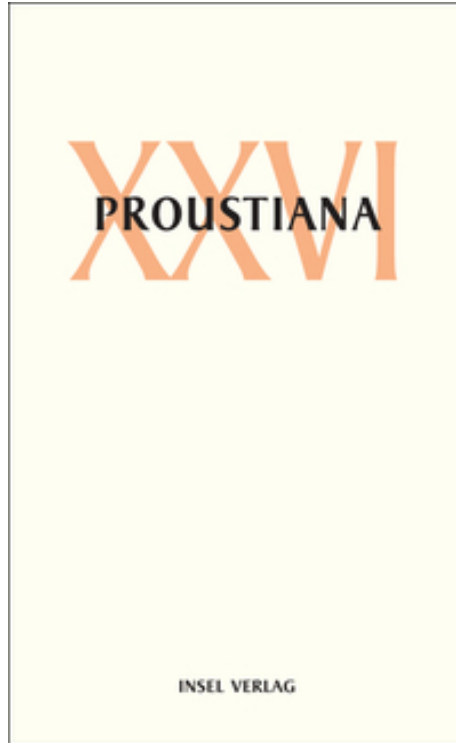


Insel Verlag

Leseprobe



Marcel Proust Gesellschaft,
Proustiana XXVI

Mitteilungsblatt der Marcel Proust Gesellschaft

© Insel Verlag
978-3-458-17441-7

Die *Proustiana*, offizielles Mitteilungsorgan der Marcel Proust Gesellschaft, dokumentieren aktuelle Zeugnisse der deutschsprachigen Proust-Rezeption und enthalten Buchbesprechungen sowie Hinweise auf Aktivitäten »autour de Proust«.

PROUSTIANA XXVI



PROUSTIANA XXVI

Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft

Herausgegeben von Reiner Speck,
Rainer Moritz und Michael Magner

Insel Verlag

Erste Auflage 2010

Insel Verlag Berlin

© dieser Ausgabe: Marcel Proust Gesellschaft, Köln 2010
Marcel Proust Gesellschaft e.V., Brahmsstraße 17, 50935 Köln
www.dmpg.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag: Michael Hagemann

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-17441-7

I 2 3 4 5 6 - 15 14 13 12 11 10

Inhalt

Essays und Vorträge

Gregor Schuhen: Strandspaziergänge mit Marcel Proust und Virginia Woolf	9
Hans J. Carstens: Thomas Hardy liest Marcel Proust – Marcel Proust liest Thomas Hardy	26
Katrin Fischer-Junghölter: Konstellationen – Namen – Signaturen. Zur Ästhetik des Vexierspiels bei Marcel Proust und Cy Twombly	48
Frank Natterer: Proust und die Mathematik	60
Achim Peters und Andreas Günther: Quartette – Beziehungsmuster bei Proust, Racine und Goethe	75
Philippe Chardin: Spuren einiger großer europäischer Romane im Schlussteil von Marcel Prousts <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i>	95

Rezensionen, Buchvermerke, Vereinsmitteilungen

Ina Hartwig: Bitte deuten Sie selbst!	103
Andreas Platthaus: Proust in München – Briefe aus dem Papierkorb	110

Andreas Isenschmid: Ansichten eines stubenhockerischen Proustianers	115
Irmgard Perfahl: Erinnerungen an Rudolf Steiert	121
Chronik	124
Buchvermerke	127
Publikationen der MARCEL PROUST GESELLSCHAFT . . .	130
Mitgliederverzeichnis	133
Vorstand	147

Gregor Schuhen
Strandspaziergänge mit Marcel Proust
und Virginia Woolf.
Ein Essay zur maritimen Ästhetik
als Signum der Moderne

