

# Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| Für eine Pathologie der Sprache .....    | 7   |
| Sprachraum .....                         | 15  |
| Virginia Woolfs Seinsmomente .....       | 30  |
| Zwang .....                              | 47  |
| Verlauten .....                          | 53  |
| Lalulā à la Lalangue .....               | 62  |
| Paul Hatvanis Spracherotik .....         | 62  |
| Christian Morgensterns Lalulā .....      | 66  |
| Jacques Lacans Lalangue .....            | 72  |
| Luftworte .....                          | 84  |
| Dialog .....                             | 88  |
| Die Sinnlichkeit des Sprachbaus .....    | 99  |
| Wilhelm von Humboldts Sprachutopie ..... | 99  |
| Thomas Manns Wortlust .....              | 112 |
| Lewis Carrolls Sprache der Angst .....   | 126 |
| Passion .....                            | 143 |
| Klagen .....                             | 148 |
| Beichten .....                           | 157 |
| Die Botschaft der Schrift .....          | 163 |
| Die Schönheit des Signals .....          | 163 |
| Der verkörperte Buchstabe .....          | 171 |

|  |     |
|--|-----|
| Trost .....                                  | 178 |
| Die Utopie des Ursprungs .....               | 184 |
| Jean-Jacques Rousseaus Ursprungsmythos ..... | 184 |
| Roland Barthes' Rousseauismus .....          | 196 |
| In den Rücken sprechen .....                 | 212 |
| Abbildungsnachweise .....                    | 220 |

# Virginia Woolfs Seinsmomente

Virginia Woolf, deren Leben von gravierenden manisch-depressiven und psychotischen Phasen bestimmt war, die teilweise Monate andauerten und zum Suizid führten, hat nur äußerst spärlich über ihre psychischen Sondersituationen Auskunft gegeben. Dennoch lassen sich in ihrem Œuvre Spuren zu diesen transgressiven Erfahrungen finden, die ihr Verhältnis zur Sprache verändert und ihr modernes literarisches Schreiben beeinflusst haben. Sie thematisiert die Last *und* die Lust an der Sprache, wenngleich auch nur andeutend, so doch nicht weniger eindringlich.

1921 notiert sie folgende Phantasmagorie, ein Blitzlicht in den Abgrund des Realitätsrisses:

While I had lain in bed at the Dickinsons' house at Welwyn thinking that the birds were singing Greek choruses and that King Edward was using the foulest possible language among Ozzie Dickinson's azaleas [...].<sup>16</sup>

Geradezu von witziger Unverschämtheit mutet dieser Kurzbericht an, wüsste man nicht, dass es sich um eine wahnhafte Halluzination handelt. Natur in Gestalt der griechisch singenden Vögel verwandelt sich in idyllische Kultur, wohingegen der weltliche Herrscher obszön daherredet. Die Sprache entgrenzt sich in zwei Richtungen:

---

<sup>16</sup> Virginia Woolf: *Old Bloomsbury*, in: dies.: *Moments of Being*, San Diego, New York, London 1985, S. 179–201, hier: S. 184.

Poesie wird musikalisch, tierhaft, fremd-sprachlich; das Gesetz, die Herrlichkeit in Gestalt des Königs schlägt um in eine faulige Rede. Betörende Idylle und Erdigkeit bespielen den Garten, ein neues Eden?

Man könnte diese fragmentarische Mitteilung überlesen; doch enthält sie ein Grundthema, mehr noch, eine Tragik, die die Existenz der Schriftstellerin zwischen Neuschöpfung und Zerfall unter Spannung setzte: die Entprägung der Allgemeinsprache, der sich Menschen unterwerfen, um zu Kultur- und Gemeinschaftswesen zu werden.

Einige Jahre nach der autobiografischen Mitteilung widmet sich Woolf in dem Essay *On Being Ill* (1926) der Frage nach den Möglichkeiten und vor allem den Grenzen der Sprache. Das Sujet der Krankheit scheint von eher bei-läufiger Art zu sein, denn an der Oberfläche ist von Influenza, Fieber und Zahnschmerz die Rede. Für Woolf steht jedoch etwas auf dem Spiel, denn Poetik und Pathologie bilden bei ihr eine künstlerische Einheitsfront. Aus dieser Doppelsetzung leuchtet das spezifische Begehren Woolfs nach Sprache auf.

