

10. VorLesung, 15. April 2016, Kunstuniversität Graz, Raum E37

Liebe Komponistinnen und Komponisten!

Als mich die Intendantin der Bregenzer Festspiele, Elisabeth Sobotka, vor zwei Jahren fragte, ob ich Interesse hätte, mich an der Entwicklung eines neuen Formats mit dem Titel "OPERNATELIER" zu beteiligen, war ich sofort Feuer und Flamme. Die Möglichkeit, mit einem Komponisten, einem Dramaturgen und einem Bildenden Künstler eine Opernaufführung zu entwickeln und - was für mich ein ganz entscheidender Aspekt war - das Publikum daran teilhaben zu lassen, hatte etwas Faszinierendes. Die Möglichkeit, vor das Publikum mit etwas Unfertigem hinzutreten und es damit zu konfrontieren, dass ein Entwicklungsprozess auch viele Ratlosigkeit und Verzweiflungen beinhaltet, stellt für beide Seiten eine Herausforderung dar. Einen Abend widmete ich ganz der Auseinandersetzung mit der Autorin Virginia Woolf und ihrem Roman "To the Lighthouse" und der Schwierigkeit, daraus ein Opernlibretto zu destillieren.

To the Lighthouse.

Eine Geschichte über das Menschsein. Über Virginia Woolf und die Transmutation eines Prosatextes in ein Libretto.

Die Zeit, vor allem die der lebendigen Dinge, ist wesentlich die unteilbare Bewegung selbst, das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder die "Dauer" (la durée). Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, doch viele verschiedene Bilder, entnommen den Ordnungen sehr unterschiedlicher Dinge, könnten, in ihrer Bewegung zusammenwirkend, das Bewusstsein genau an jene Stelle lenken, wo eine gewisse Intuition fassbar wird.

Henri Bergson

Wer nie die Dauer erfuhr, hat nie gelebt.

Peter Handke

Mein Blick fällt vom Schreibtisch auf der Terrasse des steinernen Hauses, in dem ich am Libretto zur Oper *To the Lighthouse* nach dem Roman von Virginia Woolf arbeite,

auf einen kleinen Leuchtturm am Ende der Bucht an der dalmatinischen Meeresküste, in der das kleine Fischerdorf Vinišće liegt. Oft schaue ich wehmütig zu ihm und frage mich, ob er mich davor bewahren wird, in meinen dunklen Nächten an den metaphorischen Klippen der Auseinandersetzung mit einer der interessantesten und tiefgründigsten AutorInnen des 20. Jahrhunderts zu zerschellen?

"Die tragische, ja mythische Qualität dieses Frauenlebens spielt bei der Rezeption von Virginia Woolf keine geringe Rolle", stellt der Anglist und Übersetzer Werner von Koppenfels schon 1989 fest und das gilt auch 25 Jahre später noch: "Dabei steht das biographische und psychologische Interesse an der feinnervigen Zeitzeugin und Symbolfigur der Frauenbewegung im Vordergrund. Freilich gilt nach wie vor ihr Name als Markenzeichen für den modernen Bewusstseinsroman und die weibliche Schreibweise. [...] Die aktuelle, differenziertere Sichtweise drängt den Ruf des Elitären und Damenhaften in den Hintergrund, der ihr lange anhing und ihr den wenig schmeichelhaften Spottnamen 'Joyce for Ladies' einbrachte."¹

Denn dreierlei hatte sie mit Meister James Joyce gemein: das Geburtsjahr (1882), das Todesjahr (1941) und eine neue Sprache, die nicht vom Gesehenen handelt, sondern den Wahrnehmungsprozess analysiert und zu verstehen versucht, was beim Sehen geschieht. Eine vierte Gemeinsamkeit möchte ich hinzufügen: Beide haben nie den Nobelpreis erhalten, wobei ich betonen möchte, dass ich den Preis im Jahr 1938 im Falle meiner Jurymitgliedschaft nicht Pearl S. Buck zugesprochen hätte, sondern Virginia Woolf.

Eine Krux der Geschichte in diesem Zusammenhang ist es auch, dass das vielleicht revolutionärste literarische Werk des 20. Jahrhunderts fast von dem von Virginia Woolf und ihrem Ehemann Leonard gegründeten Verlag "The Hogarth Press" gedruckt worden wäre. Der damals noch unbekannte James Joyce hatte 1918 dem Ehepaar seinen Roman *Ulysses* zur Erstveröffentlichung angeboten; die mussten aber aus verschiedenen Gründen - unter anderem, weil ihr kleiner Verlag nicht die Druckkapazität für den umfangreichen Text hatte - ablehnen.

Wie also mit einem Werk umgehen, dessen Fokus stets auf der Intensität des Augenblicks liegt? In dem Gedanken und Fragen die Handlung überwuchern. Wo äußere Geschehnisse kaum Bedeutung haben im Vergleich zu dem nie abbrechenden

Versuch des menschlichen Geistes, die Wurzel jeder Empfindung zu fassen, um dem Geheimnis des Dauernden und Unvergänglichen nachzuspüren.

Die Handlung spielt in einer vergangenen Zeit. Das Gestern ist das Fenster in die Gegenwart. Im Mittelpunkt steht die Gestalt der Mrs Ramsay, die geliebt und bewundert, beneidet und missverstanden wird. Sie ist stärker und sicherer als ihr Mann, ihre Wirkung überdauert die Zeit und den Zerfall und den Schmerz. Das Beispiel ihrer Existenz eröffnet allen anderen neue Möglichkeiten und Dimensionen ihres eigenen Lebens. Und sie weiß - Zitat: - "dass es keine Vernunft, keine Ordnung, keine Gerechtigkeit gibt, sondern Leiden, den Tod, die Armen; dass keine Niedertracht zu niedrig ist, als dass die Welt sie nicht begehrt, und kein Glücklichein von Dauer ist."²

Ein leidenschaftlicher und schwermütiger, aber unbeirrbarer Optimismus erfüllt diesen Bericht, ist in der *ZEIT*-Ausgabe vom 19. September 1957 anlässlich des Erscheinens der deutschen Übersetzung (von Herberth und Marlys Herlitschka) unter den Titel "Fahrt zum Leuchtturm" nachzulesen. Er stützt sich auf exemplarische Menschen, die nicht versuchen, dem Leiden, der Gefahr und der Last der Existenz zu entgehen, sondern die sich ihrem Schicksal stellen und ihm den Preis abringen: unverletzlich zu sein inmitten aller Bedrohung.

