Johannes Ungelenk (Potsdam)

Bio-Graphik in Virginia Woolfs *To the Lighthouse:* Zwischen den Künsten und über das Leben hinaus

Ausgehend von der Figur der Malerin Lily Briscoe und ihrem am Ende des Romans mit einem Pinselstrich vollendeten Kunstwerk interessiert sich der Artikel für das Zwischenspiel zwischen visueller und narrativer Kunst. Als Bio-Graphik wird ein hybrides Erzählverfahren beschrieben, das erst durch dieses kunstübergreifende Zwischenspiel möglich wird. Kunst fungiert hier nicht mehr als eine Repräsentation von Leben (und erzählbaren Lebenswegen) sondern als eine teilnehmende Lebenspraxis, die, für kurze, fragile Momente, den beschränkten Blick des einzelnen Individuums übersteigen, und (spirituelle) Einblicke in ein Jenseits des Eigenen gewähren kann.

Taking the figure of the painter Lily Briscoe – and the artwork she completes with a single brushstroke at the end of the novel – as its starting point, this article examines the interplay between visual and narrative art. It identifies 'bio-graphics' as a hybrid narrative mode made possible only through this inter-artistic interplay. Here, art no longer functions merely as a representation of life (and of narratable life paths) but as a participatory practice of living that, for brief, fragile moments, can transcend the individual's limited perspective and offer (spiritual) glimpses into a realm beyond the self.

> She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (226)[1]
> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

Dies sind die letzten Zeilen, die letzten Worte von Virginia Woolfs Roman *To the Lighthouse*. Wir sehen durch die Augen und erleben die Gedanken einer (scheinbaren) Randfigur, der Künstlerin Lily Briscoe. Es ist bemerkenswert, dass der Roman just so endet: Gewidmet scheint er dem Leben der Ramsays, Mr. und Mrs. Ramsay samt ihrer vielen Kinder und einer treuen Gefolgschaft von intellektuellen Freunden. In Schlaglichtern schildert der Roman insbesondere die psychisch-

[1] Virginia Woolf: To the Lighthouse. London: Penguin 2000. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe mit Seitenzahl direkt im Fließtext zitiert.

emotionalen Beziehungen des erweiterten Familiengeflechts im Wochenendhaus der Ramsays auf der schottischen Isle of Skye. Der Roman betreibt dabei (auch) eine wenig verschleierte Form des *life-writing*: Woolf arbeitet mit dem Roman prägende Teile der eigenen Biographie auf. Der Schauplatz verpflanzt das mit Blick auf einen Leuchturm in der Bucht ausgestattete Wochenendhaus der Stephens, Talland House, von Cornwall nach Schottland. In Mr. Ramsay, als intellektuell bewunderte, aber narzisstische, sozial schwer verträgliche Persönlichkeit, zeigt sich ein literarisches Bild von Woolfs Vater, Leslie Stephen; der früh verstorbenen Mutter ist in Mrs. Ramsay ein Denkmal gesetzt. Sie ist es auch, die nur noch als Leere in der gerade zitierten Stelle auftaucht. Mrs. Ramsay verstirbt nämlich zwischen den beiden Hauptteilen des Romans, die zeitlich durch den ersten Weltkrieg und ein mit „Time Passes" überschriebenes, den Verfall des leeren Wochenendhauses erzählendes, Kapitel getrennt sind.

Lily Briscoe arbeitet schon während des ersten, längsten, Teils des Romans an einem Gemälde, an *ihrem* Gemälde. Hier sind die jüngsten Kinder – im Zentrum steht der von seiner Mutter noch eng betreute James – noch klein, hier wird dessen Wunsch, zum Leuchtturm zu segeln, noch brüsk und fühllos vom Vater mit Hinweis auf das unpassende Wetter verneint. Lily wird, Jahre später, im abschließenden Teil des Romans, die Arbeit an diesem Bild neu aufnehmen. Mrs. Ramsay ist längst gestorben, James und seine Schwester sind Teenager und segeln tatsächlich gerade zum Leuchtturm, während Lily die letzten Pinselstriche an ihrem Gemälde tätigt.

Lily ist im Roman unverkennbar eine Reflektorfigur für Woolf: „It has been well documented that Woolf was dealing with her own family situation in this novel", schreibt Theresa L. Crater.[2] Es ist die Kunst, die Figur und Autorin verbindet: Lily Briscoe und Virginia Woolf kämpfen beide mit künstlerischen Mitteln mit dem Leben – mit Erinnerungen, Prägungen, psychischen Dispositionen und Konstellationen. Doch warum greift Woolf gerade auf die bildende Künstlerin Lily zurück (und nicht etwa auf den ebenfalls im Roman anwesenden Dichter Augustus Carmichael),[3] oder, in anderen Worten: warum ist das *life-writing* in *To the*

[2] Theresa L. Crater: „Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence". In: Rocky Mountain Review of Language and Literature 50:2 (1996), S. 121–136, hier S. 128.

[3] „Might it not be", merkt J. Hillis Miller an, „that this impersonal, all-inclusive all-keeping, all-annihilating perspective is covertly embodied in the person of Augustus Carmichael?" (J. Hillis Miller: „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*". In: Tropes, Parables, and Performatives. New York 1991, S. 151–170, hier S.

Lighthouse über die Grenze der künstlerischen Medien gebrochen, warum trägt sich das *life-writing* in *To the Lighthouse* als bio-*graphik* im (großzügig) wörtlichen Sinne zu? Einige tastende Antwortversuche möchte ich aus Stichworten der eingangs zitierten Passage heraus entwickeln.

1. „She looked" – Schreiben als Malen

Dass Lily, als Malerin, sich der Welt und dem Leben visuell, also schauend, nähert, verwundert wenig. Zum ‚Gesamtbild' des Romans gehört aber auch, und vornehmlich, dass sich dieser ‚Zugangsmodus' nicht auf die Figur der Lily Briscoe und der von ihr fokalisierten Passagen beschränkt. Kurioserweise verkreuzt sich der visuelle Zugangsmodus passagenweise sogar, sodass weniger die Beschreibung von Lilys Mal-Akten, als die Auserzählung der Erzählstränge ohne Lilys Beteiligung einem visuellen Regime folgen. Eine strenge Definition von Ekphrasis zugrunde gelegt mag stimmen, „that the novel contains no ekphrasis".[4] Eine „departure from the tradition of ekphrasis"[5] lässt sich allerdings wirklich nur für den erzählerischen Umgang mit Lilys Gemälde behaupten.

Zunächst legt das aus zwei parallel gezogenen, gleichzeitigen Strängen gewobene Erzählen des abschließenden Teils zwar nahe, die Logik der beiden beteiligten künstlerischen Medien gegeneinander kontrastiv auszuspielen: auf der einen Seite fahren Mr. Ramsay und seine zwei Teenager-Kinder nun endlich gen Leuchtturm, *To the Lighthouse*, segeln also auf teleologischer, linearer Zeit-Linie dem Buchende

160.) Zweifel an dieser These scheinen angebracht, doch selbst wenn sie etwas träfe, bliebe die Frage, warum eine bildende Künstlerin die zentrale Rolle einnimmt und die vermeintliche literarische Reflektorfigur so extrem in den Hintergrund verschoben würde. Gegen eine auf die Figur Augustus Carmichael ausgerichtete Lektüre spricht vor allem die Rolle des weiblichen Geschlechts, das für Woolfs Erkundung eines überpersonalen Rhythmus und dessen Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen – dieser Komplex treibt Miller um – unabdingbar ist. Gerade die oftmals betonte „liquidity", die Lily mit einem überpersönlichen Fließen verbinde, erinnert stark an Konzepte von Weiblichkeit, die etwa Luce Irigaray ausgearbeitet hat (vgl. Luce Irigaray: „La ‚mécanique' des fluides". In: Ce sexe qui n'en est pas un. Paris 1977, S. 103–116): „The liquidity of Lily's mind seems to join and flow into the pulsating liquidity of the current in the world. Lily seems to become the very rhythm of the world, to be borne along this animate, impersonal dimension" (Naomi Toth: „‚The Very Jar on the Nerves': Reading Lily Briscoe's Painting with Phenomenology". In: Le Tour Critique 2 (2013), n.p.).