Der Essay setzt aplombhaft mit einer doppelten Kritik ein: Woolf fragt mit dem Unterton der Missbilligung, warum das Thema der Krankheit nicht die gleiche Bedeutsamkeit wie Liebe und Krieg in der Literatur erführe. Der Protest ist berechtigt und inspiriert zu einer Kategorienbildung. Der von Woolf angedeutete Gegensatz von Eros und Thanatos kann durch eine dritte Gottheit begrifflich ergänzt werden, die *Nosos* genannt werden soll. In der Fabelwelt der griechischen Antike gibt es *Nosoi*, Plagegeister, die Krankheiten brachten. Die Aufwertung zur allegorisierten Gottheit und psychischen Instanz findet ihre Be-

gründung in der altgriechischen Bedeutung von *Nosos*: Krankheit. *Nosos* steht im Schicksalsambiente Woolfs auf unheile Weise zwischen den beiden Antagonisten Eros und Thanatos.

Nach dem kühnen thesenhaften Eingang stellt Woolf schlussfolgernd die Diagnose, dass die Sprache nur ärmliche Wörter für die Krankheiten besitze:

He [the sufferer] is forced to coin words himself, and, taking his pain in one hand, and a lump of pure sound in the other (as perhaps the people of Babel did in the beginning), so to crush them together that a brand new word in the end drops out. Probably it will be something laughable.<sup>17</sup>

Das Thema der Krankheit wird mit der Frage nach den Grenzen der Sprache verknüpft. Dies Sprachdimension interessiert die Autorin, denn Leiden und Genießen finden hier eigentlich statt. Wenn Woolf Fieber und Ischiaschmerz nennt, dann täuscht sie nur vor, worum es wirklich geht im Verhältnis zwischen Krankheit und Sprache. Ihr Reflexionsgegenstand ist der Wahn, der durchaus fiebrig und schmerzhaft sein kann, und mit dem sie intim vertraut war. Woolfs Ruf nach einer »neuen Sprache« schließt mehr ein als eine semantisch-rhetorische Revolution. Woolf ist erfahrungssatt genug, um das In-Frage-Stehende mit dem Wort *passion*/Leidenschaft/Leiden zu kennzeichnen. Nicht die großen und weitläufig ausgearbeiteten The-

---

<sup>17</sup> Virginia Woolf: On Being Ill, in: The New Criterion, Volume IV Number 1, January 1926, S. 32–45, hier: S. 34.

men der Literatur – Verführung, Begierde und Zerstörung – sollen erstrangig bleiben, sondern die leibaffizierenden Qualitäten im Kranksein. In der Rhetorik des Essays hebt Woolf das, was sie wenige Jahre zuvor während ihrer Gartenhalluzination durchlebt hatte, auf die Ebene der Poetik:

Yet it is not only a new language that we need, more primitive, more sensual, more obscene, but a new hierarchy of the passions; love must be deposed in favor of a temperature of 104; jealousy give place to the pangs of sciatica; sleeplessness play the part of villain, and the hero become a white liquid with a sweet taste – that mighty Prince with the moths' eyes and the feathered feet, one of whose names is Chloral.<sup>18</sup>

Chloralhydrat wurde früher als schmerzstillendes und schlafbringendes Mittel verwendet; auch Woolf bekam während manischer Phasen dieses Medikament verabreicht. Das poetische Bild der Motte, kaum verständlich in diesem Abschnitt, stellt eine privatmythologische Verdichtung dar, in der sich Imagination, Begehren nach einer anderen Sprachlichkeit und Literarizität verdichten.<sup>19</sup> Was jedoch deutlich zum Ausdruck gebracht wird, ist der Zusammenhang von Schläfrigkeit, Zartheit (»feathered feet«) und erlebter oral-sinnlicher Süße, die affekthistorisch auf

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Die Dissemination der Metapher im Werk Woolfs untersucht Harvena Richter: *Hunting the Moth. Virginia Woolf and the Creative Imagination*, in: Ralph Freedman (Hg.): *Virginia Woolf. Reevaluation and Continuity*, Berkeley, Los Angeles 1980, S. 13–28.