Virginia Woolfs Stil wurde beispielhaft für eine Generation von Schriftstellern. Sie zeichnet Gestalten, Landschaften und Atmosphäre mit letzter Präzision und Einprägsamkeit. Wie Musil oder Proust trifft sie mit vollendeter Exaktheit den Kern jeglichen Gefühls. Sie ruht nicht eher, als bis die Formulierung jeden Zweifel ausschließt.³

Die Schwierigkeiten bei der Erstellung eines Librettos liegen also auf der Hand. Dass man sich bei einer so facettenreichen Autorin entscheiden muss, worauf man sein Augenmerk legt, halte ich für eine Selbstbeschränkung, die ich mir nicht auferlegen möchte. Letztlich muss etwas Neues entstehen, etwas, das genau so viel mit mir - und im weiteren Verlauf des Projektes mit dem Komponisten der Oper - wie mit Woolf zu tun hat. Ohne dass ich jetzt irgendeine Form der Urheberschaft erweitern wollte, Gott bewahre!, sehe ich mich bei dieser Arbeit doch in einem gewissen Sinne als

Bruder im Geiste Woolfs.

Im Lauf der Auseinandersetzung mit diesem Text ist mir klar geworden, dass ich dem Roman in diesem Libretto nicht gerecht werden kann, ohne mich selbst dieser Geschichte auszusetzen. Ohne für mich selbst den Grund zu finden, diese Geschichte erzählen zu *müssen*. Ohne mich selbst zu stellen, wird es nicht funktionieren, diese Geschichte zur Geschichte des Zuhörers und Zusehers, des Einzelnen wie des Vielgestaltigen in Form eines Publikums zu machen.

To the Lighthouse ist nämlich ein ebenso fantastischer wie rätselhafter Text. Ich war nach dem ersten Lesen tief beeindruckt von der Fülle der Bilder, die auf mich einstürzten, die ich aber nicht immer gleich mit mir und meinem Leben in Verbindung bringen konnte. Einerseits schien mir vieles nahe und verwandt, vieles aber entschlüsselte sich erst nach und nach. Außerdem stammt die Idee, daraus ein Opernlibretto zu machen, nicht von mir, sondern vom Dramaturgen Olaf Schmitt, was mich zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Stoff gehörig unter Druck setzte, da ich ja dem Vorschlag zustimmen oder ihn ablehnen musste.

In diesem Nachwort möchte ich Ihnen daher gerne von meiner Vorstellung einer Annäherung an einen Autor prinzipiell berichten, indem ich über ihn erzähle, ihn zu Wort kommen lasse und Ihnen so die Möglichkeit gebe, ihn kennenzulernen. Denn das ist es, was ich Ihnen anbieten kann und was ich für mich als oberstes Prinzip der Beschäftigung mit einem literarischen Stoff als wichtig erachte: Den Autor als Mensch erfahren, in seinen Schwächen, in all seiner Liebenswürdigkeit, seinem Starrsinn, seiner Unnachgiebigkeit, und - ja! - in seinem Wahnsinn;- und die Grenze offenlegen, die Schnittstelle, deren Überschreiten es ihm erst ermöglicht, über den Blick auf sich hinaus eine Geschichte über das Menschsein zu erzählen. Das gilt in besonderem Maße für dieses Werk.

Die Frage ist nicht, wie interpretiere ich einen Text, sondern was macht er mit mir und wie kann ich erreichen, dass er etwas mit dem Zuschauer macht. Im speziellen Fall liegt die Schwierigkeit beim Verfertigen des Librettos vor allem darin, einem Prosatext Dialoge zu entreißen, die Dauer der erzählten Augenblicke in eine Szenenfolge zu transkribieren, innere Monologe nach außen zu stülpen, ohne ihnen ihre Intimität zu nehmen und dem Komponisten eine Vorstellung der Seelenlandschaften zu vermitteln,

die er durch seine Musik neu erschaffen muss. Dass der Komponist Zesses Seglias an der ägäischen Küste aufgewachsen ist, kommt dem Projekt ebenso zugute wie meine Obsession für das Meer und die mehr oder weniger mythische und manchmal durchaus sentimentale Sicht eines Binnenlandbewohners darauf.

So stelle ich an den Beginn des Librettos als Hinweistext für die Ouvertüre die ersten Sätze aus Woolfs Roman *The Waves*: "Die Sonne ist noch nicht aufgegangen. Meer und Himmel lassen sich nicht unterscheiden, nur dass das Meer aussieht wie ein zerknittertes Tuch. Allmählich, während der Himmel weiß wird, erstreckt sich eine dunkle Linie am Horizont, die das Meer vom Himmel trennt, und das graue Tuch wird von dicken Streifen durchzogen, die sich, einer nach dem anderen, unter der Oberfläche bewegen, einander folgend, einander jagend, immerzu."⁴ Diesen Zeilen folgt eine Textcollage aus verschiedenen Teilen von *To the Lighthouse* als eine Art Grundstimmung und Vorbereitung auf das kommende Geschehen: "Langsam, als ob ein Wunsch das halbfertige Bild zu vervollständigen trachtet, kommt vom Westen ein leichter Wind auf, der die Wellen blau ans Ufer rollen lässt. Die Möven fliegen tief und scheinen mit ihren widerhallenden Schreien das Meer und den Himmel nach ihrer Botschaft zu fragen, nach der Vision all ihrer üblichen Zeichen göttlicher Großzügigkeit - die Blässe der Morgendämmerung, der Sonnenaufgang über dem Horizont, Fischerboote und Kinder. Aber Meer und Himmel werden auch Zeugen für manches, das nicht im Einklang steht mit dieser Fröhlichkeit, dieser Heiterkeit. Zum Beispiel das lautlose Erscheinen eines aschenfarbenen Schiffs, das kommt und verschwindet; den rötlich dunklen Fleck auf der unschuldig aussehenden Oberfläche des Meeres, als hätte etwas unsichtbar in der Tiefe gebrodelt und geblutet. Es ist unmöglich, diese Bilder zu übersehen, seine Bedeutung aus dem Landschaftsbild zu beseitigen und die Frage zu ignorieren: Vollendet die Natur, was der Mensch ins Werk setzt? Vollendet sie, was er beginnt?"⁵

