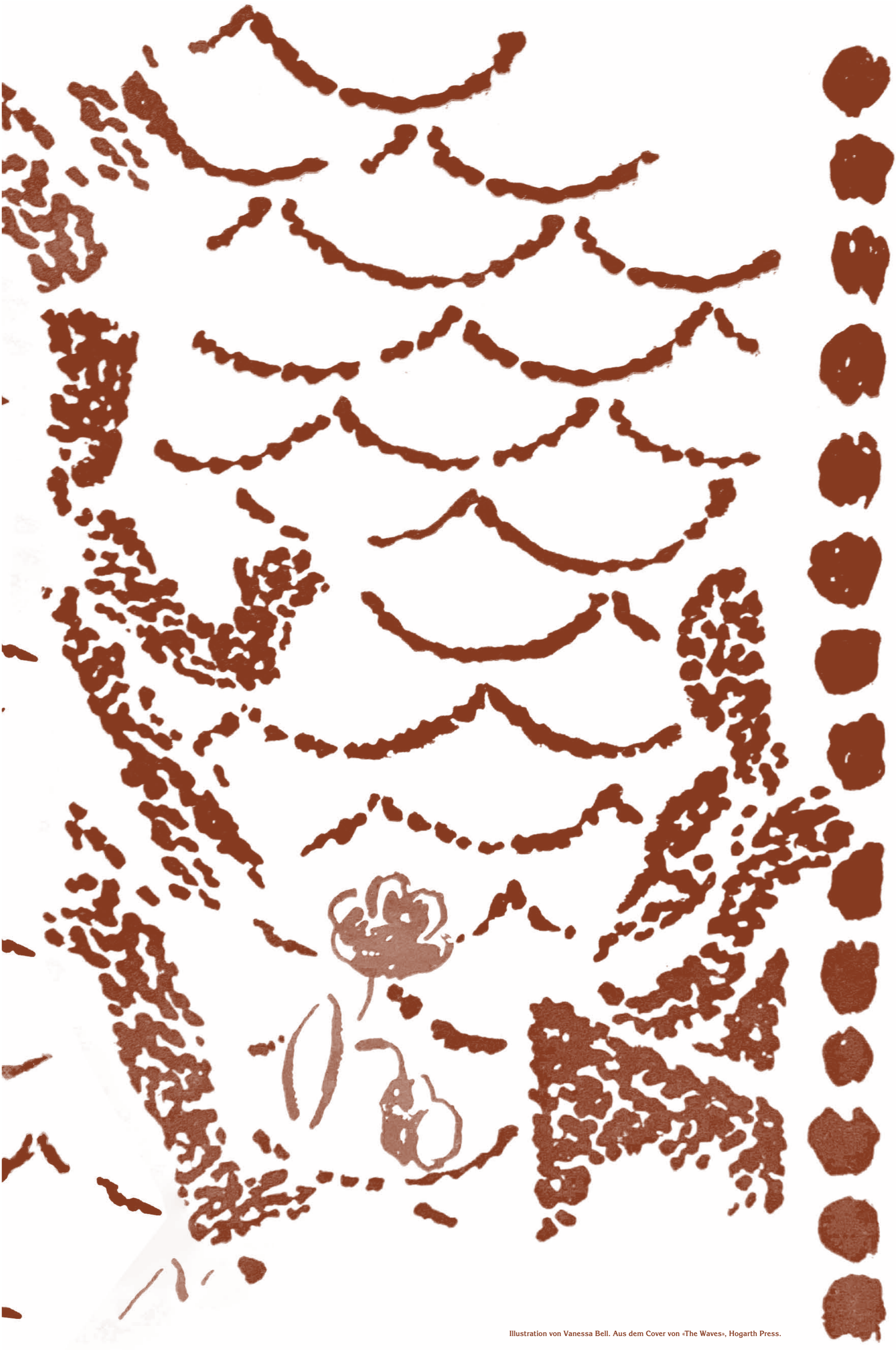
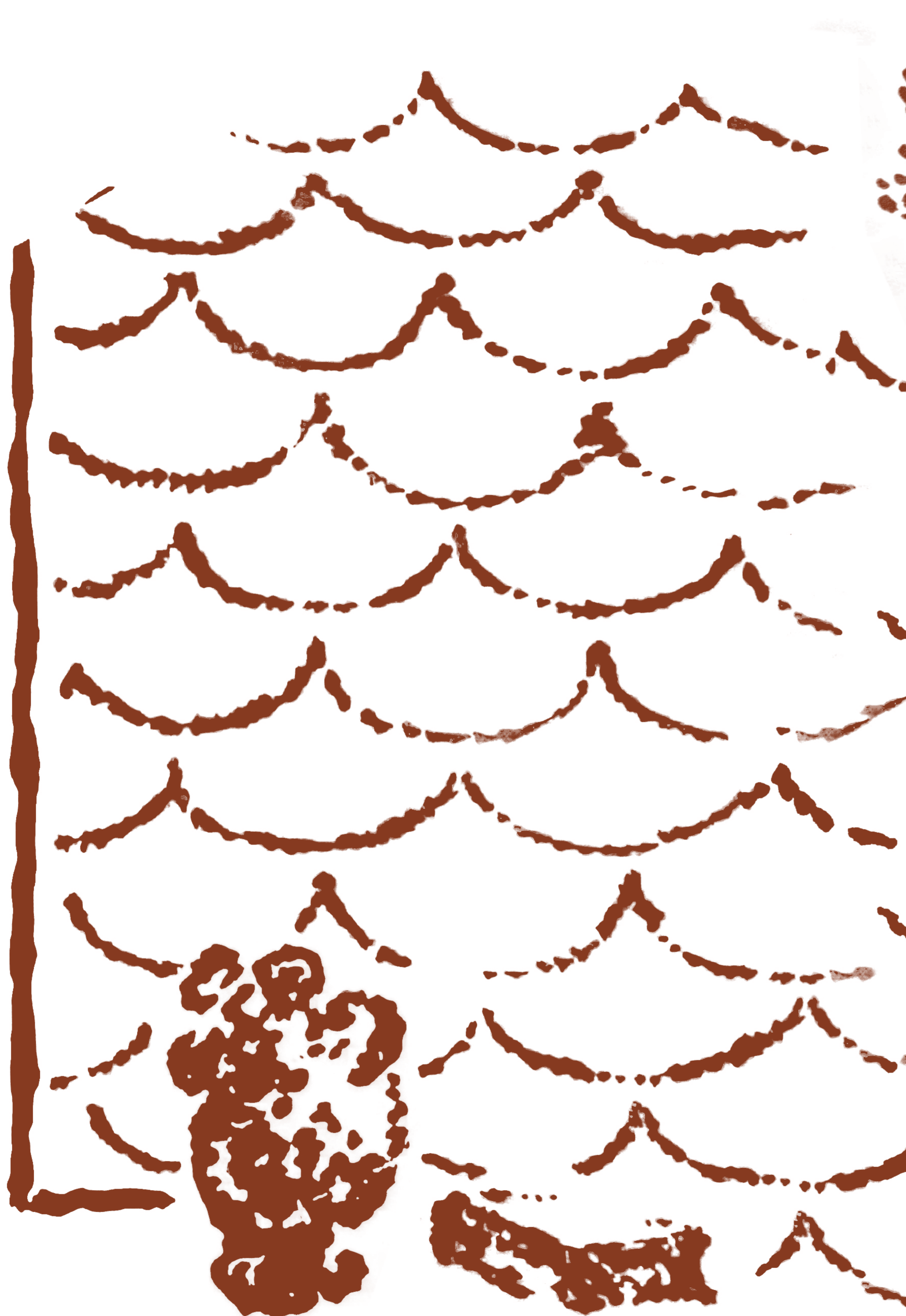