»Ich frage mich, ob ich dieses Mal etwas geleistet habe? Nun jedenfalls nichts im Vergleich zu Proust, in den ich jetzt eingetaucht bin. Das Besondere bei Proust ist das Zusammentreffen von äußerster Sensibilität mit äußerster Hartnäckigkeit. Er spürt diesen Schmetterlingsschattierungen bis zum letzten Gran nach. Er ist zäh wie Katzendarm & flüchtig wie Schmetterlingsstaub. Er wird mich vermutlich sowohl beeinflussen als auch wütend machen auf jeden meiner eigenen Sätze.«

Am 8. April 1925 brütet Virginia Woolf nach der Veröffentlichung von *Mrs Dalloway* über einem neuen Romanprojekt. Aus diesen mühsamen Gedanken wird 1927 *To the Lighthouse – Zum Leuchtturm* hervorgehen. Inmitten dieser Übergangszeit zwischen den beiden Texten taucht die englische Schriftstellerin, wie wir ihren sorgfältig geführten *Diaries* entnehmen dürfen, ein in die Lektüre von Marcel Proust. Virginia Woolf ist eine von Prousts berühmtesten Leserinnen der ersten Stunde. Bereits im Jahr 1922 beginnt Woolf mit dem Lesen der *Recherche* im französischen Original, zunächst eher aus beiläufiger Neugier: »da alle Welt ihn gerade liest«, heißt es in ihrem Tagebuch. Doch nur wenige Monate später scheint der eigenwillige Franzose die englische Intellektuelle vollkommen für sich und sein Œuvre eingenommen zu haben, was sogar so weit geht, dass sie sich wegen Proust in Schulden stürzt, wie sie ihrem Tagebuch im August 1922 anvertraut: »Ich habe kein Geld mehr, mir neue Kleider zu kaufen. Ich bin momentan furchtbar verschuldet wegen Joyce & Proust und muss, wenn ich

nach London zurückkomme sofort Bücher verkaufen!« Noch im selben Jahr teilt sie sodann ihrem Freund, dem Maler und Kunstkritiker Roger Fry, ihre ersten Lektüreerfahrungen mit:

»Proust kitzelt mein eigenes Ausdrucksbegehren so sehr, dass ich kaum einen Satz anfangen kann. Oh, wenn ich doch so schreiben könnte! Ich heule, und im Augenblick erzeugt er solch eine erstaunliche Vibration und Sättigung und Intensivierung – es ist etwas Sexuelles darin –, dass ich fühle, ich kann so schreiben, ergreife meine Feder, und dann kann ich doch nicht so schreiben. Kaum jemand reizt die Sprachnerven so in mir an: es wird zur Obsession, aber ich muss zurückkehren zu Swann.«

Mit Prousts Werk verbindet sie zeitlebens eine Art Hassliebe, wie die beiden zitierten Sequenzen sehr schön aufzeigen. Auf der einen Seite empfindet sie grenzenlose Bewunderung angesichts der Grandiosität von Prousts *écriture*, andererseits fühlt sie sich genau dadurch im Hinblick auf ihre eigene künstlerische Befähigung und Praxis gehemmt. Insbesondere im zuletzt zitierten Auszug aus dem Brief an Roger Fry rückt Woolf den sexuellen Charakter im Wechselverhältnis von Lektüre und dichterischer Kreation in den Vordergrund. Alles wird gereizt, vibriert, intensiviert und gesättigt und führt am Ende doch nur zu schöpferischer Unfähigkeit. Die Schreibfeder gilt spätestens seit der frühen Neuzeit als Symbol für männlich codierte Macht und Potenz, da nur den Männern die Schriftstellerei vorbehalten war, wie man es beispielsweise in den Gedichten von Louise Labé sehr schön nachlesen kann. Genau diese Macht versagt in Virginia Woolf, nachdem sie Proust gelesen hat – die *Recherche* als Auslöser mehrfach codierter Impotenz sozusagen. Dies macht umso mehr Sinn, wenn man sich vergegenwärtigt, dass das Schreiben von der fragilen Schriftstellerin immer wieder als »das größte Glücksgefühl auf Erden« empfunden wird. Ausgerechnet dieses Gefühl wird durch die Kraft von Prousts Prosa empfindlich erschüttert. Folglich