Am 6. August 1925 - unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans *Mrs Dalloway* - beginnt Virginia Woolf mit der Niederschrift von *To the Lighthouse*. Sie vollendet das Werk, unterbrochen von depressiven Schüben, im Januar 1927 und will es ursprünglich als "Elegie" und nicht als "Roman" bezeichnet wissen und vermerkt in ihrem Tagebuch: "... er wird ziemlich kurz werden; soll Vaters Figur völlig enthalten;

und die von Mutter; und die Kindheit; und all die üblichen Dinge, die ich hinein zu tun versuche, Leben, Tod, etc. Aber der Mittelpunkt ist die Figur meines Vaters, wie er in einem Boot sitzt, We perished, each alone [aus der Schlussstrophe eines Gedichts über einen über Bord gegangenen und ertrunkenen Matrosen von William Cowper] rezitiert, während er eine sterbende Makrele zerquetscht. - Wie auch immer, ich muss mich zurückhalten."⁶

In dieser anspruchslosen privaten Notiz kündigt sich die ganze Spannung des Romans schon an, der viel mehr geworden ist als eine Biographie der Eltern. In ihrer charakteristischen, von Gedanken und Rückerinnerungen in Parenthesen und endlosen Satzperioden zerfetzten und preisgegebenen Form der Aussage erstet in archaischer Monumentalität und Erhabenheit das Bild eines Ehepaars, von dem es heißt: "Und plötzlich kam diese Bedeutsamkeit, die sich aus gar keinem Grund [...] auf die Menschen herabsenkt und sie zu Symbolen, zu Vertretern ihrer Art werden lässt, über die beiden und machte sie, wie sie da in der Abenddämmerung standen und schauten, zu Symbolen der Ehe, Mann und Frau."⁷

Das Ehepaar Woolf veröffentlicht den Roman 1927 in seinem eigenen Verlag. Die erste Auflage von 3000 Stück enthält 320 Seiten, misst 7,5 mal 5 Zoll und ist in blaues Leinen gebunden. Das Buch verkauft sich besser als alle Romane zuvor, und die Woolfs können sich von dem Erlös ein Auto kaufen.

Ihr Mann nennt *To the Lighthouse* ein Meisterwerk, "ein psychologisches Gedicht". Woolf selbst beschreibt ihn als "bei weitem das beste meiner Bücher". In der Tagebucheintragung vom Montag, den 21. März 1927 heißt es dazu: "Ich möchte auf meine Bücher los, als spürte ich das Verstreichen der Zeit, Alter & Tod. Wie schön manche Stellen von *The Lighthouse* sind! Weich & geschmeidig, & tief, meine ich, & kein einziges falsches Wort, seitenlang manchmal."⁸

Der Roman spielt in der gleichen Umgebung, in der Woolfs Jugenderinnerungen das Bild der Eltern aufbewahrt haben: im Ferienhaus an der Küste, während der langen Sommermonate, in denen Gäste die aus Eltern und acht Kindern bestehende Familie noch vergrößerten. Weshalb das Schreiben an diesem Text oft als Psychoanalyse und Therapie bezeichnet worden ist, das die Herrschaft der Eltern über sie bannen sollte. Im Roman heißen die Eltern Mrs und Mr Ramsay und eine illustre Gästeschar, ebenfalls

als Figuren aus dem engeren Bekanntenkreis der Woolfs identifizierbar, bevölkert das Geschehen.

Die Fahrt zum Leuchtturm bildet die formale Klammer der Handlung des dreigeteilten Romans. Im ersten und längsten Teil, *The Window*, wird dem jüngsten Sohn, James, für den nächsten Tag bei gutem Wetter die Fahrt zum Leuchtturm versprochen: Die ersten Worte des Romans stellen ein Versprechen dar, das seine Hoffnung auf den Zufall setzt. 'Doch bestimmt, wenn es morgen schön ist', sagt Mrs Ramsay zu James und löst mit ihren Worten eine unermessliche Freude aus. Diese Worte besitzen für ihren Sohn die Zauberkraft, aus einem Wunsch eine Tatsache zu schaffen: als stehe nun fest, dass die Unternehmung auf jeden Fall stattfinden und das Wunder, auf das er sich seit Jahren und Jahren, so scheint es, gefreut hat, nach dem Dunkel nur einer Nacht noch in greifbare Nähe rücken würde. Seine Erwartung, am nächsten Morgen zum Leuchtturm zu fahren, wird jedoch von Mr Ramsay sofort vereitelt.

Elisabeth Bronfen bezeichnet den Vater in ihrer *Kulturgeschichte der Nacht* als modernen Sarastro, der seine Vernunft gegen die Verführung seiner Frau einsetzt. Er unterbindet es, an Dinge zu glauben, statt sie zu begründen, auch wenn die Umstände dagegen sprechen. So behauptet er im Gegensatz zu seiner Frau, dass es morgen mit Sicherheit regnen wird.⁹

Am nächsten Morgen regnet es wirklich, und die Fahrt wird erst im dritten Teil des Romans, zehn Jahre später, nachgeholt.