Illustration von Vanessa Bell. Aus dem Cover von »The Waves«, Hogarth Press.









VANESSA BELL  
Von Luise F. Pusch

*Wenn du nicht da bist, verschwindet die Farbe aus dem Leben, wie Wasser aus einem Schwamm; und ich existiere nur noch, trocken und staubig.*

*(Virginia Woolf an ihre Schwester Vanessa Bell)*

Vanessa Bell, (geborene Stephen), war Virginia Woolfs geliebte und bewunderte ältere Schwester. Sie wurde eine bekannte Malerin und war wie Virginia ein prominentes Mitglied der von ihr ins Leben gerufenen Londoner «Bloomsbury Group» – einer losen Verbindung von Künstler\*innen und Intellektuellen Anfang des vorigen Jahrhunderts, benannt nach ihrem Treffpunkt, der im Londoner Stadtteil Bloomsbury gelegenen Wohnung der vier Stephen-Kinder Vanessa, Thoby, Virginia und Adrian. Vanessa, die bis zum Tod des Vaters im Februar 1904, also von ihrem 18. bis zum 25. Lebensjahr, neben ihrem Studium an der Royal Art School den jüngeren Geschwistern und dem hypochoondrischen Vater als Familiensklavin ihre verstorbene Halbschwester Stella und die verstorbene Mutter ersetzen musste, hatte das damals noch ganz unpopuläre Bloomsbury als passendes Domizil für sich selbst und ihre Geschwister aufgetan. Alles, was mit der Welt der Eltern zu tun hatte, wollte sie weit hinter sich lassen. Einen der jungen Männer aus diesem Kreis, den Kunstkritiker Clive Bell, heiratete Vanessa 1907. Die Ehe wurde nie aufgelöst, hatte sich aber schon 1916 in eine Freundschaft gewandelt.

Vanessa hatte mit Clive zwei Söhne, Julian, der 1937 im spanischen Bürgerkrieg starb, und Quentin, den späteren Biographen Virginia Woolfs. Vater ihrer Tochter Angelica (1918-2012) war Vanessas grosse Liebe, der bisexuelle Maler Duncan Grant. Angelica Bell erfuhr erst mit neunzehn, dass dieser Mann, mit dem sie auch aufgewachsen war (Duncan blieb in Vanessas Landhaus in Charleston um den Preis, dass sie seine Liebhaber tolerierte), ihr Vater war. Angelica heiratete schliesslich David Garnett, Duncans Liebhaber. Die Bloomsbury Group hielt wenig von bürgerlicher Moral; besonders liberal war Vanessa, und sie zahlte einen hohen Preis dafür.

Der bedeutende Kunstkritiker Roger Fry, über den Virginia Woolf nach seinem Tod ihre einzige Biographie schrieb, machte Vanessa ab 1910 mit den französischen Postimpressionisten und mit der Welt des Designs bekannt – diesem Teil ihrer Interessen verdanken wir z.B. Vanessas Buchschlätze für Virginias Werke.