[4] Naomi Toth: „‚The Very Jar on the Nerves': Reading Lily Briscoe's Painting with Phenomenology". In: Le Tour Critique 2 (2013), n.p.

[5] Marco Caracciolo: „Leaping into Space: The Two Aesthetics of *To the Lighthouse*". In: Poetics Today 31:2 (2010), S. 251–284, hier S. 265.

entgegen, wie es sich für ein narratives, von ebensolcher (sequenzieller) Zeitlichkeit geprägtes Medium geziemt; auf der anderen Seite malt Lily Briscoe an ihrem Bild, darauf hoffend, die räumliche Komposition zu meistern, die vom Zufall des rechten, zu verewigenden Augenblicks abhängig scheint. Dem impliziten Paragone – klassisches, lineares, teleologisches Erzählen vs. Erzählen im Gewand der Malerei, als Malerei, gewissermaßen – sind auch einige Arbeiten in der Forschung gefolgt. Auffällig ist, dass gerade Studien, die auf das von der Reflektorfigur Lily Briscoe ausgetragene biografisch-familiäre Ringen fokussieren und einen Erfolg konstatieren, das Obsiegen über das Scharnier der Paragone funktionieren lassen, also in den Eigenheiten der Malerei „A Key to Personal Relationships“[6] finden: „She has found a way to bring the ‚elsewhere' of women's experiences into expression. Lily draws a line down the middle of the canvas“, schreibt etwa Theresa L. Crater.[7] Ganz ähnlich hatte Elizabeth Abel in ihrer psychoanalytischen Lektüre des Romans argumentiert: „[The novel] thematizes the difference between visual and verbal representation in a way that privileges painting.“[8] „Lily rejects the metaphors of textuality, linked with maternal absence (or death), for metaphors of spatial relationships, of porous, fluctuating boundaries between two coexistent, commingling presences.“[9]

Verlagert sich, wie – angelehnt an Lessings berühmte Charakterisierung von Zeit- und Raumkünsten – schon bei Abel angedeutet, die Bezugsebene von der der Figuren auf die metanarratologische/metapoetische der Schreibweise des Romans, verliert das wettbewerbliche Gegeneinander der Künste und die Idee eines Obsiegens aber an Überzeugungskraft.

„The implied parallel between Lily's painting and the novel“, die Margaret Tudeau-Clayton stark macht,[10] also eine Parallele zwischen einem inner-diegetischen Phänomen (Lilys Gemälde) und dem Wie der Diegese selbst (der Roman), verschiebt den Fokus von einem Gegeneinander der Künste hin auf ihr

[6] Sharon W. Proudfit, „Lily Briscoe's Painting: A Key to Personal Relationships in *To the Lighthouse*.“ In: Criticism 13 (1971), S. 26–38.
[7] Theresa L. Crater: „Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence“. In: Rocky Mountain Review of Language and Literature 50:2 (1996), S. 121–136, hier S. 135.
[8] Elizabeth Abel: Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago: Univ. of Chicago Press 1989, S. 69.
[9] Ebd., S. 75.
[10] Margaret Tudeau-Clayton: „Virginia Woolf, Wassily Kandinsky, the Portrait of a Painter and Her Painting in *To the Lighthouse*“. In: Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain 60 (2019): S. 9–22, hier S. 18.

produktives Zwischenspiel, hin auf eine künstlerische Hybridbildung. Wenn dort „a person into paint" transformiert,[11] oder in einem „painterly idiom […] the inner need of design" verhandelt wird,[12] scheint mir essentiell, die interartistische Hybridbildung von Person/Figur (Narration) und Gemälde und von Idiom (Narration) und Farbe (bildende Kunst) mitzulesen und -zudenken. Selbst wenn Amber Jenkins in ihrer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses des Romans entdeckt, dass Woolf nicht „continuously in a linear fashion" schreibt, sondern in einem untypischen und langwierigen Revisionsprozess Vanessa Bells malerische Herangehensweise nachahmt,[13] selbst dann gilt es, die Hybridbildung, die sich aus einem ‚malerischen' Schreiben ergibt, mitzuvollziehen: Denn genau wie die letzte Szene des Romans einen linearen, teleologischen Erzählstrang zu einem ‚malenden' parallel zieht, ist auch Woolfs Roman – im Schreiben, wie im Lesen, qua medium – nicht von einer auf ein Ende hinschreibenden Linearität zu trennen. Ästhetisch interessant macht den Roman gerade die Spannung zwischen den Künsten; eine Spannung, die er sich selbst auferlegt, indem sich eine ‚konkurrierende', eine anders funktionierende Kunst in das Erzählen einschreibt und dieses über seine eigenen Beschränkungen hinaustreibt.

Für eine solche interartistische Hybridbildung erweisen sich traditionelle Begriffe des intermedialen Kontakts, wie der der Ekphrasis, als nicht hinreichend. Wie oben geschildert, verzichtet der Roman zwar in Hinblick auf Lily Briscoes im Roman thematisierten Gemälde weitestgehend auf eine ausführliche, echt-ekphrastische Beschreibung. Gerade für die Segel-Seite der letzten Szene ist aber etwa ein stark über visuelle Wahrnehmung geprägtes Erzählen charakteristisch: Wie die Erzählinstanz nicht müde wird zu thematisieren, fokalisiert James in der Überfahrt zum Leuchtturm eine ganze Reihe von Schilderungen von Meer oder Personen, die ich als ‚quasi-ekphrastisch' bezeichnen würde: „He looked very old", „he looked […] like", „he looked, as if", denkt er über den Vater, „one could see", „One

[11] Joy M. Pepe: „Lily Briscoe's Painting of Mrs. Ramsay in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and Julia Stephen in Painting and Photography". In: Virginia Woolf Miscellany 97 (2021), S. 45–47, hier S. 47.
[12] Margaret Tudeau-Clayton: „Virginia Woolf, Wassily Kandinsky, the Portrait of a Painter and Her Painting in *To the Lighthouse*". In: Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain 60 (2019): S. 9–22, hier S. 18.
[13] Vgl. Amber Jenkins: „Drafting Mrs. Ramsay and Lily Briscoe: Visual Aesthetics and the Manuscript of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". In: Woolf Studies Annual 27 (2021), S. 5–22, hier S. 9–10.

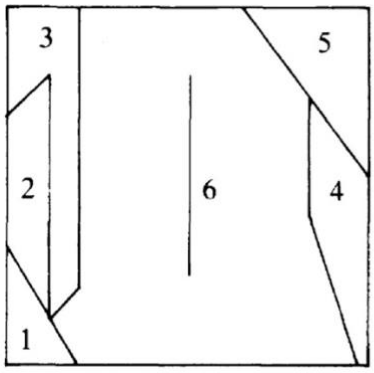
could see", „One could see", „the Lighthouse one had seen" (219–220) sinniert er über die Szenerie. Es handelt sich nicht um Ekphrasen im engeren Sinne, es sind keine Gemälde – Seestücke, Porträts –, die er beschreibt. Die Gemälde sind in diesen quasi-ekphrastischen Passagen gewissermaßen aus der interartistischen Kette herausgekürzt: Es ergibt sich eine direktere, unvermitteltere Form von ‚malerischem Erzählen', die dadurch nicht Gemälde-ähnlicher wird, sondern den interartistischen/‚intermedialen' Kontakt zwischen den Künsten intensiviert. Dabei fällt die narrative, genuin textmedial-logische Seite der scheinbaren Opposition fast vollständig in sich zusammen, wird zumindest in seiner teleologischen Geschlossenheit suspendiert: Das Erzählen einer (Lebens-)Geschichte wird, wie die Fahrt zum Leuchtturm, zunächst immer wieder vertagt und am Ende entlarvend enttäuscht. Der Roman erzählt nicht so, nicht auf diese Weise, er streicht das Erzählen, den Bogen, die konventionelle, gegenseitige Stabilisierung von Leben und Roman durch: Aus dem Leuchtturm als Aufhängepunkt für eine narrative Spannungskurve (*To the Lighthouse* als Motto für eine gerichtete Erzähldynamik) wird ein malerischer (durchstreichender?) Zug – un *trait*.