vermeidet es Virginia Woolf, die *Recherche* dann zu lesen, wenn sie entweder mitten in der Arbeit an einem ihrer Romane steckt oder aber in den dazugehörigen Korrekturarbeiten: »[Proust], dieser große Schriftsteller, den ich nicht lesen kann, wenn ich korrigiere.« Aus diesem Grund finden Woolfs intensive Proust-Lektüren, wie auch der eingangs zitierte Tagebucheintrag verdeutlicht, stets in den Übergangsphasen zwischen zwei Romanen statt. Dabei fragt sie sich immer wieder, ob denn möglicherweise der kommende Text von dem so sehr verehrten Franzosen beeinflusst werden könnte, kommt aber zur Einsicht, dass dies für sie dasselbe bedeuten würde wie »auf geliehenen Schlittschuhen dahinzugleiten«. Welche Einflüsse es *tatsächlich* zu verzeichnen gibt, werde ich an späterer Stelle darzustellen versuchen.

Es verwundert nun doch, dass Virginia Woolf, die ja bekanntlich nicht nur Autorin von Romanen war, sondern gleichfalls brillante Essayistin, keine separate Abhandlung über Marcel Proust verfasst hat, sondern lediglich fragmentarische Skizzen und verstreute Aperçus in ihren Tagebüchern, Briefen oder anderen kürzeren Texten hinterlässt. In ihrer groß angelegten, zweibändigen Essaysammlung *The Common Reader – Der gewöhnliche Leser* befinden sich wunderbare Porträts über Joseph Conrad, Jane Austen oder aber über den »Ur-Dandy« Beau Brummell, doch nach einem Essay über Proust sucht man vergeblich. Und das, obwohl sie zur Zeit dieser Sammlung, um 1925 nämlich, mitten in der Lektüre der *Recherche* steckt. Drei Jahre später verfasst sie dann ihr berühmtes Plädoyer für die Selbstbestimmung und soziale Unabhängigkeit schreibender Frauen mit dem programmatischen Titel *A Room of One's Own – Ein Zimmer für sich allein*. In diesem Klassiker der frühen Frauenbewegung fordert Virginia Woolf eine baldige Auflösung der patriarchalisch geprägten Geschlechterrollen und stellt im Hinblick auf dichterische Produktion ihr Ideal des Androgynen vor. Demzufolge speise sich das ideale

Schreiben aus einer ausgewogenen Verschmelzung weiblicher und männlicher Anteile. Als vollkommenstes Beispiel für eine solche Form der *écriture androgyne* führt sie dann doch schließlich Marcel Proust an:

»In unserer Zeit war Proust total androgyn, wenn nicht vielleicht sogar ein bisschen zu sehr Frau. Aber dieser Mangel ist zu selten, um sich darüber zu beklagen, denn ohne eine Mischung dieser Art scheint der Intellekt zu dominieren und die anderen Fähigkeiten des Geistes verhärten sich und werden unfruchtbar.«

Was nun Prousts Rezeption seiner englischen Kollegin angeht, so sind sich sämtliche Proust-Biographen einig, dass eine solche höchstwahrscheinlich niemals stattgefunden hat. Nirgends finden sich Hinweise darauf, dass Proust zumindest die frühen Werke von Virginia Woolf in irgendeiner Weise zur Kenntnis genommen hat, denn die späteren, großen Romane, wie eben *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* oder *Orlando* entstanden allesamt nach seinem Tode. Der Name Virginia Woolf taucht lediglich dann auf, wenn auf das Thema des Zeitromans eingegangen wird. Hier werden die beiden zumeist in einem Atemzug genannt mit James Joyce, Thomas Mann und Robert Musil.