Besonders Matisse mit seinen kräftigen Farben und grob umrissenen Formen wurde Vanessa zum Vorbild. Was Vanessa damals mit ihrer Kunst zum Ausdruck bringen wollte und mit Worten wie «Festigkeit» und «Üppigkeit» umschrieb, mütterliche Grosszügigkeit, Sinnlichkeit und Monumentalität, das hatte vor ihr schon die 1907 mit 31 Jahren verstorbene Paula Modersohn-Becker gewollt und verwirklicht. Vanessas «natürliches» Vorbild wäre Modersohn-Becker gewesen, aber die Bloomsbury Group war frankophil und hielt nichts von deutscher Kunst: «Warum geht ein vernünftiger Mensch nach Deutschland? ... Unser Hotel war komfortabel und das Essen sehr gut, der Zug luxuriös und für alle Bedürfnisse war gesorgt. Aber der Horror ist unsagbar. Das ganze Land ist senf- und pfefferfarben. Die Frauen sind ohne Ausnahme hässlich und schlecht angezogen. Aber das Schlimmste ist die Kunst. Sie ist überall, kein Haus, keinen Zug lässt man in Ruhe. Alles ist gepflastert mit kultivierter deutscher Kunst. Es wurde so aufdringlich, dass man sich nach England sehnte.» (Vanessa in einem Brief an Virginia, 1912). Vanessa Bell scheint die Bilder ihrer grossen deutschen Zeitgenossin (Paula war nur drei Jahre älter) zeitlebens nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

In den 1920er Jahren hatte Vanessa ihre grössten Erfolge; die dreissiger und vierziger Jahre brachten Kriege und grosse persönliche Verluste. Ihr letztes Jahrzehnt verlebte Vanessa friedlich und entspannt mit ihrem Lebensgefährten Duncan in ihrem Landhaus in Charleston, Sussex, aus dem die beiden ein berühmtes Gemeinschaftskunstwerk gemacht haben.

Dieser Text erschien zuerst auf dem frauenbiografischen Webportal FemBio.org

Luise F. Pusch ist Professorin für Sprachwissenschaft. Autorin von u.a. «Die Frau ist nicht der Rede wert», «Das Deutsche als Männersprache» und «Alle Menschen werden Schwestern». Mitherausgeberin u.a. von «WahnsinnsFrauen», «Berühmte Frauen: 300 Porträts», «Berühmte Frauenpaare»; Herausgeberin des Kalenders «Berühmte Frauen». Die Glossen ihres Blogs «Laut und Luise» erscheinen seit 2008 im Wallstein Verlag. Sie ist Vorsitzende von FemBio Frauenbiographieforschung e.V.

ORLANDO – Eine Trans\*Geschichte  
Von Andrea Maihofer

Die Idee einer Vielfalt von Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Sexualität beschäftigt Virginia Woolf in vielen ihrer Texte. Im Roman «Orlando» sowie im Essay «Ein eigenes Zimmer» haben wir es mit Personen zu tun, deren Geschlecht und sexuelle Orientierung sich im Zuge der Geschichte wandeln. Auf ähnliche Weise spielt Woolf mit literarischen Genres, wie Literaturwissenschaftlerin Hermione Lee schreibt: «Essays turn into fiction, fictions into essays».

Woolfs Verständnis von Geschlecht – einige zentrale Thesen

Woolf geht erstens von einer grundlegenden Historizität und Gesellschaftlichkeit von Geschlecht aus. Sie grenzt sich z.B. bewusst von der Behauptung ab, die geringe Zahl an weiblichen Schriftsteller\*innen sei in der natürlich bedingten Unfähigkeit von Frauen zu kreativen, überhaupt anspruchsvollen Tätigkeiten begründet. Hingegen müssten sie eine entsprechende Bildung, «Geld und ein eigenes Zimmer haben, um schreiben zu können».

Woolf vertritt ein Verständnis von Geschlecht, wie es später in der feministischen Theorie der Sex/Gender-Trennung gefasst wurde. Zwar gibt es für sie (biologisch) unterschiedliche Geschlechtskörper, doch diese sind weder eindeutig noch unveränderbar. Das biologische Geschlecht wird durch das soziale beeinflusst. So werden in den westlichen bürgerlich kapitalistischen Geschlechterordnungen Individuen von Geburt an in einem komplexen Prozess geschlechtlicher Disziplinierung und Subjektivierung zu Frauen\* und Männern\* gemacht.

Zweitens befürwortet Woolf die Vorstellung von einer grundlegenden Androgynität des Menschen. Anfang des 20. Jahrhunderts war Androgynie in westlichen Metropolen ein vieldiskutiertes Thema. Freud etwa geht von einer ursprünglichen Androgynität und Bisexualität aus, die im Zuge des Erwachsenwerdens überwunden werden müssen. Die Idee der Androgynität wird zu einem kritischen Gegendiskurs von bürgerlichen Diskurs der qualitativen Geschlechterdifferenz. Als Reaktion hierauf wird Androgynität für viele zum Sinnbild geschlechtlicher «Monstrosität» – zu sehr stellt sie die binär-hierarchische heteropatriachale Zweigeschlechtlichkeit in Frage.

Mit dem Erstarken des Faschismus wird jede Art nicht klar definierter heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit als entartet erklärt. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund ist Woolfs Konzeptualisierung einer grundlegenden Androgynität des Menschen gesellschaftspolitisch brisant. Zentral für ihr Verständnis von Androgynität ist die Vorstellung, dass in jedem Menschen ein «Schwanken» zwischen den Geschlechtern stattfindet; sowohl psychisch bezogen auf die Geschlechtsidentität, physisch bezogen auf den Geschlechtskörper und sexuell bezogen auf die sexuelle Orientierung.

Mit der Bemerkung, Orlando zeige nach dem Erwachen «keine Überraschung darüber», nun plötzlich eine Frau zu sein, scheint Woolf genau dieses Selbstverständliche der Wandlung bekräftigen zu wollen.