Weiter heißt es bei Bronfen: "Woolf rückt nicht nur den Machtbereich Mrs Ramsays [...] ins Zentrum ihres Romans, [...] sie greift zudem auf das antike Bild der Nyx als Gebärerin von Schlaf und Tod zurück. Als schützende Figur, auf die sich alle beziehen, entpuppt Mrs Ramsay sich als Platzhalterin der Nacht. Aus dem Wissen um die Fragilität ihrer Welt löst sie in ihren Mitmenschen Träume aus, die ihnen zugleich erlauben, auf ein Morgen zu vertrauen. [...] Die junge Malerin Lily, die die strickende Gestalt [Mrs Ramsay] am Fenster malt, sieht in Mr Ramsay einen egoistischen Tyrann, der durch seine erdrückende Gegenwart nicht nur die gelassene Zweisamkeit zwischen Mutter und Sohn stört, sondern auch ihre eigene imaginäre Verbindung zu dieser nächtlichen Gestalt."¹⁰

Das Kapitel endet mit einem großen Abendessen. Mr Ramsay bekommt einen Wutausbruch, da er sich über den Dichter Augustus Carmichael ärgert, weil der um

einen Nachschlag Suppe bittet, was seinem Verständnis von einem gebührenden Verhalten widerspricht. Mrs Ramsay, für die das gemeinsame Abendessen den Höhepunkt und fast so etwas wie eine Weihe des vergangenen Tages darstellt, ärgert sich wiederum über Paul und Minta – zwei Bekannte, zwischen denen sie eine Ehe stiften will –, die sich verspäten, weil Minta die Brosche ihrer Großmutter am Strand verloren hat.

Im zweiten Teil *Time passes* bricht der erste Weltkrieg aus, Mrs Ramsay und zwei ihrer Kinder sterben; das Sommerhaus zerfällt. Statt Menschen um einen Esstisch zu versammeln, versammelt sich im Haus ein unbestimmtes Zusammenlaufen von Zeit, in dem Dunkelheit und Tageslicht eine Einheit bilden. In der Abwesenheit jeglicher Bewohner setzt eine Unheimlichkeit sich durch: "Die Stille und die Helligkeit des Tages sind ebenso seltsam wie das Chaos und der Tumult der Nacht."¹¹

Virginia Woolf benützt dieses Kapitel als Verbindungsstück der beiden dominierenden Teile der Geschichte und führt in einer Tagebucheintragung als Beispiel eine H-förmige Zeichnung an, die sie als zwei Blöcke beschreibt, die durch einen Korridor verbunden sind.

"Die herbstlichen Bäume, zerzaust wie sie sind, nehmen die Leuchtkraft fleckiger Fahnen an, die in der Düsternis kühler Kathedralenhöhlen entbrennen, wo goldene Lettern auf marmornen Seiten den Tod in der Schlacht beschreiben und wie die Gebeine, weit weg in indischem Sand, dort bleichen und verdorren", heißt es da. "Das Haus war verfallen und kaputt. Nur der Strahl des Leuchtturms betrat die Räume für einen Augenblick, sandte seinen plötzlichen, unverwandten Blick in der Dunkelheit des Winters über Bett und Wand, blickte voll Gleichmut auf die Distel und die Schwalbe, die Ratte und das Stroh. Nichts widerstand ihnen jetzt; niemand verwehrte ihnen etwas. Lass den Wind wehn; lass den Mond sich aussäen und die Nelke sich mit dem Kohl vermählen. Lass die Schwalbe im Salon ihr Nest bauen und die Distel durch die Fliesen dringen und den Schmetterling sich auf dem ausgebleichten Chintz [den ausgebleichten Sesselbezügen] sonnen. Lass das zerbrochene Glas und das Porzellan auf dem Rasen verstreut liegen und von Gras und wilden Beeren zugewuchert werden."¹²

"Ich entstoffliche - aus Misstrauen gegen eine allzu billige Wirklichkeit", begründet

Virginia Woolf ihre präzise Art der Realitätstransformation. Woolfs spezifisches Interesse in *To the Lighthouse* sei in erster Linie ein technisches gewesen, wie ich einer im Internet gefundenen Analyse¹³ entnehmen kann, der ich mich teilweise anschließen möchte: Für Woolf stellt sich demnach die Frage, wie sich "all the usual things", also: "das Alltagsleben ohne die Schwere des Wahnsinns", die *Mrs Dalloway* noch belastet hatte, darstellen lässt. Das heißt: die Frage, wie man einen Roman schreibt, der nicht so verkrampft und kompliziert mit all seinen desperaten Begleiterscheinungen von *Mrs Dalloway* sei, wie sie in einer Tagebucheintragung vom 23. November 1926 notiert.

Die Frage stellt sich auch, warum Woolf derart komplizierte und komplexe narrative Techniken und einen so schweren Symbolgebrauch zur Hilfe nimmt, bloß um zu erzählen, was ihren Figuren im Kopf umhergeht. Hier schafft vielleicht eine Passage aus einem gänzlich anderen Roman Klarheit: Thomas Manns *Der Zauberberg*. Manns *Zauberberg* ist mit seinen Proustschen und Woolfschen Gegenstücken der wichtigste deutschsprachige Roman über die Zeit, die vergehende Zeit und die Dauer. Thomas Mann sagt zu Beginn des siebten und letzten Kapitels in einer Episode mit dem Titel *Strandspaziergang*: "Die Erzählung hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann."

Bemerkenswert an diesem Zitat ist die Definition der erzählten Zeit, die nach Mann immer an eine bestimmte Perspektive gebunden ist. Narratologisch ausgedrückt bedeutet das, dass erzählte Zeit auf eine bestimmte Person fokalisiert sein muss. Daraus folgt: je stärker man sich im Bewusstsein einer fokalisierten Person befindet, desto stärker wird die Zeit gedehnt. Es scheint, als habe Lily Briscoe (die junge Dame im Roman, die Mrs Ramsay zu malen versucht) recht, wenn sie Mrs Ramsay die Kraft zugesteht, die Zeit anhalten zu können. "Mrs Ramsay saying, 'Life stand still here.'; Mrs Ramsay making of the moment something permanent", sagt Lily im dritten Teil des Buches, als die von ihr Zitierte schon zehn Jahre tot ist. Leben steh still!, sagte Mrs Ramsay, die aus dem Augenblick damit etwas Dauerndes machte.