Es gibt demnach, da sind sich wohl alle Literaturwissenschaftler einig, eine Reihe von paradigmatischen Gemeinsamkeiten, die dazu einladen, eine solche Gruppierung vorzunehmen. Damit nähere ich mich nun auch dem eigentlichen Thema dieses Essays, nämlich der Poetologie, Metaphorik und Darstellung von Wasser und Meer in ausgewählten Texten von Marcel Proust und Virginia Woolf. Als Überleitung soll ein kurzer Exkurs in die Welt der bewegten Bilder dienen. Im Jahr 1999 kommt die Proustverfilmung *Le Temps retrouvé* von Raoul Ruiz in die Kinos. Basierend auf dem letzten Teil der *Recherche* unternimmt dieser Film den Versuch, in nachgerade Visconti'scher Bildästhetik die zentralen Themen des gesam-

ten Romans in Form einer collagehaften, scheinbar assoziativen *Mise en scène* zu resümieren. Drei Jahre später dann feiert eine weitere Literaturadaptation Premiere, die man wohl als indirekte Woolf-Verfilmung bezeichnen darf. Es handelt sich um den Film *The Hours* von Stephen Daldry, in dem Nicole Kidman auf frappierende Weise die englische Schriftstellerin verkörpert, wofür sie dann auch verdientermaßen den Oscar gewinnt. Andreas Kilb spricht in der FAZ gar von einem »Kinowunder«. Dieser Film, der auf dem gleichnamigen Roman von Michael Cunningham basiert, stellt auf drei raffiniert miteinander verwobenen Zeitebenen den Entstehungsprozess, die Rezeption sowie die Handlung von Woolfs *Mrs. Dalloway* dar, dessen Arbeitstitel zunächst *The Hours* lautete.

Was mich dazu veranlasst, auf diese beiden Filme zu sprechen zu kommen, sind deren Anfangssequenzen. Sowohl *Le Temps retrouvé* als auch *The Hours* beginnen mit der Nahaufnahme von fließendem Wasser. In beiden Filmen besitzt dieser Anfang einen hochsymbolischen und vielfach deutbaren Charakter. Im Film von Raoul Ruiz wird nach nur wenigen Augenblicken ersichtlich, dass es sich bei dem Gewässer um das wohlbekanntes Flüsschen Vivonne handelt, das in der Nähe von Combray fließt. Hier liegt die Keimzelle der *Recherche* verborgen, also gewissermaßen der Ursprung des erinnerten Lebens. Auch in *The Hours* wird das Geheimnis um den rauschenden Flusslauf schnell gelüftet: Es ist der Fluss, in dem sich Virginia Woolf im Jahr 1941 das Leben nimmt. Der Suizid der Schriftstellerin stellt im Anschluss an die Aufnahmen des Wassers, die von den puristischen Klangkaskaden des Komponisten Philip Glass wunderbar unterlegt werden, den Prolog zum Film dar. Bei Proust wäre demnach der Fluss als Lebensstrom zu verstehen sowohl im Hinblick auf die Combrayer Kindheit allgemein als auch auf die konkrete Tatsache, dass der kleine Marcel am Ufer der Vivonne in der Gegend von Guermites erstmalig den dringenden Wunsch verspürt,

Schriftsteller zu werden. Im Werk und Leben von Virginia Woolf hingegen spielt das Element des Wassers stets eine janusköpfige Rolle, wie ich noch ausführlicher zeigen werde. Leben und Tod, Anfang und Ende werden demnach durch die Wassersequenzen zu Beginn der beiden Filme metaphorisch vorbereitet.