Androgynität ist für Woolf also eine anthropologische Aussage und kein Ideal. In der Frage künstlerischer Kreativität in «Ein eigenes Zimmer» hält Woolf eine «androgyne Balance» jedoch für zentral.

Orlando

Schlüsselszene des Romans ist das Erwachen Orlando – nach einem siebentägigen Schlaf – als Frau. Ein heftiges Ringen findet statt, ob sein/ihr Geschlechtswechsel enthüllt werden darf. Nach den Stimmen des Zeitgeistes – «Keuschheit», «Reinheit» und «Sittsamkeit» – wäre dies unbedingt zu verhindern.

Letztlich setzen sich die Stimmen der «Wahrheit», «Aufrichtigkeit» und «Ehrlichkeit» durch. Orlando erwachte und «stand aufrecht in völliger Nacktheit vor uns, und während die Trompeten Wahrheit! Wahrheit! Wahrheit! schmettern, bleibt uns keine Wahl, als zu gestehen – er war eine Frau». Es ist ein Wandel, der sich für ihn/sie in völligem Einklang mit sich selbst vollzogen hat: die weibliche Seite hatte in «ihm» die Oberhand gewonnen.

Die Frage danach, was diese Verschiebungen auslöst, was in einer Person die männliche oder weibliche Seite dominant werden lässt, wird im Übrigen von Woolf explizit zurückgewiesen: das sollen «Biologen und Psychologen [...] entscheiden. Für uns genügt es, die schlichte Tatsache festzuhalten; Orlando war ein Mann bis zum Alter von dreissig Jahren; als er eine Frau wurde und es seitdem geblieben ist» – wenn auch immer wieder situativ mit vielen Schattierungen dazwischen, aber auch jenseits davon.

Es gibt also für Woolf kein Wesen, keine Essenz (weder im Körperlichen noch im Psychischen), wonach sich entscheiden liesse, ob die Tatsache, dass Orlando nun eine Frau ist, Ausdruck ihrer wahren geschlechtlichen Identität, ihres wahren Wesens ist. Weder der Geschlechtskörper noch die Geschlechtsidentität sagen die Wahrheit aus über das Geschlecht einer Person. Keines birgt das «wahre» Geschlecht.

Woolf verleugnet folglich nicht biologische Geschlechterdifferenzen noch scheidet ihr Konzept von Androgynie an deren Existenz; vielmehr sind sie kein Indikator für die «wirkliche Geschlechtlichkeit» einer Person. Es könnte daher auch durchaus sein, dass sich bei Orlando keine körperliche Veränderung vollzogen hat; und doch wäre er deshalb kaum weniger eine Frau als nun, da sich sein/ihr Körper verändert hat. Entscheidend ist, dass Orlando zuvor ein Mann war und nun – in seinem eigenen Blick und Verhältnis zu sich selbst – eine Frau ist. Das Vorher ist so wahr wie das Jetzt – wenn es dem Gefühl der «eigenen»

Geschlechtlichkeit entspricht und nicht lediglich den hegemonialen Geschlechternormen. Was zählt, ist die Gegenwärtigkeit der jeweils gerade gelebten geschlechtlichen Existenz.

In der Gesellschaft sind jedoch Individuen, die den herrschenden Normen geschlechtlicher Lesbarkeit nicht entsprechen, stets gefährdet. (Judith Butler prägt dafür später den Begriff «Intelligibilität».) Wie Butler verweist Woolf darauf, dass sich den gegenwärtig hegemonialen Anforderungen an Geschlecht zu fügen, auf das «kulturelle Überleben abzielt». In diesem Sinne wird Orlando Geschlecht, je länger sie als Frau lebt, immer eindeutiger und ihr Begehren mit der Zeit ausschliesslich heterosexuell. Viele dieser Veränderungen sind ausdrücklich als Folge gesellschaftlicher normativer Anforderungen zu verstehen.

Entsprechend beschreibt Woolf ausführlich die gesellschaftlichen Zwänge, denen Orlando als Frau ausgesetzt ist, die Normen, mit denen sie sich konfrontiert sieht, aber auch die Ängste, Wünsche und Sehnsüchte, die sie den verschiedenen historischen Geschlechterordnungen gemäss als Frau entwickeln soll. Und da sich die Geschlechtersegregation mit der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft verstärkt und die Differenzen sich vertiefen, wächst in dieser Zeit der Druck auf Orlando nachmals deutlich, sich den herrschenden Vorstellungen von Weiblichkeit zu fügen. Der Kunstgriff, die Biographie Orlando über mehrere Jahrhunderte hinweg vollziehen zu lassen, erlaubt es Woolf, ihre These von der Historizität von Geschlecht und Geschlechterdifferenzen zu illustrieren.

Utopie einer Vielfalt

Was Woolf am Beispiel Orlando literarisch beschreibt, erinnert an das, was in den 1960ern Harold Garginkel in seiner berühmten Studie zur Trans\*Person «Agnes» aufzeigt: Die Entwicklung einer lesbaren Geschlechtszugehörigkeit und -identität als einen gesellschaftlich geforderten aktiven Lern- und Herstellungsprozess. Woolf lässt nicht einmal das Detail der gerichtlichen Bestätigung des neuen Geschlechts aus; Orlando wird amtlich «unbestreitbar und über jeden Schatten eines Zweifels erhaben [...] für weiblich erklärt».

Orlando gewinnt in diesem Prozess die Einsicht, dass Frauen\* nicht «von Natur aus gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet» sind: Geschlecht ist nicht natürlich bedingt. Die Herausbildung einer gesellschaftlich intelligiblen weiblichen\* Geschlechtsidentität und die damit verbundene Vereindeutigung ist das Ergebnis «mühevollster Disziplin».