Beschreibungen spätmittelalterlicher Mystikerinnen verweist, die nicht auf Chloral jedoch auf Christus als ihren Erlöser hofften.<sup>20</sup> Leiden und Erhebung, mystische Basisthemen, gehen bei Woolf Hand in Hand.

Die Forderung nach Sensualität, Primitivität und Obszönität könnte zu dem Missverständnis führen, das eine Basissprache aus Gebrabbel oder Gezwitscher, a-grammatikalischen Formen und schmerzlicher Unmittelbarkeit visioniert würde. Zwar deutet sich in der essayistischen Formulierung der Abhub von der Signifikatslogik der Zeichen an, doch dementiert die Literatur Woolfs die Vorstellung einer diskontinuierlichen Sprache. Tatsächlich befindet sich Woolf in einem Liebe-Hass-Verhältnis mit der Sprache, in der sich das Fügen und Auflösen in einem erschöpfenden Gegeneinander begegnen.

Um dem Sachverhalt analytisch gerecht zu werden, ist der Lacan'sche Begriff der psychotischen *Verwerfung* hilfreich. Mit diesem metapsychologischen Terminus wird der Umstand bezeichnet, dass das Subjekt außerstande ist, eine symbolische Vermittlung zwischen sich und dem Realitätsgeschehen herzustellen. Es kommt zu einem »Auftauchen einer vollständigen Fremdheit«.<sup>21</sup> Ein tiefgreifender, unverständlicher Riss im Symbolisierungsgefüge – Lacan spricht von der »Ellipse des Seins«<sup>22</sup> – nötigt das Subjekt

---

<sup>20</sup> Ausführlich dazu Caroline Walker Bynam: *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, Los Angeles, London 1988.

<sup>21</sup> Jacques Lacan: *Die Psychosen. Seminar III, 1955–1956*, Weinheim, Berlin 1997, S. 104.

<sup>22</sup> Ebd., S. 247.

zu einem Rückzug. Woolf bestätigt diese theoretische Festlegung, wenn sie in Tagebüchern von Erfahrungen mit verlorenen Realitätsbezügen berichtet, grausame Schilderungen der Sinn- und Sinnlichkeitsentleerung, die teilweise bis in die Kindheit zurückreichen. Ein Beispiel für das Herannahen des Wahns findet sich in dem Bericht einer einfangenden Stille und Einsamkeit: »[...] feeling of the singing of the real world, as one is driven by loneliness and silence from the habitable world [...].«<sup>23</sup> Der Gesang wird nicht von betörenden Vögeln vorgetragen, es ist entrückt, er ist bedeutungslos. Verfestigt sich diese Empfindung, entsteht der Horror der Leere:

I wish I could write out my sensations at this Moment. They are so peculiar & so unpleasant. Partly T[ime] of L[ife]? I wonder. A physical feeling as if I were drumming lightly in the veins: very cold: impotent & terrified. As if I were exposed on a high ledge in full light. Very lonely. [...] Very useless. No atmosphere round me. No words. Very apprehensive. As if something cold & horrible – a roar of laughter at my expense were about to happen. And I am powerless to ward it off: I have no protection. And this anxiety & nothingness surround me with a vacuum. It affects the thighs chiefly. And I want to burst into tears, but have nothing to cry for. Then a great restlessness seizes me. [...]

---

<sup>23</sup> Virginia Woolf: A Writer's Diary, Volume III, San Diego, New York, London 1982, S. 144.