Das endlose und unbändige Fließen wiederum ließe sich auch auf poetologischer Ebene übertragen auf die Werke der beiden Autoren. Insbesondere auf die Werke Virginia Woolfs wird immer wieder das poetologische Konzept des *stream of consciousness* angewandt. Dieser Begriff, der ursprünglich vom Psychologen William James stammt und den Fluss innerer, mentaler Bilder bezeichnet, beschreibt den Modus der Charakterisierung, mithilfe dessen Virginia Woolf ihre Figuren modelliert. Innere Monologe und erlebte Rede lassen den Leser an deren Gedanken, Träumen, Wünschen und Ängsten partizipieren, d. h. buchstäblich in deren Bewusstseinsstrom eintauchen. Dieser innere Strom mäandert von einer Figur zur nächsten, so wie das Wasser zu Beginn von *The Hours* nicht linear in eine Richtung fließt, sondern sich an Unebenheiten bricht, durch Strudel und Steine zeitweilig umgeleitet wird. Diese Technik, die Virginia Woolf als »body language without the body« bezeichnet, also als Körpersprache ohne den Körper, bestimmt seit den frühen zwanziger Jahren ihr Schaffen, wie sie in ihren Tagebüchern vermerkt:

»Der Tag nach meinem Geburtstag; ich bin jetzt 38 & heute viel glücklicher als gestern, weil mir heute Nachmittag eine Form für einen neuen Roman eingefallen ist. Ich denke nämlich, dass der Ansatz diesmal völlig anders ist: kein Gerüst; kaum ein Baustein, den man sieht, alles im Halbdunkel, aber Herz, Leidenschaft, Humor, all das hell wie Feuer im Nebel.«

In *To the Lighthouse* fließt der innere Strom zwischen den einzelnen Sommergästen des Strandhauses der Familie Ramsay hin und her, als Medium des Wechsels dient häufig eine

sinnliche Wahrnehmung der jeweiligen Figur. Vor allem die warmherzigen Gedanken von Mrs. Ramsay erhellen das Geflecht von Figuren und Ereignissen mit viel Licht und lassen sie selbst zum natürlichen Zentrum des Strandlebens werden. Im späteren Roman *The Waves – Die Wellen* (1931) wird diese Technik sogar so stark abstrahiert, dass die einzelnen Figuren *nur noch* durch ihre momentbezogenen Bewusstseinszustände dargestellt werden, ohne dass Virginia Woolf noch als erzählende Vermittlungsinstanz in das Geschehen eingreifen würde. Dieses kühne Formexperiment bezeichnet sie auf programmatische Weise als »abstraktes, augenloses Buch«, als »playpoem«, was man mit »szenischem Gedicht« übersetzen könnte.

Anders bei Proust: In der *Recherche* ist die Metaphorik des Fließens zwar auch anwendbar auf den Strom mentaler Bilder, die sich assoziativ zusammenfügen lassen zu subjektivierten Erinnerungswelten, zu jenem »unermesslichen Gebäude der Erinnerung«, doch verlässt dieser Bewusstseinsstrom tatsächlich niemals die Ufer im Inneren des erzählenden Ich. Der mächtigste Strom hingegen, der den Roman wie ein alles mitreißendes, unbarmherziges Gewässer durchzieht, ist der Strom der Zeit, auf dem alle Figuren wie Marionetten bis zum finalen Totenfest in *Le Temps retrouvé* treiben.

Das Konzept der dargestellten Zeitlichkeit wird indessen von beiden Autoren auf vergleichbare Weise inszeniert. Sowohl bei Marcel Proust als auch bei Virginia Woolf spielt die physikalisch messbare Zeit so gut wie keine Rolle mehr. Auch wenn in *Mrs. Dalloway* immer noch die Glockenschläge der Kirchturmuhre sporadisch die Tageszeit verkünden, so dominiert doch das gefühlte, subjektive Zeitempfinden deutlich, das auf diskontinuierliche, sprunghafte Weise die erzählte Zeit zu einem unklaren Fenster werden lässt. In *To the Lighthouse* sind es schließlich nur noch Wechsel von Tageszeiten sowie saisonale Details, die irgendein zeitliches Empfinden zulassen.