Es scheint, als liege Woolfs Fokus vor allem im zweiten Teil des Romans auf der Intensität des Augenblicks. Die bloße Abwesenheit von fokalisierten Personen bewirkt,

dass der Zeitraum mehrerer Jahre (erzählter Zeit) zu wenigen Seiten kondensiert. Im Libretto bleibt, wie auch im Roman, die Haushälterin Mrs McNab zurück, die versucht, das Haus - und in einem übertragenen Sinn die Welt - vor dem gänzlichen Verfall zu bewahren, während draußen der Krieg tobt.

Woolf hat diesen Abschnitt aus der Perspektive eines distanzierten Erzählers geschrieben und er scheint unpersönlich zu wirken, ist aber als Konstrukt ein Beispiel für das, was sie "das Leben, wenn wir nicht daran teilhaben" genannt hat. Und es mag den Leser dünken, dass die berühmten Szenen mit dem braunen Strumpf, die im ersten Kapitel das Vergehen der Zeit mit den Aktivitäten des Alltagslebens in Verbindung gebracht haben, sich im zweiten Kapitel fortsetzen, nun jedoch völlig losgelöst von der physischen Anwesenheit der Person Mrs Ramsays.

Das Stricken dient somit auch als Rahmen für das Einfrieren der Zeit, in welchem der Bewusstseinsstrom fließen kann: "Sie zerrte den Strumpf glatt", ist im Roman zu lesen, "und all die feinen Muster erschienen wie mit Stahlnadeln eingraviert um ihre Lippen und auf ihrer Stirn, und sie wurde reglos wie ein Baum, der wild geschwankt und gebebt hat und sich nun, da der Wind sich legt, Blatt für Blatt beruhigt."

Ich habe das Beispiel des braunen Strumpfes gewählt, um Ihnen exemplarisch die Schwierigkeit zu vermitteln, aus einem so (tiefen)psychologischen Text ein Libretto zu formen, das der Geschichte und den Menschen hinter den Personen auf der Bühne gerecht wird. So einen Text in ein Libretto zu verpacken - respektlos gesagt - halte ich auch nur für möglich, wenn man es in Übereinstimmung mit dem Komponisten entwickelt. Mindestens so sehr wie auf die Autorin muss ich mich daher in den Komponisten einfühlen, um ihm eine Vorlage für seine Kompositionstätigkeit zu liefern und ihm beim "Hinüberschreiben" der Worte in die Notenzeilen behilflich zu sein. So erscheint es mir auch notwendig, ihm meine akustischen Wahrnehmungen mitzuteilen und in die "sogenannten" Regieanweisungen, die ich lieber "Hinweise" nenne, einfließen zu lassen, wie zum Beispiel eine Frage, die mir nicht aus dem Sinn geht. Im zweiten Teil sehen und hören wir nur Mrs McNab, die Haushälterin, der die Aufgabe obliegt, mit dem Klang und dem Ausdruck ihrer Stimme die "Dauer" (*la durée*) erfahrbar zu machen, also nicht nur vom Vergehen der Zeit zu erzählen: Warum sollte eine Stimme im Laufe des zweiten Kapitels nicht brüchig werden? Und damit der Zeit jene Körperlichkeit geben, der in diesem Text nachgespürt wird?

Ich nehme mir auch vor, Zesses Seglias zu bitten, - ebenfalls im zweiten Teil der Oper, nach dem Tod von Mrs Ramsay - in seiner Musik Bezug zu nehmen auf ein Streichquartett Beethovens. Leonard Woolf hatte nämlich einmal zu seiner Frau gesagt, wenn man zu seiner Einäscherung Musik haben wollte, müsste es das *B-Dur-Quartett Opus 130* von Beethoven sein. Bei Einäscherungen komme der Moment, wo sich die Tür des Krematoriums öffne und der Sarg langsam hineingleitet, und es gibt mitten in der *Cavatine* eine Passage, wo ein paar Takte lang die unglaublich schöne Musik in einer sanft voranschwingenden Bewegung zu zögern scheint. Wenn die Stelle in dem Augenblick gespielt würde, könnte es so wirken, als würde der Tote sanft in die Ewigkeit des Vergessens geweht.

Leonard hatte immer die Idee, dass die *Cavatine* bei Virginias oder seiner Einäscherung gespielt werden könnte, aber er hatte nach Virginias Tod nicht die Kraft, sich darum zu kümmern. Das andauernde Grauen der vorangegangenen Wochen hatte ihn innerlich betäubt, wie er in seinen *Erinnerungen* schreibt: "Bei der Einäscherung wurde dann der *Gesang seliger Geister* aus Glucks *Orpheus* gespielt. Der Sarg verschwand, als sich die Tür öffnete, und abends spielte ich die *Cavatine*."¹⁴

Für Elisabeth Bronfen stellt Virginia Woolf "mit ihren literarischen Texten die Frage nach dem Nichts, indem sie das fragile Dasein ihrer Helden und Heldinnen fragwürdig und zugleich staunenswert erscheinen lässt. Die strenge Formalisierung ihrer Geschichten macht sichtbar, dass sie kraft ihrer Schrift zwar eine Welt aus dem Nichts herausgelöst hat, diese aber immer auch auf zweifache Weise auf ein Außen gerichtet bleibt: Zum einen auf den Abgrund, über dem das Leben eine schmale Brücke schlägt, zum anderen auf die von Referentialität [also von konkreten Bezügen zu handelnden Personen oder geschichtlichen Ereignissen] abgekoppelten ästhetischen Zeichen."¹⁵