Woolf geht dabei davon aus, dass im Zuge dieser Disziplinierungs- und Normalisierungsarbeit Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Geschlechtsidentität körperliche und psychische «Materialität» gewinnen. In der alltäglich gelebten Praxis erhält die jeweilige Geschlechtlichkeit in den Individuen materielle Realität: In einer Vielzahl vergeschlechtlichter Denk-, Gefühls- und Handlungsweisen, in Sichtweisen auf die Welt, in psychischen Strukturen und Begehrensformen sowie in den vergeschlechtlichten und sexualisierten Körpern und Körperpraxen. Dieses «Sein» von Geschlecht, die jeweilige Geschlechtlichkeit einer Person, bleibt jedoch für Woolf stets im Prozess, ein Sein im Werden.

Allerdings kann die geforderte Vereindeutigung von Geschlecht und Sexualität letztlich nie wirklich gelingen. So sind Woolf zufolge für viele Frauen die Erfahrungen ihrer strukturellen Diskriminierung in einer cisheteropatriachalen Geschlechterordnung Anlass, sich innerlich von den herrschenden Weiblichkeitsnormen zu distanzieren und in ihrem Alltag, ihrem Arbeiten oder in ihren Beziehungen widerständige Praktiken zu entwickeln. Zudem verunmögliche auch das ständige androgyne Schwankens des Menschen die Vereindeutigung. So bewahrt sich auch Orlando Erfahrungen aus ihrem/seinem früheren Leben als Mann\* – spezifische Körperpraxen, Denkwesen, das Gefühl von männlicher Selbstsicherheit und Wirkmächtigkeit.

Woolf entwickelt in Ansätzen bereits ein anti-essentialistisches und (de)konstruktivistisches Verständnis von Geschlecht. Mit ihrem Verständnis von Androgynität eröffnet sie einen Möglichkeitsraum für eine konkrete Utopie der Vielfalt von Geschlechtern, Geschlechterdifferenzen und Sexualitäten jenseits von Binarität und möglicherweise auch selbst von Geschlecht. Mit dieser Utopie verbindet sie eine Reihe grundlegender gesellschaftlicher Veränderungen. Bürgerliche weisse heterosexuelle Männlichkeit als allgemeiner Massstab wäre in einer solchen Welt kaum mehr durchsetzbar.

Zudem würde – und genau darauf zielen Woolfs Überlegungen ab – überhaupt die Basis der bisherigen Logik und Dynamik gesellschaftlicher Normalisierungs-, Disziplinierungs- und Subjektivierungsprozesse schwinden. Für Woolf könnte die Überwindung der bürgerlichen weissen heterosexuellen männlichen Suprematie zugleich auch die Überwindung der mit ihr historisch verbundenen Prozesse der Rassifizierung und Klassisierung bedeuten. Woolfs konkrete Utopie, wie sie sie in Orlando aufscheinen lässt, lässt sich kaum treffender zusammenfassen, als die britische Schriftstellerin Jeanette Winterson dies tut: «It is a passion for life as it could be lived».

Dieser Artikel ist eine gekürzte Fassung vom gleichnamigen Text in: Anne-Berenike Rothstein (Hg.): Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Transcript, Bielefeld 2021.

Andrea Maihofer ist Philosophin und Soziologin mit Schwerpunkten in kritischer Gesellschaftstheorie und Geschlechtertheorie und -forschung. Sie ist emeritierte Professorin für Geschlechterforschung und war Leiterin des Zentrums Gender Studies an der Universität Basel.



ÉCRITURES FLUIDES
Surfing mit den wolfish ones
through the kosmische Geplätscher
Von Kim de l’Horizon

Virginia Woolf, 1912

Virginia Woolf, 1912

Virginia Woolf, 1912

Es war dies mein letzter Deal mit Gott. Ich stand unter der Dusche und schrubbte meine Zehen, ich war eine Wasserfee und bot Gott meine Feenkraft an, meine ganze. Hier, du Gott, sagte ich, nimm. Der Duschkopf flocht seine klaren Bänder über meinen unklaren Körper.

Ich war im grossen Fluss gewesen mit Wolf, Larve und Kuckuck. Die Eltern hatten uns das erste Mal vertraut. Wir tauchten unter und flogen über die grüne Bläue. Und aus ihr stieg unsere Angst. Unsere Ängste. Denn wir hatten verschiedene, erfuhr ich danach, am Ofer. Die Wolfslarvenkuckucksangst war diese: Dass die Tiefe Tiere birgt. Dass die Tiefentiere anders sind als wir. Dass sie uns holen kommen. Das sagte Larve. Dazu nickte Wolf. Dazu nickte Kuckuck. Da realisierte ich endgültig, dass ich anders war. Denn meine Angst, die Delphinangst – denn ich war Delphin, das bestimmten die anderen ohne Vetorecht meinerseits – war eine andere. Ich konnte das damals nicht sagen – nicht weil es «unaussprechlich» war oder so’n Crap. Ebt nicht das damals nicht sagen, weil ich das Sagen noch nicht hatte, weil ich noch kein Schreiben hatte, weil ich nicht wusste, dass es die Möglichkeit gibt, die Worte aufzuschneiden und ihnen das menschliche Herz hinauszuzüngeln und sie an die Arterien des grossen Stromes anzunähen. Weil ich noch nicht wusste, dass man der bestehenden Sprache mit ihren in Beton gegossenen Händen ausweichen kann. Weil ich noch keinen Satz Virginia Woolf gelesen hatte. Aber was ich gesagt hätte, wäre dies:

Virginia Woolf, 1912

Ich fürchte mich davor, dass sich mein Körper auflöst, dass das Wasser mich nimmt. Dass die Tiefentiere mich nicht von mir rauben, sondern mich erkennen. Ich bin nicht mir, ich bin ein Ihriges. Ich fürchte mich, dass ich ihnen aus freien Stücken folgen wollen werde, dass mein Körper eine Kiesbank ist und die Forellen ihre Eier in mich legen und ich ein Schwarm gewesen sein werde. Ich fürchte mich vor der Wasserlöslichkeit dieser Beine, Arme, Augen; dieser Menschmaschine.