Und dennoch ist dieser *trait* auch ein schreibender. Explizit parallelisiert der Roman Malen und Schreiben; fast schummeln sich diese eigentlich starken Formeln in Lilys artistische Reflektionen: „all changes; but not words, not paint" (195) oder „the sight, the phrase" (197). Die Figur der Malerin Lily Briscoe, in ihrer Prominenz, ihrer Präsenz in der diegetischen Welt, ihrem feministischen Potenzial und ihrer Identifikationskraft, verdeckt dabei fast, dass hier eben keine Kunst aus dem Wettstreit der Künste siegreich hervorgeht, sondern sich eine spannende Hybridbildung, ein Schreiben als ein Malen entwirft. Der *trait*, der Linienzug, erweist sich als Ergebnis und zugleich Potenzial einer Vermittlung: einer Vermittlung zwischen dem für den Roman so einschlägigen Registers des Visuellen – Leitvokabeln wie „sight", „vision", „shape", „figure", „moment" – und insbesondere „scene" (als Szenerie, als stille, unbewegte Konstellation) begegnen im Roman ubiquitär – und der Linearität und Teleologie des erzählenden Schreibens, eines Schreibens, das nicht nur Momente und Szenen *verbindet*, sondern auch aus‚blickt' auf das, was noch zu-kommend bleibt.

2. „her canvas“ – Lilys Gemälde

Um der Hybridbildung von Malen und Schreiben auf die Spur zu kommen, bleiben zentrale Fragen, die uns zugleich näher heranführen an das zwischen das autobiographische Schreiben eingeschobene Malen mit seinem Register des Visuellen: Was hat es mit Lilys Gemälde auf sich? Was bildet es ab? Wie malt Lily?

Sie hat, so erfahren wir, ihre Staffelei „on the edge of the lawn“ (21) aufgebaut, also draußen, und malt die Szenerie, die wir, zumindest im ersten Teil, auch erzählt bekommen: das Fenster – titelgebend für den ersten Teil – in dem Mrs. Ramsay und der kleine James sitzen, hat die malende Lily ebenso im Blick wie die farbigen Blumen, Terrasse und Mäuerchen. Henry R. Harrington rekonstruiert Lilys finales Gemälde – inklusive der ominösen „line in the center“, wie folgt:



1. Mrs. Ramsay
2. French window
3. house wall
4. hedge line
5. elms
6. the line in the center: the lighthouse

Fig. 1: aus Harrington, S. 370.[14]

Doch wie wir über die Lily am nächsten stehende Figur, William Bankes, erfahren, der einen Blick auf Lilys Gemälde erhascht und dieses kurz mit der Künstlerin bespricht, droht eine Näherung über Modell und Motiv Lilys Kunst zu verfehlen: Denn obwohl Mrs. Ramsay offenbar für „Lily’s picture“ (20) tatsächlich Modell sitzt, also geduldig ruhig hält,[15] ist sie auf diesem gar nicht zu erkennen. Viele von Lilys Reflektionen, denen die Leser*innen folgen dürfen, wenn sich die Erzählung

[14] Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*“. In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 370.

[15] Die Formulierung „keeping her head as much in the same position as possible for Lily’s picture“ (20) weist dabei, wie sich später zeigt, weniger in Richtung eines Posierens auf diegetischer Ebene als um die Position und das Spiel der Positionen auf Lilys Gemälde, also gewissermaßen auf eine intra-intradiegetische Ebene, die aber mit der Diegese selbst, also Woolfs Romanprojekt und seiner Ästhetik/Poetik, eng verknüpft ist.

während des Malprozesses die Wahrnehmung der Künstlerinnenfigur zu eigen macht, erwecken den Eindruck, als wäre die ‚repräsentierte' Szenerie wenig mehr als Vorwand; als wohnten die Leser*innen einem ästhetischen Experiment bei, das nicht im Zeichen der Repräsentation einer Szene oder einer familiären Konstellation, sondern der ästhetischen Komposition steht. Es geht um Balance, um Gleichgewicht von Form, Farbe und Licht – und die Herstellung von unerschütterlicher Stabilität:

> [T]he problem of space remained, she thought, taking up the brush again. It glared at her. The whole mass of the picture was poised upon that weight. Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron. It was to be a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses. And she began to lay on a red, a grey […]. (186)

In der Forschung ist umfangreich aufgearbeitet, wie informiert Woolf ästhetische Theorien ihrer Zeit in die Reflektionen ihres Romans integriert.[16] Schlüsselfigur für das immer wieder als ‚Bloomsbury Aesthetics' benannte Phänomen[17] ist sicherlich Roger Fry, der auch als Multiplikator für den Einfluss von Cézannes Malerei und Denken über Kunst eine wichtige Rolle in England spielt.[18] Auf der Hand liegt auch die autobiographische Verbindung zu Woolfs Schwester Vanessa Bell und ihrer Malerei, die zuerst Diane F. Gillespie ausführlicher in *The Sisters' Art* aufgearbeitet hat.[19] Ins Spiel gebracht für künstlerische bzw. kunsttheoretische Inspirationen

[16] Vgl. Amber Jenkins: „Drafting Mrs. Ramsay and Lily Briscoe: Visual Aesthetics and the Manuscript of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". In: Woolf Studies Annual 27 (2021), S. 5–22.

[17] Vgl. Christopher Reed: „Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics". In: The Multiple Muses of Virginia Woolf. Hg. v. Diane Gillespie. Columbia, MO 1993, S. 11–35; Jack Stewart: „A ‚Need for Distance and Blue': Space, Color and Creativity in *To the Lighthouse*." In: Twentieth Century Literature 46:1 (2000), S. 78–99; Anthony Uhlmann: „Virginia Woolf and Bloomsbury Aesthetics." In: The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts. Hg. v. Maggie Humm. Edinburgh 2010, S. 58–73.

[18] Vgl. Ann Banfield: The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000; Elizabeth Abel: Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago: Univ. of Chicago Press 1989; Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382.

[19] Vgl. Diane F. Gillespie: The Sisters' Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell. Syracuse, NY: Syracuse Univ. Press 1988; Henry R. Harrington: „The Central

wurden zudem Georges Seurat[20] und Wassily Kandinsky.[21] Die Verbindung zu letzterem macht insbesondere ein mit dem Romanende wundervoll korrespondierender Satz, den Tudeau-Clayton in ihrem Aufsatz selbstverständlich zitiert: „A single line can alter the whole composition of a picture".[22]

Der Ausweis von Woolfs kunsttheoretischen Inspirationen oder von unintendierten und genau deswegen umso schlagenderen Parallelen droht aber die Hybridbildung aus dem Blick zu verlieren, die sich zwischen der Beschreibung intradiegetischer, ästhetischer Reflektionen und dem Schreiben der Diegese selbst (gewissermaßen im Spiel zwischen *histoire* und *discours*) vollzieht. In Woolfs Roman ereignet sich, wie auch Amber Jenkins argumentiert, mehr und anderes als eine „exploration of the visual arts in its emphasis on perception, representation, and women's relation to art and aesthetics".[23] Dies wird besonders an einer Passage deutlich, die auf den ersten Blick gerade das antimimetische kunsttheoretische Programm einzuführen scheint. Oben wurde sie schon erwähnt, es handelt sich um die Szene, in der Lily dem ihr nahe stehenden William Bankes Einblicke in ihr Gemälde gewährt. Trotz aller Abstraktion entdeckt William Bankes zielsicher sofort ‚den Tribut', den das Gemälde Mrs. Ramsay respektvoll zollt:

Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 376.