Bei meiner Arbeit am Libretto halte ich mich konsequent an den Sprachduktus Woolfs, der ein bisschen altmodisch zu sein scheint, aber vom Zauber der genauen und streng durchkomponierten Satz- und Gedankenkonstruktionen durchwirkt ist. Über und in allem spürt man die tiefe Menschlichkeit, das verzweifelte Festklammern an der Hoffnung, nicht alles möge so fürchterlich schrecklich enden, wie es den Anschein hat. Ich möchte hier für das von mir Behauptete exemplarisch die letzten Zeilen aus *The Waves* zitieren: "Und auch in mir steigt die Welle. Sie schwillt; sie krümmt ihren

Rücken. Ich spüre wieder, wie ein neues Verlangen sich regt, etwas, das unter mir aufsteigt wie das stolze Pferd, dem sein Reiter erst die Sporen gibt und es dann zurückhält. Welchen Feind sehen wir jetzt auf uns zukommen, du, den ich jetzt reite, während wir mit den Hufen auf diesem Stück Pflaster scharren? Es ist der Tod. Der Tod ist der Feind. Es ist der Tod, gegen den ich anreite, mit eingelegtem Speer, mit im Winde flatternden Haaren, wie die eines jungen Mannes, wie die Percivals, als er in Indien Galopp ritt. Ich gebe meinem Pferd die Sporen. Dir will ich mich entgegenwerfen, unbesiegt und ungebeugt, O Tod!"¹⁶

Am Samstag, den 7. Februar 1931, berichtet sie in ihrem Tagebuch vom Schreiben dieser Zeilen: "Ich schrieb die Worte 'O Tod' vor fünfzehn Minuten, nachdem ich die letzten zehn Seiten mit einigen Augenblicken solcher Intensität und solchen Rausches abgespult habe, dass ich hinter meiner eigenen Stimme herzustolpern schien, oder hinter einer Art Sprecher als wäre ich geisteskrank. Fast bekam ich Angst, weil ich mich an die Stimmen erinnerte, die mir vorauszufliegen pflegten. Wie körperlich dieses Gefühl von Triumph & Erleichterung ist! Ob nun gut oder schlecht, es ist geschafft; & jedenfalls am Schluss fühlte ich, [...] dass ich diese Flosse in der Wasserwüste ins Netz bekommen habe, die mir erschienen war, über den Marschwiesen aus meinem Fenster in Rodmell, als ich *To the Lighthouse* beendete."¹⁷

"Wenn Virginia ein ruhiges, naturgemäßes Leben führte", berichtet Ihr Ehemann Leonard in seiner Biographie *Mein Leben mit Virginia*, "regelmäßig aß, früh ins Bett ging und sich geistig und körperlich nicht überanstrengte, blieb sie ganz gesund. Aber wenn sie sich auf irgendeine Weise zu sehr anstrenge, [...] traten sofort Symptome auf, die bei normalen Menschen unbedeutend und vorübergehend sind, bei ihr aber ein Signal für ernste Gefahr waren. [...] Viermal in ihrem Leben ließen die Symptome nicht nach, und sie überschritt die Grenze, die die Bereiche, die wir geistig normal und nicht normal nennen, voneinander trennt. Sie hatte einen kleineren Zusammenbruch in der Kindheit erlebt und einen größeren nach dem Tod ihrer Mutter 1895, einen weiteren 1914, den vierten 1940. Bei all diesen Zusammenbrüchen gab es zwei deutlich unterscheidbare Phasen, die die Fachleute als manisch-depressiv bezeichnen. In der manischen Phase war sie außerordentlich erregt, ihr Geist arbeitete fieberhaft, sie redete viel und - auf dem Höhepunkt des Anfalls - unzusammenhängend; sie hatte Halluzinationen und hörte Stimmen; zum Beispiel erzählte sie mir, dass sie beim

zweiten Anfall die Vögel im Garten vor dem Fenster miteinander griechisch sprechen hörte. Bei ihrem dritten Anfall, der 1914 begann, hielt diese Phase mehrere Monate an und endete damit, dass sie für zwei Tage ins Koma fiel. In der depressiven Phase versank sie tief in Melancholie und Verzweiflung, sprach kaum, weigerte sich zu essen, weigerte sich zu glauben, dass sie krank war, und beharrte darauf, dass sie selbst an ihrem Zustand schuld sei; auf dem Höhepunkt dieses Stadiums unternahm sie Freitodversuche; 1904, nach dem Tod ihres Vaters, sprang sie aus dem Fenster, 1913 nahm sie eine Überdosis des Schlafmittels Veronal, 1941 stürzte sie sich in die Ouse."¹⁸

Bei meiner Arbeit hier in dieser stillen Bucht am Meer ist mir auch bewusst geworden, dass Virginia Woolf einer breiteren Öffentlichkeit außerhalb des englischsprachigen Raumes vor allem durch Edward Albees Theaterstück *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* und die Verfilmung mit Elizabeth Taylor und Richard Burton bekannt ist. Was freilich auf einem Irrtum beruht, denn das Stück hat nicht das Geringste mit Virginia Woolf zu tun. Die Idee hierzu kam Albee um 1953 oder 1954 nach eigener Aussage angesichts einer Reihe von Graffiti im Waschraum einer Bar: "Eines Nachts war ich dort auf ein Bier, und ich sah 'Who's afraid of Virginia Woolf?' auf einen Spiegel geschmiert, vermutlich mit Seife. Als ich das Stück zu schreiben begann, ging mir diese Zeile nicht aus dem Sinn. Und natürlich meint 'Who's afraid of Virginia Woolf' das Kinderlied 'Who's afraid of the big bad Wolf' ... Wer fürchtet sich vor einem Leben ohne falsche Illusionen. Und ich hielt es für einen ziemlich universitätstypischen intellektuellen Witz."¹⁹