Bekanntlich schert sich auch Proust recht wenig um genaue Zeitangaben. Gäbe es nicht die wertvollen Informationen im Anmerkungsapparat der *Recherche*, so würde sich der Leser im Strom der dahinfließenden Zeit buchstäblich verlieren.

Folgen wir nun dem Strom bis zu seinem Ende, so gelangen wir ans Meer und somit zum eigentlichen Thema. Der Schauplatz des Romans *To the Lighthouse* ist die Hebriden-Insel Skye, auf der die Familie Ramsay ein Strandhaus besitzt. Der Philosophieprofessor Charles Ramsay und dessen Frau verbringen dort die Sommermonate gemeinsam mit ihren acht Kindern sowie einer beachtlichen Anzahl illustrierter Sommergäste. Dazu gehören die Künstlerin Lily Briscoe, der Dichter Augustus Carmichael, der Botaniker William Bankes, der Doktorand Charles Tansley sowie das Liebespaar Minta Doyle und Paul Rayley. Dieser bunte Reigen von Figuren stellt so etwas wie den Querschnitt des Londoner Künstler- und Intellektuellenmilieus dar, namentlich des Bloomsbury-Kreises, in dem Virginia Woolf regelmäßig verkehrte. Andererseits orientiert sich die Darstellung von Mrs. und Mr. Ramsay deutlich an ihren eigenen Eltern, Sir Leslie Stephen und Julia Duckworth. Im ersten Teil des Romans verarbeitet Virginia Woolf frühe und sehr glückliche Kindheitserinnerungen. Die Familie Stephen verbrachte ihren Sommerurlaub stets in Talland House, einem weiträumigen Gebäude in Cornwall mit Blick über die Bucht und auf den Leuchtturm, das Godrevy Lighthouse. Diese familiäre Idylle wird jedoch durch den frühen Tod der Mutter im Jahr 1895 – Virginia war gerade dreizehn Jahre alt – jäh beendet, Talland House noch im selben Jahr verkauft. Der Tod der Mutter war Auslöser des ersten Nervenzusammenbruchs, den Virginia erlitt und dem in der Zukunft immer wieder weitere nervliche Krisen folgen sollten. Wie präzise Virginia die Beschreibung ihrer Eltern gelungen sein muss, beweist ein Brief ihrer Schwester Vanessa kurz nach Erscheinen des Romans: »Es tut fast weh, sie so von den Toten erweckt zu sehen.«

Somit greifen im Roman von Anfang an zwei soziale Zirkel ineinander, nämlich die von Familie und Gesellschaft, so wie auch das Strandleben in Prousts Balbec sehr stark geprägt ist durch diese beiden Kreise. Marcells Großmutter vereint in sich das familiäre Umfeld des jungen Erzählers – immerhin hat Proust sie zum Amalgam seiner eigenen Mutter *und* Großmutter werden lassen –, und der Rest der Badegäste stellt zumindest beim ersten Aufenthalt im normannischen Seebad noch das soziale Substrat der Pariser Gesellschaft dar, in der Marcel langsam beginnt, Fuß zu fassen. So wie die Vivonne auf der Seite von Guermentes ihren Lauf nimmt, so ist auch das sonnige Balbec die malerische Enklave der Pariser Hocharistokratie.