Virginia Woolf, 1912

Das hätte ich gesagt, wenn ich es hätte sagen können, damals, im Sommer Zweitausendundeins, aber ich habe es natürlich nicht gesagt, zweitausendundzweindzwanzigmal nicht gesagt, das wäre ja auch absolut lächerlich gewesen, denn sowas sagt ja nun mal echt kein Kind, das ist pure Nachhineinpoeterey. Und so habe ich einfach getan, was ich immer tat in solchen Situationen: Ich begann zu schlottern. Wolf, Larve und Kuckuck meinten wohl, es sei die Wolflarvenkuckucksangst oder mir wäre kalt, sie steckten mich unter die Dusche oben bei den Swimmingpools, drehten das Wasser auf sehr heiss und liessen mich in diesem anderen Wasser allein. Und da merkte ich erst, dass ich meinen Körper gar nicht mehr spürte. Ich hatte es zuvor nicht bemerkt, da das oft geschah, und ich mir gewöhnt war, wie von einem Heissluftballon aus auf meine Glieder zu schauen. Ich schrubbte mein Ich mit meinen Waschmenscheningern zurück in diese Zehen. Und da bot ich dann eben Gott meinen Deal an. Gott, sagte ich. Mach mich bitte wie die anderen Kinder. Ich will auch ihre Angst haben und ich will auch einfach einen Körper haben, den man nach dem Kraulenlernen auf den warmen Asphalt legt, der sich nicht ständig verflüchtigt. Und weil ich eben im Geheimen insgeheim eine geheime Wasserfee war – was nur ich wusste – bot ich dem lieben Gott meine ganze Wasserfeenkraft an, denn es war das Wertvollste, was ich besass. Gott hatte mich schon oft im Stich gelassen: an Weihnachten, im Fussball, beim Mathetest, an Marcos Faust und bei Grossmutter Lisbeths Pilznüdeli. Aber ich hatte noch diesen letzten Trumpf im Ärmel, im Arm, ich hatte mir meine Feenmagie als unausschlagbaren Deal aufgehoben. Ich war nämlich höllensicher, dass Gott mir diese Hexenwerkerei hundertpro würde abnehmen wollen. So viel wusste ich von Grossmutter Lisbeth. Also. Auf zehn. Eins – Kein Singen mehr unter der Dusche, um meine Stimme mit dem Wasser zu verflechten – Zwei – Keine Zaubersprüche mehr im Regen – Drei – Keinen Austrocknungszauber gegen die von Mama so verhassten Schnecken – Vier – Kein Inderwiesesitzen mehr, um die Wiese als echtbeblumtes Kleid um mich zu fühlen – Fünf – Nie mehr die Erde auf ihren Kopf stellen, indem ich in den Pfüten Splitter von Himmel hineinschaue – Sechs – Keinen blauen Schimmernagellack mehr – Sieben – Kein Flüstern mit dem Fluss mehr – Acht – Kein Beschwören des Meeres mehr: die Ohren nicht mehr an die Muscheln halten, kein Rauschen mehr herbeihören – Neun – Kein Trinken von Morgentau mehr: kein Betrinken am Silber, um die Blätter in mich hineinzulassen – Zehn! Mali muli fa, der Feenshit ist nicht mehr da. Abschneid Brech Rupf.

\*\*\*

Virginia Woolfs Spur ist eine wässrige. Ob «Mrs. Dalloway», «To the Lighthouse», «Orlando» oder «The Waves» – Wasser zieht sich in verschiedenen Aggregatzuständen durch ihre Texte. Und es ist nicht nur der oft besungene «Stream of Consciousness», der in ihren Texten strömt. Ihre lyrischen Romane sprudeln und fliessen und lösen auf allen Ebenen auf, was da war. Ich möchte dieses Fliessen hier aber nicht einfach als high-browige Meister\*innenung des modernen Romans beschreiben, oh hell no, may the watery and tentacular ones have mercy on my dekonstruierte soul, nein. Ich möchte mit Woolf und den durch sie geschwommenen Denker\*innen an einer écriture fluide arbeiten, an einer Meute von écritures fluides, an unzählbaren Schreibweisen, die nicht in fixen Identitäten verhaftet sind, sondern ein stetiges deleuze-guattarianisches

WERDEN anstreben; ein DEVENIR; ein Schreiben, das DE VENIR spricht; VOM KOMMEN spricht, vom BECOMING, vom BEING TO COME; vom erst noch kommenden Sein.