Somit teilt Woolf ein wenig das Schicksal Elfriede Jelineks, deren Bekanntheit auch nicht auf eine große Leserschaft zurückzuführen ist. Im Gegenteil: Je besser sie jemand zu kennen scheint, mit desto größerer Sicherheit hat er nichts von ihr gelesen. In einem Brief vor vielen Jahren hat sie mir geschrieben: "Das Vergehen der Zeit ist schrecklich, ein Affront. Die Menschen werden verschlungen wie Treibgut." Ich habe jetzt wieder beim Durchlesen der Briefe Virginia Woolfs daran denken müssen. "Übrigens, wie lauten die Argumente gegen Selbstmord?", fragt Woolf am 30. Oktober 1930 die 24 Jahre ältere Komponistin und Symbolfigur der Britischen Frauenbewegung Ethel Smyth, die in sie verliebt war: "Du weißt, was für ein leichtfertiger Mensch ich bin [im Brief liest sich das so: "You know what a flibberti-gibbet I am"]": nun, und da

kommt plötzlich mit einem Donnerschlag ein Gefühl der völligen Sinnlosigkeit meines Lebens. Es ist, als liefe man am Ende einer Sackgasse plötzlich mit dem Kopf gegen eine Wand. It's like suddenly running one's head against a wall at the end of a blind valley."²⁰

Einen Aspekt, den der Vereinnahmung der Autorin durch die Frauenbewegung, möchte ich nicht unerwähnt lassen und Iris Radisch zitieren: "Eine Behauptung, so alt wie die Literatur, noch immer nicht widerlegt, wahrscheinlich unwiderlegbar: Frauen schreiben anders. Mühelos, heißt es, könne man schon nach wenigen Zeilen eine Frauengeschichte von einer Männergeschichte, ein Frauengedicht von einem Männergedicht, einen Frauenroman von einem Männerroman unterscheiden. Denn in der Literatur herrscht noch immer archaische Geschlechtertrennung. [...] Männer, so scheint es, beschreiben die Welt, Frauen verzweifeln an ihr. Über männliche und weibliche Schreibweisen ist schon viel und vor allem viel Unsinn behauptet worden. Virginia Woolf fand, Frauen schrieben, "wie Amseln oder Drosseln singen", in "unvergleichlicher Spontaneität". [...] Die französische Professorin Hélène Cixous erfand den Begriff der "Weiblichkeit in der Schrift" (so heißt auch der Titel eines Merve-Bandes aus dem Jahr 1980). Was immer Männer geschrieben haben, behauptet die Forscherin, "waren letztendlich Dosen, Fertigprodukte ... Mausoleen für Worte ... Totengedenkstätten". Frauen, fand sie heraus, schreiben meistens in der Gegenwart, Männer in der Vergangenheit. Frauen überlassen sich dem Fluß der Erzählung, Männer bauen eine Geschichte wie ein Denkmal. Männer spielen mit Gattungen, Frauen zerstören sie. Männer interessieren sich für die literarische Form, Frauen vernehmen "die Botschaften der Materie".²¹

Im Schlusskapitel *The Lighthouse* kehren der Vater und James in das Haus auf der Insel Isle of Skye vor der Westküste des schottischen Festlands im Atlantik zurück. Auch die Malerin Lily Briscoe und der Dichter Augustus Carmichael sind wieder zu Gast. Nun, zehn Jahre später, zu früher Morgenstunde, wird James die Expedition zum Leuchtturm antreten. Gemeinsam werden sie erreichen, was seine Mutter ihm damals versprochen hatte: den Leuchtturm.

"Wer wollte ihn tadeln, wenn er, einen Augenblick so dastehend, in Gedanken bei seinem Ruhm verweilte?", hat Mr Ramsay sich im ersten Teil gefragt. "Sogar einem

sterbenden Helden war es erlaubt, sich angesichts des Todes zu fragen, was die Menschen dereinst von ihm halten würden. Sein Ruhm mochte an die zweitausend Jahre dauern. Doch was waren zweitausend Jahre? Diese Steine da, an die man mit der Fußspitze stieß, würden Shakespeare überdauern."²² Einen Moment lang scheint es, als seien diese Zweifel Mr Ramsays verschwunden und Übereinstimmung mit der Welt und seinem Sohn hergestellt.

Lily, die nach dem Tod von Mrs Ramsay an ihrem Bild nicht weitermalen konnte, wird das Gemälde in dem Augenblick fertigstellen, in dem Vater und Sohn an Land gehen und die von ihr zu Hilfe gerufene Mrs Ramsay als Phantom erscheint. "Sie blickte auf die Stufen", heißt es im Roman, "sie waren leer. Sie blickte auf ihre Leinwand; sie war verschwommen. Mit plötzlicher Zielstrebigkeit, als sehe sie Mrs Ramsay einen Augenblick lang deutlich vor sich, zog sie, da, in der Mitte, einen Strich. Es war vollbracht; es war vollendet. Ja, dachte sie, als sie in äußerster Erschöpfung den Pinsel niederlegte, ich habe sie gehabt, meine Vision."²³

Tagebucheintragung Dienstag, 23. Februar 1926: "Ich werde wie eine alte Fahne von meinem Roman hin- und hergeweht. [...] Ich schreibe jetzt so schnell & leicht, wie ich nur je in meinem Leben geschrieben habe. [...] Ich denke, das ist der Beweis, dass ich auf dem richtigen Weg bin; & dass ich das, was meine Seele an Früchten enthält, auch zu fassen bekomme. Komischerweise erfinde ich jetzt Theorien, dass Fruchtbarkeit und Flüssigkeit das Wesentliche sind: früher habe ich für eine Art konzentrierter, gespannter Aufmerksamkeit plädiert."

Nur der Schluss bereitet Schwierigkeiten. Am Sonntag, dem 5. September 1926, notiert sie: "Im Augenblick bin ich auf der Suche nach einem Ende. Das Problem ist, wie Lily & Mr R[amsay] zusammenzubringen sind, um am Schluss ein verbindendes Interesse herzustellen." Dabei käme es darauf an, nicht die "Intensität des Augenblicks" zu verlieren.