[20] Vgl. Allen McLaurin: „A Note on Lily Briscoe's Painting in *To the Lighthouse*." In: Notes and Queries 26:2 (1979), S. 338–340.

[21] Margaret Tudeau-Clayton: „Virginia Woolf, Wassily Kandinsky, the Portrait of a Painter and Her Painting in *To the Lighthouse*". In: Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain 60 (2019), S. 9–22.

[22] Wassily Kandinsky: The Art of Spiritual Harmony. Übers. v. Michael T. H. Sadler. Boston: Houghton Mifflin 1914, S. 95. Kurioserweise ist die so schlagende Formulierung eher dem frühen Übersetzer Michael T. D. Sadler zuzuschreiben, denn im deutschen Original ist die in einer Fußnote befindliche Passage eine eher unspektakuläre Einschränkung des Arguments aus dem Haupttext: „Es muß hier wieder ausdrücklich betont werden, daß alle solche Fälle, Beispiele, usw. nur als schematisierte Werte anzusehen sind. Alles dies ist konventionell und kann durch die große Wirkung der Komposition und ebenso leicht durch einen Strich geändert werden."
Wassily Kandinsky: Über Das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei. Bern: Benteli 2004 [1912], S. 123. In neueren englischen Übersetzungen findet sich der von Tudeau-Clayton zitierte Satz dann nicht mehr: „All this is conventional and can be altered through the great effect of the composition as easily, by changing one line." Wassily Kandinsky: On the Spiritual in Art: First Complete English Translation with Four Full Colour Page Reproductions, Woodcuts and Half Tones. Übers. v. Hilla Rebay. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation 1946, S. 83.

[23] Amber Jenkins: „Drafting Mrs. Ramsay and Lily Briscoe: Visual Aesthetics and the Manuscript of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". In: Woolf Studies Annual 27 (2021), S. 5–22, hier S. 5.

> What did she wish to indicate by the triangular purple shape, 'just there?' he asked. It was Mrs. Ramsay reading to James, she said. She knew his objection – that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt at likeness, she said. For what reason had she introduced them then? He asked. Why indeed? – except that if there, in that corner, it was bright, here in this, she felt the need of darkness. Simple, obvious, commonplace, as it was, Mr Bankes was interested. Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence. (59)

Dass dieser „purple shadow" den Austrag von universellen und doch persönlichen Familienbeziehungen zugunsten des Gelingens einer abstrakten malerischen Komposition auf bloße, in ihrer jeweiligen Singularität belanglose, und erst in ihrer Komposition begründbare Formen reduziere, fällt gewissenhafteren Leser*innen als Irrtum auf: Sharon Proudfit[24] und andere[25] weisen zurecht darauf hin, dass sich Mrs. Ramsay selbst als eine solche dreieckige, dunkle Form, als „a wedge of darkness" (69–70), identifiziert; der purpurne Schatten hat also „an inherent relation to Mrs. Ramsay's sense of herself".[26]

„Lily's art", schreibt Harrington, „is essentially formal, but beneath appearances to the contrary, so is the reality she paints."[27] Hinter dieser Formulierung scheint mir eine wegweisende Einsicht auch in Hinblick auf den künstlerisch-medialen Hybridcharakter zu liegen, der Woolfs Roman auszeichnet. Wenn Abel beobachtet, dass der „formal critical discourse", den Lily und Mr. Bankes zum Gemälde hervorbringen, schnell Platz macht für „an idiom that infiltrates aesthetics with autobiography",[28] dann handelt es sich hierbei nur oberflächlich um eine Ersetzung, Konkurrenz oder Mischung der Gesprächsthemen. Die Überlagerung bestätigt vielmehr Harringtons These: Kunst und Leben bilden hier keine Pole, stehen sich

[24] Sharon W. Proudfit, „Lily Briscoe's Painting: A Key to Personal Relationships in *To the Lighthouse*." In: Criticism 13 (1971), S. 26–38, hier S. 38.
[25] Vgl. J. Hillis Miller: „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*". In: Tropes, Parables, and Performatives. New York 1991, S. 151–170, hier S. 153; Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 366–367.
[26] Avrom Fleishman: Virginia Woolf: A Critical Reading. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press 1975, S. 127.
[27] Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 366.
[28] Elizabeth Abel: Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago: Univ. of Chicago Press 1989, S. 78.

nicht gegenüber, Kunst ist kein ‚Anderes'; aus demselben Grund taugt Kunst in dieser Konstellation weder einem Bedürfnis von sublimierender Flucht noch von ‚angemessener' Repräsentation/Abbildung. Sie funktionieren erstaunlich gleich – ob es sich bei beiden nun um eine Korrespondenz oder gar um ein und dasselbe handelt, kann dahingestellt bleiben. Dieses erstaunliche Äquivalenzverhältnis erlaubt gegenseitige Einblicke: Lily ‚lernt' für ihre Kunst vom Leben (insbesondere von Mrs. Ramsay), umgekehrt lehrt sie ihre Kunst auch vom Leben. Tatsächlich bleibt diese chiastische Formulierung aber noch hinter dem im Roman geschilderten Ereignis zurück: denn was bei Woolf „vision" (226) heißt, oszilliert zwischen Kunst und Leben, ist sogleich (auto)biographisch und künstlerisch, betrifft Leben und Kunst gleichermaßen. Die in der Forschung oftmals stark gemacht Erklärung, dass es dem Roman um den *Prozess* des Malens vielmehr als um das Gemälde selbst ginge[29] entparadoxalisiert aus meiner Sicht die für *To the Lighthouse* zentrale – und als solche *produktive* – Paradoxie: Die lineare, teleologische Bewegung, die schon der Romantitel ausstellt, tritt in Spannung mit einem (malerischen) Projekt, das auf eine *vision* (im Singular!), einen Einblick, abstellt – also nicht auf eine Ereignis*folge*, die einen Weg abschreitend nacherzählt, sondern auf Wahrheit, auf Höheres oder Tieferes, auf Bleibendes zielt, das, als Wahrheit (über das Leben, über die Kunst) eben nicht vergehen darf, auch wenn sowohl Kunst als auch Leben natürlich vergänglich bleiben.

Marco Caracciolo trifft einen wichtigen Punkt, wenn er die, naiverweise, (nicht einmal von Lessing) der Malerei zugeschriebene „timelessness" als Zielpunkt für Lilys/Woolfs Projekt verneint. Die Starrheit der in diesem Zuge verworfenen „crystallization metaphor"[30] wird dem künstlerischen Projekt tatsächlich nicht gerecht. Anderseits macht sich Caracciolos These der zwei Ästhetiken – Mrs. Ramsays starrer vs. Lilys virtueller – gerade dialektisch von der Starrheit der Kristallisationsmetapher abhängig, wenn er die zweite, Lilys Ästhetik als Absetzung

[29] Vgl. Naomi Toth: „‚The Very Jar on the Nerves': Reading Lily Briscoe's Painting with Phenomenology". In: Le Tour Critique 2 (2013), n.p.; Frances L. Restuccia: „A Messianic Aesthetic: Lily Briscoe's Vision." In: Genre: Forms of Discourse and Culture 49:1 (2016), S. 1–25, hier S. 14; Theresa L. Crater: „Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence". In: Rocky Mountain Review of Language and Literature 50:2 (1996), S. 121–136, hier S. 129; Amber Jenkins: „Drafting Mrs. Ramsay and Lily Briscoe: Visual Aesthetics and the Manuscript of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". In: Woolf Studies Annual 27 (2021), S. 5–22, hier S. 9–10; Marco Caracciolo: „Leaping into Space: The Two Aesthetics of *To the Lighthouse*". In: Poetics Today 31:2 (2010), S. 251–284, hier S. 265.
[30] Ebd., S. 263.