And I cannot unfurl my mind & apply it calmly & unconsciously to a book.<sup>24</sup>

In dieser Luftleere vermag selbst Prinz Choral keine Leidenschaft zu entfachen. Die Erlebnisform des ultimativen Getrenntseins ergreift die Schriftstellerin bereits in der Kindheit und wird als verletzende Schrecknis erlebt, weil kein Wort dafür zu finden ist:

There was the moment of the puddle in the path; when for no reason I could discover, everything suddenly became unreal; I was suspended; I could not step across the puddle; I tried to touch something ... the whole world became unreal. [...] But it was not over, for that night in the bath the dumb horror came over me. Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledge-hammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off, so that I huddled up at my end of the bath, motionless. I could not explain it; I said nothing [...].<sup>25</sup>

Die Lawine der Bedeutungen bildet keinen Widerspruch zur Sinnentleerung, denn in beiden Fällen misslingen Orientierung, In-Beziehung-Setzung und Auffassung. Der Schutzwall des Symbolischen zerfällt. Das Realitätsgefühl

---

<sup>24</sup> Virginia Woolf: *The Diary of Virginia Woolf*, Volume V, London 1985, S. 65.

<sup>25</sup> Virginia Woolf: *A Sketch of the Past*, in: *days: Moments of Being*, San Diego, New York, London 1985, S. 61–159, hier: S. 78.

als Produkt eines Systems aus metonymischen Beziehungen, in denen sich das Subjekt verortet, schwindet.

Wort- und Kontaktlosigkeit sowie der damit einhergehende Affekt der hoffnungslosen Traurigkeit bilden die totale Antithese zur Vision der ersehnten Sinnlichkeit der neuen Sprache. Die psychobiografischen Kontexte im Falle Woolfs sollen hier nicht aufgeschlüsselt werden, in denen Tode, ihr Verhältnis zur als ungenügend erlebten Mutter und zum übrationalen Vater zentrale Elemente darstellen. Zu diesem Konfliktszenario aus Sprachverlust und Wunsch nach Spracherneuerung gehört die signifikante Tatsache, dass Woolf während der Arbeit an Romanen in euphorische Zustände geraten konnte: »I can write with fury, with rapture, with absorption still.«<sup>26</sup> Hier formuliert sich Leidenschaft, Liebe, Hingabe. Doch schlossen sich fast regelmäßig mit der Fertigstellung eines Manuskripts Ängste, Depression und psychotische Episoden an. Sprache erotisiert, Verlust der Sprache führt zum Tod.

Als letzter Beleg aus der Dunkelzone ist ein Tagebucheintragung relevant, der die Metapher der Welle in aufdringlicher Wiederholung, gewissermaßen selbst als anbrandende Welle des Immergleichen enthält. Ihr avanciertester Roman trägt ebenfalls den Titel *The Waves*. Das Bild der Welle wird aber vor allem deshalb exponiert, weil es seine Bedeutung als basal-erotisches Motiv innerhalb der Sprachfiguration erweisen wird.

---

<sup>26</sup> Woolf: Diary V, S. 64.

Oh its beginning its coming – the horror – physically like a painful wave swelling about the heart – tossing me up – I'm unhappy! Down – God, I wish I were dead. Pause. But why am I feeling like this? Let me watch the wave rise. I watch. [...] Failure failure. ( The wave rises). Oh they laughed at my taste in green paint! Wave crashes, I wish I were dead! [...] I cant face this horror any more – (this is the wave spreading over me).<sup>27</sup>

Nosos hat sich hier ganz auf die Seite von Thanatos geschlagen. Wiederholt meldet sich im Wahn ein höhnisches, abfälliges Lachen, eine unsprachliche Artikulation ohne erkennbaren Grund, beinahe unmenschlich, weil es keine Möglichkeit der Antwort gibt – Ankündigung des Todes.

In Woolfs Poetik stellt sich die Situation der Vereinsamung vollständig anders dar. Sie lobt die Einsamkeit, die im Inneren der Seele für Ruhe sorgt. Aus dieser Stille kann sie alles Treiben und Lärmen der Welt als eitles Oberflächengeschehen abtun. Die fundamentale Kulturkritik erhöht die Kranken zu Deserteuren einer besinnungslosen Realität: »In illness this make-believe ceases. [...] They march to battle. We float with the sticks on the stream [...].«<sup>28</sup>

Unversehens wechselt die Autorin in einen anderen Modus, sie, die Kranke, lehnt sich zurück, wendet sich ab von der Welt, wird passiv-empfangend und schaut in den Himmel. In der folgenden überschwänglichen Beschreibung des Himmelsgeschehens ist alles in Bewegung: dort

---

<sup>27</sup> Woolf: Diary III, S. 110.