In beiden Fällen verläuft das gesellschaftliche Leben vor der Kulisse des Meeres völlig ungestört von arbeitsamen Tätigkeiten. Folglich bietet sich den Autoren die Möglichkeit, sich einzig auf die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen zu konzentrieren, auf die Gedanken der Figuren sowie auf die ästhetischen Reflexionen im Hinblick auf das eigene Werk. *To the Lighthouse* beginnt mit dem Wunsch des jüngsten Ramsay-Kindes James, am darauffolgenden Tag zum Leuchtturm zu fahren. Seine Mutter, allegorisches Konzentrat der reinen Mutterliebe, setzt alles daran, ihm diesen Wunsch zu erfüllen, doch Mr. Ramsay, Repräsentant der rationalistischen Sicht der Realität und Inbegriff der patriarchalischen Familienstruktur, schließt dieses Vorhaben von Anfang an kategorisch aus, da das Wetter am nächsten Tag ein solches Unterfangen nicht erlauben werde. Das Meer werde zu wild sein, um eine gemeinsame Fahrt zum Leuchtturm zu unternehmen. Die Frage nach dem Erfüllen des kindlichen Wunsches zieht sich von nun an wie ein Leitmotiv durch die streng durchkomponierte Struktur des Romans. An der Debatte über dieses Vorhaben brechen sich wogenartig eine Reihe von Gegensatzpaaren, die immer wieder auf verschiedene Weise den Kern des ersten und gleich-

zeitig größten Teils des Romans umspülen, der zeitlich einen einzigen Septembertag umfasst: kindliche Imagination vs. erwachsener Rationalismus, mütterliche Güte vs. väterliche Strenge, Schönheit und Gefahr des Meeres. Dieser erste Teil mit dem Titel *The Window – Die Fenstertür* ist eine Liebeserklärung an die fünfzigjährige Mrs. Ramsay, deren nachgerade überirdische Schönheit jeden der Sommergäste verzaubert. Die Grundanlage ihres altruistischen Charakters ist im Grunde genommen derjenigen von Clarissa Dalloway vergleichbar: ihr Leben in den Dienst der anderen stellen und sich darüber selbst ein wenig vergessen. Allerdings wird Mrs. Ramsay durch ihre Nähe zu Virginias eigener Mutter noch stärker mit mythischen Zügen ausgestattet. Zu Beginn sitzt sie mit ihrem jüngsten Sohn auf dem Schoß in der Fenstertür und liest ihm vor, später sitzt sie alleine im Sessel und gibt sich gedankenversunken Strickarbeiten hin. Hierbei handelt es sich um stereotypische Anleihen aus dem kulturellen Bildrepertoire gängiger Mariendarstellungen. Während des Abendessens dann, das gleichzeitig den ersten Romanteil abschließt, kommt ihr eine deutlich übergeordnete Position zu. Hier ein kurzes Zitat:

»Und wie eine Königin, die, wenn sie ihre Gefolgsleute im Saal versammelt findet, auf sie niederblickt und zu ihnen hinabsteigt und schweigend ihre Respektbezeugungen zur Kenntnis nimmt, [...] so ging sie hinab und durchquerte die Diele und neigte den Kopf ganz leicht, als akzeptiere sie, was sie nicht zu sagen vermochten: den Tribut, den sie ihrer Schönheit zollten.«

Im Hinblick auf die Tatsache, dass Mrs. Ramsay am darauffolgenden Tag überraschend verstirbt, wirkt dieses Abendessen wie eine feminisierte Variante des Letzten Abendmahls und die Hausherrin wie die stilisierte Göttin innerhalb dieses Arrangements.

Die Malerin Lily Briscoe ringt in diesem Teil mit der Arbeit an einem Bild des Strandhauses, auf dem auch Mrs. Ramsay