und Überwindung von Mrs. Ramsays Ästhetik begreift. Abgrenzung scheint für Caracciolos These ein wichtiger Motor zu sein, insbesondere die Unterscheidung von Kunst und Leben: „As to Lily's painting, it is quite clear that it opens a new space in the novel's fictional world. This pictorial space appears significantly different from the space of the setting, as it is regulated not by natural but by aesthetic forces."[31] Interessanterweise bleibt bei dieser dialektischen Konkurrenz der Ästhetiken unbemerkt, dass sich bei Caracciolos Abgrenzung von ‚natürlichen' (Mrs. Ramsay) und ‚ästhetischen' (Lily Brisoce) Kräften gerade deren gewöhnlichen Charakteristika eigenartig verkreuzen: die eigentlich dem Bild medial innewohnende Starrheit fällt für Caracciolo auf die Seite der natürlichen Kräfte des Lebens, Bewegtheit und Virtualität auf die Seite des Bildes. Auch wenn ich die argumentierte Grundthese – es geht um eine Ästhetik der Virtualität,[32] der Öffnung – teile, scheint mir der Romantext die von Caracciolo vorgeschlagene Abgrenzung von Kunst und Leben und auch die gewählten Zuschreibungen nicht vorzunehmen, im Gegenteil.

Lily arbeitet tatsächlich an der oben in einer der zentralen ästhetischen Reflexionen anzitierten künstlerischen Herstellung einer paradoxen, so feingliedrigen wie unerschütterlichen Stabilität. Diese stellt eine kaum zu meisternde Herausforderung dar, an der Lily wieder und wieder scheitert – was nicht heißen muss, dass diese Stabilität ästhetisch ‚falsch' wäre – sie ist fragil, schwierig, vielleicht unmöglich, kann aber dennoch anzustreben sein, was dann das Glücken einer „vision" umso wertvoller macht:

> Her eyes rested on the brown speck of Mr. Ramsay's sailing boat. They would be at the Lighthouse by lunch time she supposed. But the wind had freshened, and, as the sky changed slightly and the sea changed slightly and the boats altered their positions, the view, which a moment before had seemed miraculously fixed, was now unsatisfactory. The wind had blown the trail of smoke about; there was something displeasing about the placing of the ships. The disproportion there seemed to upset some harmony in her own mind. She felt an obscure distress. It was confirmed when she turned to her picture.

[31] Ebd., S. 264.

[32] Bei der Verwendung dieses Begriffs im Hinblick auf Woolfs Kunst muss dringend auf Deleuze/Guattari verwiesen werden, die den Begriff der Virtualität als philosophischen Begriff maßgeblich mitgeprägt haben und in ihren Werken, insbesondere in *Mille plateaux*, sehr regelmäßig auf Woolf verweisen. Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Éditions de Minuits 1980.

> She had been wasting her morning. For whatever reason she could not achieve that razor edge of balance between two opposite forces; Mr. Ramsay and the picture; which was necessary. There was something perhaps wrong with the design? Was it, she wondered, that the line of the wall wanted breaking, was it that the mass of the trees was too heavy? She smiled ironically; for had she not thought, when she began, that she had solved her problem? (209)

Der Kontrast der quasi-ekphrastischen Beschreibung eines imaginierten Küstenseestücks mit der plötzlich einsetzenden Bewegtheit der Realität – der natürlichen Kräfte! – stellt eine geradezu natürliche Gegenkraft aus, gegen die ein Ringen um Balance beständig kämpfen muss, ohne sie kontrollieren zu können. Was hier als Wetterkräfte des Windes und der Bewölkung inszeniert wird, heißt an vielen Stellen des Romans schlicht: Leben. Leben hier nicht als die Gesamterzählung der Sequenz an unüberblickbar vielen Einzelerlebnissen, sondern Leben als ereignishafter Einfall von Veränderung; von Veränderung, die beständig Balancen verstellt, aus der Bahn wirft, stört. „Was there no safety? […] No guide, no shelter, but all was miracle […]? Could it be, even for elderly people, that this was life? – startling, unexpected, unknown?“ (195)

*

Betriebe nun aber die um kompositionale Stabilität, die um den Moment ringende Malerin nicht gerade das Gegenteil von *bio*-graphik? Stünden sich dann die „concentration of painting“ und die „fluidity of life“ (173) nicht unversöhnlich gegenüber?

Das könnte man meinen, wenn Lily nicht ihr scheinbar abstraktes, um formale, kompositionale Stabilität bemühtes Bild zugleich als intimes, autobiographisches Zeugnis empfinden würde:

> But that any other eyes should see the residue of her thirty-three years, the deposit of each day's living, mixed with something more secret than she had ever spoken or shown in the course of all those days was an agony. (58)

Lilys Bild veräußert gewissermaßen den Blick auf das eigene Leben, den auch Mrs. Ramsay in seltenen Momenten wagt – aber dann doch vorsichtshalber als zu privat verwirft:

> Not that she herself was 'pessimistic', as he accused her of being. Only she thought of life – and a little strip of time presented itself to her eyes, her fifty years. There it was before her – life. Life: she thought but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children nor with her husband. (66)

Es ist bemerkenswert, dass die Reflexion auf etwas Intimes, etwas Privates – und insbesondere etwas so unhintergehbar Zeitliches – sich als ein „look at", als ein visuelles Schauen ereignet. Gleichzeitig gibt uns Mrs. Ramsay wenige Seiten später einen Gedanken an die Hand, der erklären könnte, warum gerade ein Gemälde wie Lilys geeignet sein könnte, das Unaussprechliche, das Unzeigbare – das intime Geheimnis des Lebens – zu schauen:

> [O]ur apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by. […] This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. They could not stop it, she thought, exulting. There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles), but as a wedge of darkness. Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse […]. (69–70)

Wir finden hier nicht nur die zentralen Züge von Lilys auf Komposition und Balance ausgerichteter, malerischer *Bio-graphik* wieder – „summoning together", „things c[oming] together", „platform of stability", „rest", „eternity" –, sondern auch einen Hinweis, warum und wie sich dieser gegen die Wechsel des Lebens sich behauptende ‚Frieden', diese ‚Ruhe' oder ‚Freiheit' sich herstellen lassen: im Modus der Impersonalität – jenseits der eigenen Person („Not as oneself", „Losing personality").

Rückbezogen auf die Medialität der Künste scheint so eine erste Antwort auf die uns gestellte intermediale Frage (warum der Umweg über die bildende Kunst?) auf: Ließe sich – etwa im Modus des Bewusstseinsstroms, für den Woolf oftmals als exemplarische Gewährsfrau ins Feld geführt wird – überhaupt unpersönlich, a-personal erzählen? Darf, auch wenn die Fokalisierungsinstanzen wechseln, davon

gesprochen werden, dass der Roman an der Transgression der Kategorie von Person arbeitet, oder diente dieser narratologische Kniff eher der gegenseitigen, kontrastiven Verstärkung der beteiligten Persönlichkeiten? Im berühmten Zwischen-Kapitel von *To the Lighthouse*, „Time Passes", scheint sich Woolf an ein erstes größeres Experiment eines a-personalen Erzählens zu wagen: diese „fictional world literally perceived by no one",[33] oder, in Banfields Interpretation, diese um ein „empty deictic center"[34] organisierte Welt, scheint die interludes – oder gar die gesamte Erzählanlage – von Woolfs *The Waves* vorwegzunehmen. Allerdings: das A-Personale dieses ‚Zwischen'-Kapitels ist noch befestigt an – oder aufgespannt von – seinen zwei festen, narratologisch eben nicht a-personalen Außenseiten: Die plötzlich agierende Zwischen-Zeit wird gehalten von klassisch fokalisierten Szenerie-Zeiten. Der sich ergebende Kontrast zwischen Präsenz (Kapitel 1 und 3) und Absenz (Kapitel 2) droht den unheimlichen Übergang zwischen beiden zu verdecken, der als solcher in klassisch narrativer Weise nicht erzählbar ist: die agierende Zeit ist keine andere Kraft als die der agierenden Personen, zwischen beiden gibt es eine untergründige, (un)heimliche Verbindung, die nur ereignishaft und nur in einem und als ein Zwischen aufflackern kann. Stellt *The Waves* dieses Zwischen tatsächlich mit den aufwändigen Mitteln des experimentellen Erzählens als ein „abstract mystical eyeless book" her,[35] greift, fast parardoxerweise, *To The Lighthouse* auf die gegenseitige Brechung von Visuellem und Narrativem, auf ein Zwischen von Text und Bild zurück.