<sup>28</sup> Woolf: Being Ill, S. 36.

spielen unsagbare Formen und ziehen vorüber, brechen Farben auf, werden Schatten geworfen und dringt Licht durchs Gewölk – ein großes, abstraktes cinemaskopisches Geschehen, »this gigantic cinema«. Wer sich niedergelegt hat<sup>29</sup>, vermag seine Aufmerksamkeit auch auf das Kleinste zu richten, den Pflanzen, einem Blütenblatt, der Fleischlichkeit und Saftigkeit der Farbe. Woolf entfaltet in ihrem kürzelhaften Schreiben einen phänomenologischen Eros, der die Dinglichkeit und Atmosphäre nah an den Leib bringen möchte. Das kranke Subjekt findet sich umfassen von und vielleicht sogar aufgehoben in den ästhetischen Gegebenheiten, im Kleinen wie im Großen. Die aufgenommenen Weltgegebenheiten werden nicht im Modus der Beschreibung bewältigt, durch impressionistische Verinnerlichung verwandeln sich die Dinge in Spiegelungen der Leidenschaften, in Symbole und beseelende Begleiter:

There they stand; and it is of these, the stillest, the most self-sufficient of all things that human beings have made companions; these that symbolise their passions, decorate their festivals, and lie (as if they knew sorrow) upon the pillows of the dead.«<sup>30</sup>

Nosos steht nun Seite an Seite von Eros. Allerdings bleibt unbeantwortet, um welchen Eros es sich handelt. Die Anklänge an den Mystizismus wurden bereits erwähnt und erhalten ihre Bestätigung, wenn Woolf nach ihren Natur-

---

<sup>29</sup> In *The Waves* wird das Sich-Niederlegen in der Landschaft und das Schauen in den Himmel zum Leitmotiv ausgebaut.

<sup>30</sup> Woolf: *Being Ill*, S. 38.

beschreibungen feststellt: »That snowfield of the mind, where man has not trodden, is visited by the cloud, kissed by the falling petal [...].«<sup>31</sup> Ich, innere Bilderlebnisse und Außenwahrnehmung verschmelzen miteinander – ein Moment ekstatischer Auflösung. Etwas Inhumanes wird libidinös besetzt und eine Reinheit der Empfindung evoziert. Die Einbildungskraft imaginiert einen Bereich überwirklicher Passionen, wo Lust nicht länger zur Ordnung trivialer Organlust gehört: »in another sphere.«<sup>32</sup> Damit ist die Rolle des Dichters definiert: »The duty of Heaven-making should be attached to the office of the Poet Laureate.«<sup>33</sup>

Der Bettlägerige gerät unter der Feder der Schriftstellerin zum friedfertigen Avantgardisten, der, weltabgewandt und doch den Dingen zugewandt, zu einer neuen Intensität gelangt. Zu diesen Dingen gehört auch die Sprache selbst, sie wird objekthaft. »[...] other tastes assert themselves; sudden, fitful, intense. We rifle the poets of their flowers. We break off a line or two and let them open in the depths of the mind.«<sup>34</sup> Woolf nimmt Roland Barthes Konzept der *Lust am Text* vorweg, wenn sie wie der Sprachhedonist das Schreiben und Lesen der Zerstückelung überantwortet. Um was zu gewinnen? Es sind nicht Weltgewissheiten oder gar Weltanschauungen, die erstrebt werden. Mit ihrem Bekenntnis zur translingualen Funktion der Sprache formuliert sie das Paradox, dass es ein Jenseits der Sprache ohne Referenz und ohne

---

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 40.

<sup>34</sup> Woolf: *Being Ill*, S. 20.