Fünfzehn Jahre später, am Morgen des 28. März 1941 - einem Freitag - einem strahlenden, klaren, kalten Tag - ging Virginia, wie immer, in ihr Gartenhaus. Dort schrieb sie zwei Briefe: einen für Leonard und einen für Vanessa, ihre Schwester: die beiden Menschen, die sie am meisten liebte. In beiden Briefen erklärte sie, sie höre Stimmen; sie glaube nicht mehr daran, je wieder gesund zu werden, und sie könne

nicht mehr so weitermachen.

"Liebster", schrieb sie in dem Brief an Leonard, "ich spüre genau, dass ich wieder wahnsinnig werde. Ich glaube, dass wir eine solche schreckliche Zeit nicht noch einmal durchmachen können. Und diesmal werde ich nicht wieder gesund werden. Ich höre Stimmen, und ich kann mich nicht konzentrieren. Darum tue ich, was mir in dieser Situation das Beste scheint. [...] Was ich sagen möchte, ist, dass ich alles Glück meines Lebens Dir verdanke. [...] Hätte mich jemand retten können, wärest Du es gewesen. Alles, außer der Gewissheit Deiner Güte, hat mich verlassen. Ich kann Dein Leben nicht länger ruinieren. Ich glaube nicht, dass zwei Menschen glücklicher hätten sein können, als wir gewesen sind. V."

Sie stellte den Brief im Wohnzimmer auf den Kaminsims; dann nahm sie ihren Stock, schlüpfte gegen halb zwölf aus dem Haus und ging über die Wiesen zum Fluss. Leonard vermutet, dass sie vielleicht schon einmal den Versuch gemacht hatte, sich zu ertränken; falls dies zutraf, hatte sie aus dem Misslingen gelernt. Sie legte ihren Stock ans Ufer und zwängte einen großen Stein in ihre Manteltasche. Dann ging sie in den Tod - "die einzige Erfahrung", wie sie einmal einer Freundin gesagt hatte, "die ich nicht beschreiben werde."^{24/25}

¹ aus Werner von Koppenfels: "Keine Angst vor Virginia Woolf", Der Spiegel, 18. Dezember 1989.

² aus Virginia Woolf: "Die Fahrt zum Leuchtturm", Roman, Übersetzung von Herberth und Marlys Herlitschka, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1956. Die Originalausgabe erschien 1927 unter dem Titel "To the Lighthouse" im Verlag The Hogarth Press, London.

³ aus DIE ZEIT Archiv / Ausgabe 38/1957.

⁴ aus Virginia Woolf: "Die Wellen", Roman. Herausgegeben von Klaus Reichert, Deutsch von Maria Bosse-Sporleder, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1994. Die Originalausgabe erschien 1931 unter dem Titel "The Waves" im Verlag The Hogarth Press, London.

⁵ siehe 2.

⁶ aus Virginia Woolf: "Gesammelte Werke, Tagebücher 3". Herausgegeben von Klaus Reichert, Deutsch von Maria Bosse-Sporleder, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1999. Die Originalausgabe erschien 1980 unter dem Titel "The Diary of Virginia Woolf. Volume III 1925 - 1930" im Verlag The Hogarth Press, London.

⁷ aus Virginia Woolf: "Zum Leuchtturm", Roman. Herausgegeben von Klaus Reichert, Deutsch von Karin Kersten, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1993. Die Originalausgabe erschien 1927 unter dem Titel "To the Lighthouse" im Verlag The Hogarth Press, London.

⁸ siehe 6.

⁹ aus Elisabeth Bronfen: "Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht", Carl Hanser Verlag, München 2008.

¹⁰ ebenda.

¹¹ siehe 7.

¹² siehe 7.

¹³ aus "literaturen.net", 15. Jänner 2010, <http://literaturen.net/zeit-bewusstsein-virginia-woolf-to-the-lighthouse-587>

¹⁴ aus Leonard Woolf: "Mein Leben mit Virginia", Erinnerungen. Herausgegeben und aus dem Englischen übersetzt von Friederike Groth, Frankfurter Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt am Main, 1988. Der deutschen Ausgabe "Mein Leben mit Virginia" liegen die Bände II - V der von 1960 bis 1969 bei The Hogarth Press London erschienenen Originalausgabe zugrunde.

¹⁵ siehe 8.

¹⁶ siehe 4.

¹⁷ aus Virginia Woolf: "Gesammelte Werke, Tagebücher 4".Herausgegeben von Klaus Reichert, Deutsch von Maria Bosse-Sporleder, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2003. Die Originalausgabe erschien 1982 unter dem Titel "The Diary of Virginia Woolf. Volume IV 1931 - 1935" im Verlag The Hogarth Press, London.

¹⁸ siehe 14.

¹⁹ Interview mit Edward Albee (https://web.archive.org/web/20060520173212/http://www.theparisreview.com/media/4350_ALBEE.pdf) (Memento vom 20. Mai 2006 im *Internet Archive*), von: William Flanagan, in: *The Art of Theater, No. 4*, The Paris Review, 1966

²⁰ aus Virginia Woolf: "Briefe 2, 1928 - 1941".Herausgegeben von Klaus Reichert, Deutsch von Brigitte Walitzek S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2006. Die Briefauswahl folgt im wesentlichen dem Band "Congenial Spirits. The selected Letters of Virginia Woolf", erschienen 1989 im Verlag The Hogarth Press, London.

²¹ aus Iris Radisch: "Im Museum verlorener Ekstasen", DIE ZEIT, 27. Jänner 1995.

²² siehe 2.

²³ siehe 7.

²⁴ aus Quentin Bell: "Virginia Woolf. Eine Biographie".Herausgegeben von Klaus Reichert, Aus dem Englischen von Arnold Fernberg, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Die Originalausgabe erschien 1972 unter dem Titel "Virginia Woolf. A Biography" im Verlag The Hogarth Press, London.

²⁵ siehe 6: Dienstag, 23. November 1926.