\*\*\*

In «To The Lighthouse» möchte die Gemeinschaft der Figuren zum Leuchtturm. Sie erreicht ihn aber erst nach 10 Jahren und drei Todesfällen. Der Wellengang, die Flut: Irgendwie kommt immer das Wasser dazwischen. Der eigentliche Leuchtturm ist aber nicht jener in der Bucht, sondern das menschliche Subjekt selbst: Die Figuren sind von ihren Körpern und Unterschieden wie durch Meere voneinander getrennt. Ihre Gedanken und Gefühlen umströmen die Inseln, auf denen die anderen stehen, aber sie gelangen nie ganz zueinander, und das ist ihr grosses Unglück, die grosse Einsamkeit, um die alle von Woolfs Texte strudeln.<sup>1</sup> Und doch schwappt der Text von einer Figur zur anderen, ebnet alle Wahrnehmungen ein wie die zur Ruhe gekommene See. Und nicht nur die Menschen, auch die Grenzen beginnen sich mehr und mehr aufzulösen. «She felt (...) that community of feeling with other people which emotions gives as if the walls of partition had become so thin that practically (...) it was all one stream, and chairs, tables, maps, were heirs, were theirs, it did not matter whose, and Paul and Minta would carry it on when she was dead.» Wasser ist in «To the Lighthouse» also ein zweiköpfiger Agent: Einerseits trennt es die Figuren, andererseits weicht es die Grenzen von Mensch und Gegenständen auf. «Orlando» geht dann ziemlich viel sassyer mit dem H2O um: Zu Beginn hält der kälteste Winter die englische Gesellschaft in seinen Fängen. Die Themse ist gefroren und Orlando und seine Geliebte tänzeln über das Eis. Dann aber kommt ein grosser Regen, bringt zwar den Abschied zur Geliebten, aber bringt auch Orlando in Fluss, aufs Meer, nach Konstantinopel, ins andere Geschlecht. Mit Orlando taut Woolf nicht nur die Geschlechtergrenzen auf, sondern auch die starren Vorstellungen einer Lebenszeit: Orlando hat mehrere. Die Auflösungen von Mensch, Gegenständen, Geschlechtern und Zeiten führt «The Waves» noch weiter. Die Figuren lösen sich vollkommen auf, fransen aus, strömen ineinander über, infizieren einander mit ihrem Sein, sind ein einziges Ineinanderübergehen von Altern, Geschlechtern, Bewusstseinen, Tier- und Pflanzenreichen. Die Schwellen zwischen den einzelnen Figurenperspektiven sind nur minimal markiert. Jede neue Figur wird bloss ganz am Anfang ihres Abschnitts, dann über Seiten hinweg nicht mehr benannt.<sup>2</sup> Die Stimmen vermischen sich mehr und mehr und werden eine einzige vielstimmige Stimme, ein Chor aus einem Mund: «we melt into each other with phrases», wie die Figur Bernard selber sagt. Oder nach Rosi Braidotti: «Virginia Woolf richtet ihren schriftstellerischen Blick auf die vollkommene Stille des Lebens, das sie als fortwährenden Fluss begriffit. Schreiben ist eine Methode der Umwandlung kosmischer Intensität in (aus)haltbare Teile des Seins.»<sup>3</sup> Woolfs Projekt ist eine Verflüssigung der binären Strukturen unserer Kultur. Individuum – Gruppe, Mann – Frau, Mensch – Natur, belebte Körper – Gegenstände. «Like a long wave, like a roll of heavy water, he went over me, his devastating presence – dragging me open, laying bare the pebbles of my soul.» Die Verflüssigung ist nicht schmerzfrei, aber wichtig, um diesem sogenannten Leben näherzukommen. Kommet, ihr Kinder, in den Jacuzzi des Chaosmos.

\*\*\*

Um nun an den Stränden der écritures fluides anzukommen, müssen wir mit den von Woolf infizierten Denker\*innen untertauchen. Für die Materialist\*innen des Fleisches<sup>4</sup> sind Woolfs Texte ein Herd, an dem sie ihr kategoriensprengendes Süppchen kochen. Deleuze-Guattari staksen in vollem Wolf-Drag auf ihren «Mille Plateaux»-Schuhen durch die Wellen.<sup>5</sup> Ihre Theorie des Werdens, des Frau-Tier-Unwahrnehmbar-Werdens hat sich übersatt geöffnet an Virginia, und auf der Gischt dieser Wellen sörft die rüstige Rosi Braidotti auf dem Softboard ihres Posthumanismus, verwässert unseren Anthropozentrismus, und spritzt auch Astrida Neimanis’ Hydrofeminismus feucht. Und immer wieder treffen sich diese alle am Infektionsherd der Wölfin.<sup>6</sup>

Aber nun endlich: What. The. Fuck. Sind écritures fluides?

Die kosmischen Geplätscher. Die Orchideen, die sich in hard-core drag das Geschlecht der Wespen aufätowiert haben und die besamenden Wespen zu Orgasmen verführen, die keine Nachkommen bringen. Die verschiedenen Nichtse, in die der Besen die Hexen trägt. Wolfsgewimmel. Die Zonen der Ununterscheidbarkeit. Ansteckung statt Vererbung. Ein Schreiben, das nach Virginia Woolf nicht spezifisch weiblich sei, sondern ein Frau-Werden produziere: Atome von Weiblichkeit, die fähig sind, einen ganzen gesellschaftlichen Bereich zu durchlaufen, die Männer anzustecken und sie in dieses Werden hineinzuziehen.<sup>7</sup> Die écritures fluides sind das Meer, das sich Flüsse wachsen liess, um die Unwirtlichkeit zu begehen, das sich Lungen einstülpte, um an der Trockenheit zu singen, das sich Haut, Rinde, Fell und Myzelien nähte als Taucheranzüge<sup>8</sup> für die Belegung dieser Gegenden, die voller Enden sind. Wir sind alle fluide, wir sind alle écritures fluides, wir sind das Nasse, das sich ins Trockene schrieb und schreibt und schreiben wird, selbst wenn wir unsere Art auslöschen. Alle Erdkörper sind bodies of water: «We live in watery commons, where the human infant drinks the