Signifikatswirkungen gibt. Das Subjekt der Verwerfung gerät in einen dramatischen Zwiespalt: Die Aufgabe der verbindenden Funktion der Sprache kann in den Horror des Wirklichkeitsverlusts übergehen. Im Vakuum gewinnt die Objektivität des Textes die Größe der Besänftigungsmaßnahme, sie kann geradezu eine Erlösungsfunktion bekommen:

In illness words seem to possess a mystic quality. We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other — a sound, a colour, here a stress, there a pause which the poet, knowing words to be meagre in comparison with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected, a state of mind which neither words can express nor the reason explain. Incomprehensibility has an enormous power over us in illness, more legitimately perhaps than the upright will allow.<sup>35</sup>

Diese Sprache zielt nicht darauf, das Verneinte, Uneingestandene, Verdrängte wieder sagbar zu machen – die Verwerfung hat mit dergleichen Kategorien nichts zu tun –, sie will den Bereich des Unsagbaren anzeigen. Paradox ist dieses Vorhaben zumal, als im Gegenzug das Moment der Sinnlichkeit als Eingangstor postuliert wird. Durch die mystische Erfahrung wird die *jouissance* als das Unausprechliche und Abgründige gesetzt:

[...] the words give out their scent and distil their flavour, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer

---

<sup>35</sup> Woolf: Being Ill, S. 41.

for having come to us sensually first, by way of the palate and the nostrils, like some queer odour.<sup>36</sup>

Die beschworenen oralen und olfaktorischen Sensationen geben einen Hinweis auf den Seinsgrad von Eros. Dem Leser begegnet hier nicht der mythische Gott der Liebe, der die Menschen in leidenschaftliche Verstrickungen bringt. Die Oralität, die eng mit dem Geruchssinn verknüpft ist, ruft das vorgeschlechtliche Leben des Säuglings auf. Das Woolf'sche Vorstellungsbild eines Sprachleibs, der in enger Verklammerung mit dem Leib der kranken Schriftstellerin existiert, folgt der Intensität des Triebhaften, die im Austausch der Partialtriebe von Mutter und Kind ihr Ur-Modell hat. Die dyadische Einheit stellt das präödipale Szenario ohne den Dritten dar, der das Gesetz der Trennung, der Weltöffnung, der Platzzuweisung repräsentiert. Dieser Dritte, die Vaterinstanz, wird offenkundig verworfen zugunsten einer Aufgehobenheit. Julia Kristeva spricht von einer oralen Verwerfung, wenn es dem Subjekt gelingt, den Körper der Mutter wiederzufinden, der vor allem als vokalischer konzipiert wird: »Hals, Stimme, Brust – Musik, Rhythmus, Prosodie«, »Melodie, Harmonie, ›sanfte‹ und ›wohllautende‹ Töne.«<sup>37</sup> Die Aggressivität der Verwerfung wird durch die Vereinigung gedämpft. »Das Verwerfen wird zur ›ästhetischen‹ Lustquelle; es verläßt nicht die Bahn des Sinns, sondern gestaltet sie

---

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a. M. 1978, S. 157–158.

neu, indem es den Weg der Triebe durch den Körper in sie einschreibt: vom Anus zum Mund.«<sup>38</sup> Das poetische Subjekt thematisiert demnach die Verwerfung und stellt im Gleichschritt ein Objekt her, die sinnliche Sprache, die das Fehlen ausgleicht und die Rolle der fetischhaften Beruhigung übernimmt.

Derartige metapsychologische Theoretisierungen mögen problematisch erscheinen, doch hat Virginia Woolf eine eindrückliche Bestätigung in Gestalt eines Erinnerungsbildes geliefert, in dem die Blumen, der Rhythmus der Wellen, die Mutter, die Atmosphäre, das Getragen-Werden versammelt sind. Woolf behauptet, dass es sich dabei um ihre erste und wichtigste Erinnerung handelte. In Anlehnung an Freuds Begriff der Urszene, die als traumatische Einschreibung eines als gewalttätig erlebten Sexualgeschehens verstanden wird, kann Woolfs Urszene als Gegenbild angeführt werden, das eines Paradieses.