Dass die bildende Kunst der Transformation des persönlich-Figuralem zu Unpersönlich-Abstraktem zugeneigt ist, haben wir mit Blick auf den berühmten „triangular purple shape" (58) erfahren – und er findet hier, untergründig, im „wedge of darkness", ein dunkles Echo. „Lily paints," schreibt Frances L. Restuccia, „not to preserve but in the spirit of dispossession."[36] Auch, aber nicht nur, um die künstlerische Komposition „in its entanglement with decomposition" zu feiern,[37]

[33] Marco Caracciolo: „Leaping into Space: The Two Aesthetics of *To the Lighthouse*". In: Poetics Today 31:2 (2010), S. 251–284, hier S. 262.
[34] Ann Banfield: The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000, S. 274.
[35] Virginia Woolf: The Diary of Virginia Woolf, Volume Three: 1925–1930. Hg. v. Anne Olivier Bell. New York: Harcourt Brace, 1980, S. 203.
[36] Frances L. Restuccia: „A Messianic Aesthetic: Lily Briscoe's Vision." In: Genre: Forms of Discourse and Culture 49:1 (2016), S. 1–25, hier S. 15.
[37] Ebd., S. 16.

sondern, um die Instanz zu überwinden, an der Besitz maßgeblich hängt: Person. Für die Malerei scheint diese enteignende Transgression trivial – tatsächlich stellt sich das ästhetisch Interessante in Woolfs Roman auch nicht in Lilys malerischer Programmatik, sondern als sich ereignende Resonanz *zwischen* Lilys Malerei und Mrs. Ramsay bzw. den (autobiographischen) familiären Händeln her. „To the Lighthouse sets up a tango between the visual/semiotic and the narratological/semantic", formuliert wieder Frances. L. Restuccia,[38] ein Tanz, der erst als ein Zwischenspiel zweier Zeiten – „the interplay between the semiotic (on the side of timelessness) and the semantic/syntactic (on the side of linear time)"[39] – sein eigentlich ästhetisches Potenzial freisetze: das Potenzial einer messianischen Zeit. Die Skepsis, die Marco Caracciolo der Semantik von Stabilität und Stillstellung – der „crystallization metaphor" – entgegenbringt lässt sich vor dem Hintergrund von Restuccias These zur messianischen Zeit mit den Caracciolos These widersprechenden Textbefunden versöhnen: Denn, wie etwa Benjamin in seinem berühmten Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte" aufzeigt, sind Stillstellung und Sprengung, Bild und Öffnung im messianischen Register gerade keine Gegensätze.[40] Auch in *To the Lighthouse* führt das Glücken von Stabilität oder Komposition – in Leben oder/und Kunst – nicht zu zeitloser, ewiger Gleichheit und Gebundenheit, sondern sprengen, in Benjamins Vokabular, einen Moment aus der Kontinuität der Geschichte – in Woolfs Worten, generieren eine „vision": „for a second […]".

3. „for a second" – Offenbarung

Charakteristisch für den Roman sind nämlich plötzliche, kurze, erleuchtende, glückliche Einbrüche, wie sich einer in der anfangs zitierten Passage, markiert durch „for a second", ereignet. Sie stoßen im Roman vor allem zwei Personen zu: Mrs. Ramsay und Lily Briscoe. Sie sind also nicht auf das Glücken eines künstlerischen Akts oder eine plötzliche Inspiration begrenzt und unterlaufen so das der Reflexion von Kunst innewohnende Darstellungsparadigma. Beispielhaft sei eine längere

[38] Ebd., S. 18.
[39] Ebd.
[40] Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Illuminationen. Frankfurt 1977, S. 251–261.

Passage zitiert, die während eines Abendessens statthat, das Mrs. Ramsay ausrichtet:

> Foolishly, she had set them opposite each other. That could be remedied to-morrow. If it were fine, they should go for a picnic. Everything seemed possible. Everything seemed right. Just now (but this cannot last, she thought, dissociating herself from the moment while they were all talking about boots) just now she had reached security; she hovered like a hawk suspended; like a flag floated in an element of joy which filled every nerve of her body fully and sweetly, not noisily, solemnly rather, for it arose, she thought, looking at them all eating there, from husband and children and friends; all of which rising in this profound stillness (she was helping William Bankes to one very small piece more and peered into the depths of the earthenware pot) seemed now for no special reason to stay there like a smoke, lie a fume rising upwards, holding them safe together. Nothing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. It partook, she felt, carefully helping Mr. Bankes to a specially tender piece, of eternity; something, she meant is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again to-night she had the feeling she had had once to-day already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain. (113–114)

Dieser spezielle Moment stößt Mrs. Ramsay aber nicht einfach unverhofft zu. Das Ereignis verwirklicht ein Projekt, für das sie zu existieren scheint: irgend sozialen Zusammenhang zu schaffen, in dem, was ohne sie dann endgültig zu einem „house full of unrelated passions“ (162) wird. Das Dinner hatte trostlos, geradezu grausam erzwungen begonnen: „Nothing seemed to have merged. They all sat separate.“ (91) Daraus stellt sich für Mrs. Ramsay eine, *ihre* Aufgabe: „the effort of merging and flowing and creating rested on her“ (91). Wie gelesen, löst sie diese Aufgabe, „almost like a work of art“ (175), wie Lily bemerkt:

> This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs. Ramsay bringing them together; Mrs. Ramsay saying ‚Life stands still here‘; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) … this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stands still here, Mrs. Ramsay said. ‚Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!‘ she repeated. She owed this revelation to her. (176)

Lily Briscoe ist – wie Virginia Woolf – nicht die Biographin von Mrs. Ramsay/Julia Stephen. Das Bio-Graphische vollzieht sich gewissermaßen zwischen ihnen. Gemeinsam arbeiten sie daran, aus dem Moment etwas Permanentes zu machen. Es handelt sich nicht um ein Darstellungsproblem der Kunst, die Kunst steht dem Leben des Lebens in dieser Hinsicht nicht entgegen. Im Gegenteil: Lily und Mrs. Ramsay arbeiten in unterschiedlichen Sphären am Selben und ergänzen sich so. Gestalt, Kontur – Sinn? – inmitten des Chaos zu finden, ist keine genuin künstlerische Aufgabe. Dies zeigt sich ganz handgreiflich im Roman: Die Szenen, die der Roman (quasi-)ekphrastisch auserzählt sind (fast) allesamt um Mrs. Ramsay, besser, *von* Mrs. Ramsay versammelt. Es wäre zu einfach, das Ganze auf eine Art Metalepse herunterzubrechen und zu sagen, die Figuren (insbesondere Mrs. Ramsay) hälfen, indem sie Szenen um sich komponierten, bei ihrer eigenen, malerischen und künstlerischen Bio-graphie mit. Bio-graphik, so wie sie Woolfs *To the Lighthouse* betreibt, ist keine (nachträgliche) Be-schreibung des Lebens – sie bezeichnet vielmehr die Herausforderung, aus dem platten, voranschreitenden Vergehen, dem zynisch missverstandenen Sein-zum-Tode des Lebens (kurz) herauszustehen; den „triumph over life“ nicht als den eigenen Tod, sondern als ein Über-leben (kurz) genießen zu können, das nicht mehr ein ‚eigenes‘ genannt werden kann – weil es über die Begrenztheit des Eigenen (das eigenste des Eigenen ist bekanntlich der eigene Tod) hinausragt. Lilys Kunst und Mrs. Ramsays (sozial-emotionale) Lebens-kunst täten auf unterschiedliche Weise dasselbe. Sie ringen mit dem Leben – um des Sinns, des Friedens, eines höheren Zusammenhangs willen.