Aus: Virginia Woolf «Women and Fiction»

mother, the mother ingests the reservoir, the reservoir is replenished by the storm, the storm absorbs the ocean, the ocean sustains the fish, the fish are consumed by the whale.»<sup>9</sup> Die écritures fluides schreiben die Geschichten von und über die watery und tentacular ones, den carrier bag of water,<sup>10</sup> den Amphibien zwischen hier und dort, dem anderen Wir, das eine Wirrnis ist, eine Vielzahl, eine Viehzahl, die unzählbar, aber – hell yes, bitch – erzählbar ist. Unser Mannigfaltigkeit, unsere Fluidalterkeit. Die leidet. Die überlebt, immer wieder. Die aber verdammt nochmal mehr fun ist als der Altmännerchor des Zentrums.

Entgegen der soziologisch durchtränkten Literatur, wie sie in Frankreich von der Schreibmaschine Ernaux-Eribon-Louis-BourdieuX geschrieben wird, betonen die écritures fluides die FICKTION in Autofiction. Die fluiden Schreibweisen sind zwar auch gespeist von den verorteten Erfahrungen bestimmter Individuen, aber sie durchsickern die Membrane, die diese sogenannten ICHS zusammen- und auseinanderhalten, sie quaken ein in das kosmische Blubbern und Blabbern, das nicht festschreibt, sondern aufweicht, ja baby, die écritures fluides sind EF, sind elfenfüssig, elefantenfingrig, Einzelfielzahl, einfach fresh, die EF sind keine weiblichen Schreibarten, aber sie sind efeiniert, sie sind dem Nichtmännlichen zugeschrieben, sie wurzeln im Feministischenen, aber sie lassen sich nicht von Geschlechterfragen oder Artengrenzen eindämmen, sondern kümmern sich um die Körper, um die sich das Zentrum nicht kümmert, sie öffnen das Sosein unserer Körper, unserer corporeality, sie kommen in eine Körperlichkeit: Die Anerkennung, dass wir alle im selben Boot sitzen. Aber dass das WIR nicht bloss menschlich und nie gleiche Möglichkeiten hat.<sup>11</sup> Jedes Wort der écritures fluides flüstert: «I am roated, but I flow.»<sup>12</sup>

Kim de l’Horizon ist Autor\*in.
Zurzeit Hausautor\*in an den Bühnen Bern.
Kims Debütroman erscheint im Herbst 2022.

- Anmerkungen
- ↑ Da ist beispielsweise die Mrs.-Ramsay-Einsamkeit. Mrs. Ramsay, die leuchtendste Leuchttürmin, hat eine existentielle Erschütterung, als sich das ferne Lichtturmlicht in den Augen ihres Lieblingssohnes spiegelt und sich ihr in Zeitlupe nähert – ihr ganzes Tun und Sein löst sich auf, «evaporated», und sie ist auf ihre pure Existenz zurückgeschleudert. Sie fühlt sich nur noch als «wedge of darkness», ein Schnipspel Unförmigkeit, der für andere unsichtbar sei. Im Kapitel darauf erfahren wir jedoch, dass ihr Mann sie beobachtet und wahrgenommen hat, dass etwas Tiefgreifendes geschah – aber Mrs. Ramsay ist es nicht möglich, ihren wedge-of-darkness-Zustand mit ihm zu teilen. Sie fasst sich nicht in Sprache. Sie bleibt ihre Inselei.
  - ↑ Lies beispielsweise S. 44 – 53. Neville und Bernard werden richtiggehend zusammengesauced.
  - ↑ Braidotti, 2014, S. 169.
  - ↑ Braidotti, 2002, S. 5.
  - ↑ Das findest du dort auf den Seiten 47, 326, 343 f., 357 f., 376 f., 381 f., 401 und 449. Und ja, du kannst diese Selten zusammenhangslos lesen: Das ist ja ein Rhizom, und es gibt kein Vorne und kein Hinten und schon gar kein Verstandenhaben.
  - ↑ Braidotti, 2006, S. 69-102, Braidotti s. 94 f., S. 127 ff, S. 203, Neimanis S. 87.
  - ↑ Es könnte gewisse Ähnlichkeit mit hier vorkommenden Wörtern und zwischen S. 326 bis 449 vorkommenden Wörtern aus «Mille Plateaux» geben.
  - ↑ Neimanis, 2012, S. 93.
  - ↑ Neimanis, 2012, S 92.
  - ↑ Lies dazu bitte die «Carrier Bag Theory of Fiction» von Ursula K. Le Guin, die wir ja alle gerade wiederentdecken.
  - ↑ Braidotti, 2022.
  - ↑ Woolf, 2015, S. 59.

- Bibliographie
- Braidotti, Rosi: «metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming». Malden, 2002.
- Braidotti, Rosi: «Politik der Affirmation». Berlin, 2018
- Braidotti, Rosi: «Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen». Frankfurt am Main, 2014
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: «Tausend Plateaux». Vilnius, 1992
- Neimanis, Astrida: «Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water». New York, 2012.
- Woolf, Virginia: «The Waves». New York, 2015
- Woolf, Virginia: «To the Lighthouse». Croydon, 2004.

Aus: Virginia Woolf «Women and Fiction»

# «Es ist für einen Patriarchen, der herrschen muss, von enormer Bedeutung zu spüren, dass die Hälfte der Menschheit ihm von Natur aus unterlegen ist.»