This was of red and purple flowers on a black ground – my mother's dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was on her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, against the black; they must have been anemones, I suppose. Perhaps we were going to St Ives; more probably, for from the light it must have been evening, we were coming back to London. But it is more convenient artistically to suppose that we were going to St Ives, for that will lead to my other memory, which also seems to

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 159–160.

be my first memory, and in fact it is the most important of all my memories. If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.<sup>39</sup>

In der Krankheit, im Wahn kann sich dieses Paradies der Passivität wieder einstellen; das Erleben der Ekstase ist für Woolf identisch mit einer Erkenntnis: »[...] we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.«<sup>40</sup> Farbe, rhythmisches Rauschen, der warme Mutterleib, das (orale) Erfülltsein, die Wörter – die große mystische Einheit. Virginia Woolf will dort sein, im Jenseits des Symbolischen, was Lacan als das Reale bezeichnet. Das Reale ist das Unmögliche, doch findet offenbar in der Psychose eine Begegnung damit statt, die lustvoll bis zur Verzweiflung sein kann. Was jedoch als gefühlte Gewissheit bleibt, ist der Bezug auf das Mütterliche, wo es Schwingung, Ansturm des Sinnlichen, Ort ohne Grenze und Zeit gibt. Bei ihrer Arbeit an dem letzten Roman macht Woolf folgende Selbstbeobachtung:

---

<sup>39</sup> Woolf: *A Sketch*, S. 64–65.

<sup>40</sup> Ebd., S. 72.

The rhythm of PH (the last chapter) [gemeint ist *Between the Acts*] became so obsessive that I heard it, perhaps used it, in every sentence I spoke. By reading the notes for the memoirs I broke this up. The rhythm of the notes is far freer & loose. Two days of writing in that rhythm has completely refreshed me.<sup>41</sup>

Die Lust ist jedoch von äußerster Fragilität, denn das Loch, der Tod stehen in nächster Nähe bereit, um das Subjekt einzufangen. Die Daueranstrengung, die Mutter im poetischen Text wiederzufinden, konnte die Schriftstellerin nicht durchhalten. Der unbeschädigte maternale Raum bleibt ein Mythos.<sup>42</sup> Das Schwanken zwischen Ekstase und Bedrohung, Leichtigkeit und Schmerz, Fülle und Leere gewinnt in der Psychose die Größe der Schicksalsmächtigkeit. Damit erscheint die Halluzination des chorischen fremd-sprachlichen Gesangs der Vögel als die wenig verhüllte Umschreibung der mütterlichen Aura. Der schmeichelnde, streichelnde Wohlklang der unverständlichen Wörter, welche die Empfindung, nicht jedoch den Sinn berühren, steht im Kontrast zu der verworfenen

---

<sup>41</sup> Woolf: *Diary V*, S. 339.

<sup>42</sup> Quentin Bell berichtet von halluzinatorischen Symptomen Woolfs, die als oral-aggressive Verwerfungszeichen deutbar sind: »She became convinced that her body was in some way monstrous, the sordid mouth and sordid belly demanding food-repulsive matter which must be excreted in a disgusting fashion; the only course was to refuse to eat.« Quentin Bell: *Virginia Woolf. A Biography*, San Diego, New York, London 1971, S. 15. Die oral-aggressiven Motive untersucht Shirley Panken: *Virginia Woolf and the ›Lust of Creation‹. A Psychoanalytic Exploration*, New York 1987.

Vaterinstanz in Gestalt König Edwards. Dieser, ein *Versager*<sup>43</sup>, sitzt in den Azaleen und brabbelt unflätiges Zeug, eine Witzfigur, mehr nicht. Die Psychose verfährt poetisch, weil sie den Urzustand der Sprache vor ihrer Funktionalisierung als soziales Werkzeug wiederherstellt.

---

<sup>43</sup> Jacques Lacan weist darauf hin, dass Väter, die als Gesetzgeber und Idealitätsvertreter auftreten, aber als lügenhaft, betrügerisch oder ungenügend erfahren werden, »verheerendste Auswirkungen« haben. Jacques Lacan: Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht, in: ders.: Schriften II, Olten 1975, S. 61–118, hier: S. 112–113.