4. „a line“ – Affirmation

Eines bleibt abschließend zu klären: Was hat es mit der Linie auf sich, die sich in Lilys Bild einträgt und so die *vision*, die der Roman ist, vollendet? Was hat sie mit einer messianischen Offenbarung zu tun?

Die Frage nach der Bedeutung der Linie ist in der Forschung heiß diskutiert. Assoziiert wird sie – trotz der verbreiteten Einsicht, „[that] [i]t is not, clearly, a representation of any of the objects that have occupied the artist’s eye“ (Fleishman, 131) – mit zwei Dingen: (1) „the line […] stands for the dead Mrs Ramsay and

substitutes for her";[41] (2) „[i]t is, can only be, the Lighthouse itself".[42] Zwischen diesen beiden Optionen oszilliert eine mögliche Antwort bei der Suche nach dem Sinn, der Bedeutung von Lilys Linie. Nuanciertere Lektüren entdecken dabei, dass dieses Oszillieren, also ein Aktiv-Werden *beider* Optionen zugleich, durchaus ein notwendiges sein kann: Elizabeth Abels psychoanalytische Lektüre arbeitet etwa heraus, dass die Linie nicht einfach ein unmittelbarer, positiver Ausdruck einer „alternative reality to the silencing role of Woman"[43] sein kann, sondern auch mit einer durchstreichenden Trennung zu tun hat: „the line that solves the problem of the empty space at the center of the canvas at once restores Mrs. Ramsay and asserts Lily's autonomy."[44] Obwohl Abel die Linie nicht, wie verbreitet, als „superimposition of the vertical line of the lighthouse on the feminine space of the window"[45] liest – Abel bezieht sich hier auf Harrington, der die Linie als Repräsentation des Leuchtturms interpretiert, die allerdings mit der einen Perspektive des Gemäldes bricht, „superimposing a second point of view on the first"[46] – spielt auch in ihre Lektüre ein Rest der geschlechtlich aufgeladenen Spannung der Assoziationen mit Mutterfigur (Mrs. Ramsay) und dem phallischen Leuchtturm (verknüpft mit dem *non/m* des Vaters Mr. Ramsay mit dem der Roman einsetzt) hinein. Die allegorische Dimension des Striches, also die Vermutung, dass er seine ‚Bedeutung' aus einem zeichenartigen Einstehen für etwas anderes beziehe, dass entzifferbar wäre, tritt aber schon bei Abel zurück – durchaus auch mit Rückendeckung von Woolf selbst. Eine Passage aus einem an Roger Fry adressierten Brief zirkuliert in der Forschung als Stellung der Autorin zur Frage nach der Bedeutung/des Sinns des Romans – eine seither vielzitierte Aussage,[47] gerade wenn es um die Frage des finalen Strichs geht:

---

[41] J. Hillis Miller: „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*". In: Tropes, Parables, and Performatives. New York 1991, S. 151–170, hier S. 153.
[42] Avrom Fleishman: Virginia Woolf: A Critical Reading. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press 1975, S. 134.
[43] Theresa L. Crater: „Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence". In: Rocky Mountain Review of Language and Literature 50:2 (1996), S. 121–136, hier S. 135.
[44] Elizabeth Abel: Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago: Univ. of Chicago Press 1989, S. 70.
[45] Ebd., S. 82.
[46] Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 364.
[47] Vgl. Margaret Tudeau-Clayton: „Virginia Woolf, Wassily Kandinsky, the Portrait of a Painter and Her Painting in *To the Lighthouse*". In: Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain 60 (2019), S. 9–22, hier S. 18; Henry R. Harrington: „The Central Line Down the Middle of *To the Lighthouse*". In: Contemporary Literature 21:3 (1980), S. 363–382, hier S. 380.

„I meant *nothing* by The Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together."[48] Diese strukturelle, eben nicht auf der Ebene von Repräsentation, sondern der des Zusammenspiels von (auch abstrakteren) Kräften, angesiedelte Rolle ist aber nicht von den Kräften des Lebens entkoppelt; auch wenn das ästhetisch-technische Vokabular (der Brief schmeichelt *dem* britischen Theoretiker einer Ästhetik der Abwendung vom mimetischen Paradigma in der Malerei) dies suggerieren mag, hängt der Erfolg der *vision*, der sich mit dem Strich einstellt, nicht, wie Carraciolo dies interpretiert, an einem Wechsel von der Ebene des Lebens auf die des Bildes/der Ästhetik. Vielmehr gelingt die *vision*, vielmehr gelingt, in Restuccias Worten, die Herstellung eines „kairatic space",[49] weil Lilys Linienzug die (horizontale) Linearität der Reise (chronographische Zeit, biographische Zeit) und das Heilssymbol des Leuchtturms (eschatologische Zeit) ineinander lagert, einen „karatic space of indifference between chronos and the eschaton" hervorbringt:

> In standing for the linearity of Mr. Ramsay's journey, Lily's stroke slices chronos into the atemporal wedge of darkness of her painting. But insofar as her line is emblematic of the Lighthouse, Lily lays apocalyptic time into her canvas, thus generating the novel's last kairatic space of indifference between chronos and the eschaton.[50]

Der *kairos*, der glückliche Moment – der kurze Moment des Glückens – ist hier, als „last kairatic space" (auch) ein künstlerischer (was insinuiert, dass es im Roman noch andere *kairoi* gibt, oben haben wir den nicht-künstlerischen der Dinnerszene besprochen). Immer kommen diese Momente plötzlich, unverhofft. Eben auf diese Weise löst sich hier Lily ein ihr ureigenes, künstlerisches Problem (zumindest für diesen Moment). Sie hatte dieses zu Beginn des Romans den Leser*innen wie folgt beschrieben:

> She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in the moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on

[48] Virginia Woolf: The Letters of Virginia Woolf: Volume III, 1923–1928. Hg. v. Nigel Nicolson und Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, S. 385.
[49] Frances L. Restuccia: „A Messianic Aesthetic: Lily Briscoe's Vision." In: Genre: Forms of Discourse and Culture 49:1 (2016), S. 1–25, hier S. 21.
[50] Ebd.

> her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. (23)

Im finalen Pinselstrich fallen *picture* und *canvas*, fallen Sehen und Zeichnen in eins. Der Strich *ist* die Vision (keine Darstellung einer vorgelagerten, ‚geistigen' Schau), und Lily wird, ganz wie Jacques Derrida es fürs Zeichnen schildert, vom „eigenen Linienzug selbst überrascht":

> Der Zeichner […] ist jemand, der kommen sehen muss, der vorzeichnet, der den Zug vorbereitet, der berechnet, usw. Doch in dem Augenblick, in dem die Spur erfindet, in diesem Augenblick ist der Zeichner gewissermaßen blind, er sieht nicht und ist für das Kommende blind, er wird von seinem eigenen Linienzug [*le trait*] selbst überrascht; durch das Ziehen des Zugs wird er blind. (Derrida 329)

Auch oder gerade wenn, wie in der Forschung oft betont wird, der Fokus auf den Akt, den Prozess des Malens gelegt wird – „on the happening – or use – of art" (Restuccia 14) – muss dies nicht auf eine Psychologisierung, also eine Verschiebung hin auf gespiegelte Bewusstseinsprozesse, hinauslaufen. Im Gegenteil: Derridas Analyse des Linienzugs (des *stroke*!) macht uns darauf aufmerksam, dass „Lily's gesture, her strokes" (Restuccia 14) weniger ‚eigen', weniger ihr zuschreibbar sein mögen, als wir zunächst meinen; dass sie über ihre Person hinausstehen und dass exakt diese ekstatische Erfahrung das Ziel von Woolfs biographisch-ästhetischem Programm ist.