mit ihrem Jüngsten zu sehen sein soll. Das Bild bleibt jedoch unvollendet, weil sie an der Komposition des Gemäldes scheitert. Ihre Reflexionen über die formale Komposition sind beinahe Zitate aus einer Studie über den Maler Cezanne, die Woolfs Vertrauter Roger Fry zur gleichen Zeit schreibt und die im selben Jahr erscheint wie *To the Lighthouse*. Fry untersucht unter anderem symmetrische Strukturen in den Werken Cezannes sowie bewusst eingesetzte Abweichungen und Verlagerungen der Mittelachse. Dieselben Überlegungen quälen Lily Briscoe während der Arbeit an ihrem eigenen Bild. Diese Reflexionen erscheinen angesichts der Struktur von *To the Lighthouse* wie ein poetologischer Selbstkommentar der Schriftstellerin. Die Mittelachse des Romans wäre demnach der zweite, sehr kurze Teil mit dem Titel *Time passes – Zeit vergeht*, der auf nur wenigen Seiten eine Zeitspanne von immerhin zehn Jahren umfasst. Jener Teil beginnt mit der flüchtigen Skizze des Folgetages des im ersten Teil erzählten Septembertages, an dem Mrs. Ramsay verstirbt und endet mit dem Morgen des Tages, der den abschließenden dritten Teil darstellt. Dazwischen liegen die Jahre des Ersten Weltkrieges, dessen verheerende Ereignisse lediglich angedeutet oder in Parenthesen erzählt werden. Es ist abermals das Meer, das ein stummes Zeugnis abgibt über die Schrecken des Krieges:

»Da war das stumme Auftauchen eines aschfarbenen Schiffs beispielsweise, das kam und ging; da war ein purpurfarbener Fleck an der kühlen Oberfläche des Meeres, als ob darunter unsichtbar etwas gekocht und geblutet hatte.«

Dieser kurze Mittelteil, der den Verfall des Strandhauses und die stumme Zeugenschaft des Meeres schildert, ist im intermedialen Vergleich genau die leicht nach rechts verlagerte Spiegelachse, die Roger Fry in vielen Gemälden Cezannes entdeckt hat. Bei den Reflexionen der Malerin Lily Briscoe handelt es sich daher um selbstreferentielle Formstudien von Virginia Woolf selbst. Dass Lilys Bild rund zehn Jahre später, im

dritten Teil des Romans, doch noch vollendet wird, geht mit der Vollendung des Romans einher. Einen Satz aus Lilys innerem Monolog möchte ich aufgreifen, da er sogleich zu Proust überleiten wird:

»Sie [Lily] hätte weinen mögen. Es war schlecht, es war schlecht, es war unendlich schlecht! Sie hätte es natürlich anders machen können; die Farbe hätte verdünnt und ausgebleicht sein können; die Figuren entrückt; [. . .]. Doch sie sah es nicht so. Sie sah die Farbe, die auf einer Stahlkonstruktion brannte; das Licht eines Schmetterlingsflügels, das auf einer Kathedrale liegt.«

Das Bild des Schmetterlingsflügels erinnert an den eingangs zitierten Tagebucheintrag Virginia Woolfs über Proust: »zäh wie Katzendarm & flüchtig wie Schmetterlingsstaub«. In der direkten Gegenüberstellung dieser beiden Textstellen erschließt sich dann auch der unmittelbare Einfluss, den Proust auf die dichterische Produktion der Engländerin ausübte: die untrennbare Verbindung von strenger Formgebung mit der Fixierung flüchtigster Impressionen. Die Zähigkeit des Katzendarms wird poetologisch konkretisiert zur festen Stahlkonstruktion und sodann architektonisch transformiert in das Bild einer gotischen Kathedrale, deren strenge Bauprinzipien bekanntlich auch Proust seinem Opus Magnum zugrunde legt. So verstanden wird das Bild von Lily Briscoe nicht nur zur *Mise-en-abyme* des Romans *To the Lighthouse*, sondern verweist über dessen Grenzen hinweg auf das gesamte poetologische Programm Virginia Woolfs.

Auch Proust lässt am Strand von Balbec eine Malerfigur auftreten, deren Bilder dem jungen Erzähler buchstäblich die Augen öffnen. Der Maler Elstir und vor allem dessen impressionistisch inspirierte Seestücke erfüllen einen vergleichbaren Zweck wie das von Cezanne beeinflusste Bild von Lily Briscoe in *To the Lighthouse*. Kurz nach dem ersten Ankommen in Balbec wird Marcel von einem Unbehagen erfüllt angesichts