Denn es vollzieht sich hier, möchte ich argumentieren, mehr als bloß Kunst, oder mehr als ein rein ästhetisches Programm. Letzteres glückt nur, so die These, als ‚Biographik'; glückt nur zwischen Leben und Kunst. Beide trennt, wenn Kunst nicht mehr dem Paradigma der Repräsentation folgt, kein Ebenenunterschied (der Ebene, eines das Signifikat, das andere Signifikant), sodass sich *zwischen* beiden etwas ereignen kann. Der Zug – „the stroke" – *ist* dieses Etwas – er stellt nichts dar, er tut. Aber was?

Es gibt einen ähnlichen, früheren Linienzug, einen weiteren Linienzug, der sich in einem Moment der Erleuchtung (auch während des Dinners), als eine Vision Lily eingibt: „In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space." (92) Zitiert man den Gedanken, der diese künstlerische Eingebung triggert – und d.h. die direkt voranstehenden Sätze – dazu, erschließt sich plötzlich die klassisch biographische Dimension dieses Strichs: „He has his work, Lily said to herself. She remembered, all

of a sudden as if she had found a treasure, that she too had her work.“ (92) In anderen Worten, mit dem Strich fügt Lily ihrem Bild (wie ihrem Leben) die so geheime wie private Entscheidung hinzu, nicht zu heiraten (auch nicht William Bankes, obwohl sie diesen auch liebt). Dies ist ein tiefer Eingriff in die Komposition des Bildes, es geht hier um das Zentrum, das fraglos Mrs. Ramsay gebildet hatte – es handelt sich auch um einen Ent-Zug aus Mrs. Ramsays berühmten (und meist ‚erfolgreichen') Kupplungsversuchen.

Schließt der letzte Zug an jenen an? Sehr sicher ja. Auch er arbeitet nicht an einer vorgeformten Szene, auch er ist nicht Teil der Kooperation mit Mrs. Ramsay. Im Gegenteil, wieder erfasst der Zug das Zentrum, das, so betont es die eingangs zitierte Passage, von der Leere geprägt ist, die Mrs. Ramsays Abwesenheit vergegenwärtigt. Um dieses Zentrum hatte sich die Szene entworfen, an der Lily vor dem Strich gemalt hatte:

> Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a centre of complete emptiness. (194)

Die Linie streicht diese Leere durch – trägt eine Fluchtlinie ein, befreit sich von der Macht dieses leeren Zentrums. Zugleich wird die Leere aber auch nicht wirklich gefüllt. Der Strich ist kein Stellvertreter, keine durch die Kunst verschlüsselte und gewissermaßen ästhetisch-interiorisierte Mutter- oder Vaterfigur – weder Mrs. Ramsay noch Mr. Ramsay (Stichwort: phallischer Leuchtturm). Die biographische Trauerarbeit schlägt nicht in Melancholie um, ganz im Gegenteil: sie bringt einen ekstatischen Moment hervor, der zwar mit der konkreten Familiensituation oder Lebensentscheidung zu tun hat, aus dieser die Spannung bezieht, die ihn dann aber, kurz, aus dem Gefüge von Leben und Persönlichkeit hinauskatapultiert.

Nicht erst die Identifizierung von Lily mit Mrs. Ramsay, die weite Teile des Romans prägt, macht, dass die Leere, der Lilys Linienzug begegnet, nicht bloß die Leere eines verlorenen Anderen ist, mit der sich die Überlebenden auseinandersetzen und arrangieren müssen. Es ist, egal ob in Lilys oder Mrs. Ramsays Fokalisierung, immer auch die ‚eigene' Leere: das, von dem der turbulente Fortgang der Lebensereignisse, das, von dem das (Lebens-)Projekt des Unterwegs-Seins (zum Leuchtturm, zum nächsten akademischen Buchstaben oder zur Ehe, zur Familie) ablenkt. Der Roman erzählt, so meine These, nicht die Erfüllung eines

Begehrens, weder James' oder gar der gesamten Familie,[51] noch das einer am Ende zu eigener, weiblicher (und/weil unverheirateter) Stimme gekommenen Künstlerin.[52] Er erzählt den Ausbruch ‚hinter' oder ‚vor' die Instanz, der Begehren, Emanzipation, Trauer, zugeschrieben werden kann, vor oder jenseits die Instanz von Person.

Wo das Leben pausiert, wo man, für einen Moment, eine *vision* dieses ganz Anderen erhascht, ist keine schwarze/graue Leere, ist nicht nichts. J. Hillis Miller ahnt, dass Lily in ihrer Malerei mit dieser unpersönlichen Kraft in Kontakt kommt:

> Lily's act of painting is presented explicitly as a rhythmical movement which carries her forward through time and seems perhaps to be sustained by an impersonal transcendent rhythm which is beyond her yet in which she nevertheless participates.[53]

Dieser unpersönliche, transzendente Rhythmus, der jenseits des eigenen Lebens waltet, bekommt in Woolfs Roman einen Träger (nicht nur eine Repräsentation): den Leuchtturm. Mit ihm kommen in Kontakt, ihm als „impersonal transcendent rhythm" begegnen alle, die einen *kairos* erleben dürfen:

> Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her [Mrs. Ramsay's] stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. (69–70)

„[T]hat *stroke* of the Lighthouse" – dieser pochende Zug des Leuchtturms, der zugleich Entzug ist, nichts bedeutet, nichts ins Licht setzt, aber eigenartige Interaktionen, Näherungen, Vertrautheiten fühlen lässt und „Lilys stroke", der Linienzug, sind ganz offenbar eigenartig ‚verwandt':

---

[51] Vgl. Glenn Pedersen: „Vision in *To the Lighthouse*". In: PMLA 73:5 (1958). S. 585–600, hier S. 600.
[52] Vgl. Theresa L. Crater: „Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence". In: Rocky Mountain Review of Language and Literature 50:2 (1996), S. 121–136.
[53] Hillis Miller: „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*". In: Tropes, Parables, and Performatives. New York 1991, S. 151–170, hier S. 153.

> With a curious physical sensation, as if she were urged forward and at the same time must hold herself back, she made her first quick decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it – a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; and so, lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed (she felt it looming out at her) a space. (172)

In diesem Sinne *ist* Lilys „final line", der Leuchtturm, als „stroke": sie partizipieren beide an jenem „impersonal transcendent rhythm" und es ist dieser hinter Kunst und Leben – und nur zwischen den beiden irgend vermittelbare – waltende Rhythmus, den auch Woolfs Roman sucht und affirmiert. Wenn J. Hillis Miller recht hat, kann er dies, als Roman, nicht, weil: „Wherever there is language there will be personality somewhere."[54] Um auch zum *stroke* werden zu können – vgl. *OED* stroke, *n*1. Bedeutung 16: „A movement of the pen" – muss der Roman deshalb zum Pinsel greifen, muss, im inszenierten Kontakt zwischen den Künsten, „brown running nervous lines" produzieren; muss sich, Derrida folgend, einer malend-zeichnerischen Geste der Blindheit hingeben, die nicht-teleologisch, nicht der Person und ihrer Einbindung in ‚ihr' Leben folgend, sondern ausbrechend-durchstreichend – jenseits – das Kommende eben nicht als Eigenes vorwegsieht. Die *vision* vollendet sich, als eine affirmativ-blinde Figur der Öffnung: „and thought, Yes," (92) „Yes, she thought laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision" (226).

[54] Ebd., S. 164.