

Virginia Woolf: *Orlando. Eine Biographie* (1928)

Orlando – der erste große literarische Erfolg Virginia Woolfs – gehört zu den kanonischen Texten der Frauenbewegung und der *gender studies*. Zugleich handelt es sich bei dem Roman um einen der prominentesten Klassiker der englischen Moderne, der auf raffinierte Weise gesellschaftliche und persönliche Realität poetisch bricht, um daraus ein ebenso autonomes wie ironisches Kunstwerk zu machen.

1. Biografie

Virginia Woolf wurde 1882 als Tochter des Kulturphilosophen Leslie Stephen in London geboren. Ihr Vater hatte sich insbesondere als Herausgeber und Hauptbeiträger des *Dictionary of National Biography* einen Namen gemacht.

Gemeinsam mit ihren drei Geschwistern gehörte Virginia Woolf zur sog. ›Bloomsbury Group‹, an der u. a. auch der Schriftsteller und Verleger Leonard Woolf (ihr späterer Ehemann) sowie die Kunstkritiker Roger Fry und Clive Bell, der Wirtschaftswissenschaftler John Maynard Keynes, der Biograph Lytton Strachey sowie der Romancier Edward Morgan Forster beteiligt waren. Diese Gruppe vertrat das Prinzip einer autonomen, d. h. zweckfreien Kunst unter der Leitidee der ›significant form‹.

1922 lernte Virginia Woolf die bisexuelle Schriftstellerin Vita Sackville-West (1892-1962) kennen, die einem alten Adelsgeschlecht entstammte; ihr ist *Orlando* gewidmet.

Virginia Woolf hat 1941 Selbstmord begangen.

2. Inhaltsangabe zu *Orlando*

Die Geschichte beginnt im 16. Jahrhundert. Der 16-jährige Aristokrat Orlando macht am Königshof Karriere. Als Geliebter der betagten Königin Elisabeth I. wird er zu deren Schatz- und Haushofmeister ernannt und gehört auch nach dem Tod der Regentin zu den ›happy few‹: denn »er war jung, er war reich, er war gutaussehend«.¹

Eine standesgemäße Vermählung scheitert an Orlandos Liebschaft mit der moskowitzischen Prinzessin Sascha, die sich ihm aber entzieht. Orlando kehrt frustriert auf sein Landgut zurück und flüchtet sich in die Dichtung. Er lädt den Schriftsteller Nicholas Greene zu sich ein, wird dessen Mäzen und sieht sich kurze Zeit später von ihm in einer Satire verhöhnt. Nach dieser neuerlichen Enttäuschung widmet sich Orlando der künstlerischen Ausgestaltung seines gigantischen Familiensitzes (dabei hat sich Virginia Woolf von Knole, dem Stammsitz von Vita Sackville-Wests Familie, inspirieren lassen). Eine hartnäckige Verehrerin, die rumänische Erzherzogin Harriet (die später als Mann identifiziert wird), weist er ab.

Orlando bittet schließlich König Charles um eine Bestallung als Gesandter nach Konstantinopel; als erfolgreicher Diplomat wird er in den Herzogstand erhoben und mit dem Bath-Orden ausgezeichnet. Während des Festakts kommt es zu Tumulten, die von englischen Truppen niedergeschlagen werden. Orlando, mit einer spanischen Tänzerin verheiratet, fällt in einen 7-tägigen Schlaf, aus dem er als Frau erwacht.

Sie schließt sich zunächst einer Gruppe von Zigeunern an und kehrt danach nach England zurück, wo inzwischen Königin Anne regiert. Wieder in der Heimat und mittlerweile im frühen 19. Jahrhundert angekommen, macht sich die weibliche Orlando auf die Suche nach dem Leben, nach einem Liebhaber und auch nach einem Ehemann. Sie heiratet den Soldaten,

Seemann und Orientforscher Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, der bald nach Südafrika aufbricht.

Orlando widmet sich erneut der Literatur und bringt einen Sohn zur Welt. Angekommen im »Augenblick der Gegenwart«, am 11. Oktober 1928, findet ein Wiedersehen mit Shelmerdine statt, der um Mitternacht als *Deus ex machina* aus einem Flugzeug vom Himmel springt.

Orlando ist zu diesem Zeitpunkt 36 Jahre alt, der historische Zeitrahmen, in den seine/ihre Entwicklung eingebettet ist, umspannt jedoch ca. 350 Jahre.

3. Interpretationsansätze

I

Orlando wird zumeist als ›feministischer‹ Roman gedeutet, der die soziale Konstruiertheit der Geschlechter-Differenz behauptet und im Sinne des ›gender‹-Diskurses für weibliches Selbstbewusstsein plädiert. Diese Interpretation stützt sich zum Beispiel auf folgende Passage: »Der Mann hat die Hand frei, das Schwert zu ergreifen, die Frau muss die ihre benutzen, um zu verhindern, daß der Satin von ihren Schultern rutscht. Der Mann blickt der Welt offen ins Gesicht, als sei sie für seinen Gebrauch gemacht und nach seinem Geschmack gestaltet. Die Frau sieht sie von der Seite her kurz an, verstohlen, sogar voller Argwohn. Hätten beide dieselben Kleider getragen, ist es möglich, daß auch ihre Auffassungen dieselben gewesen wären.«²

Bestärkt wird das Verständnis von *Orlando* als Gender-Roman auch dadurch, dass Virginia Woolf in unterschiedlichen Zusammenhängen die Restriktionen thematisiert hat, denen Frauen in Geschichte und Gegenwart unterworfen werden und sich selbst unterwerfen – in den Künsten nicht weniger als in anderen gesellschaftlichen Bereichen. Für dieses Engagement stehen vor allem die beiden Essays *Ein Zimmer für sich allein* (entstanden 1928, parallel zu *Orlando*) und *Drei Guineen* (1938).

Die feministische Interpretation des Romans geschieht häufig mit Blick auf Virginia Woolfs homosexuelle Beziehung zu Vita Sackville-West, deren Lebenslauf und Lebenssituation vielfältige Übereinstimmungen mit *Orlando* aufweisen. In der Anfangsphase der Arbeit hat Virginia Woolf bei Vita Sackville-West um die Erlaubnis nachgefragt, Leben und Charakter der Freundin literarisch verarbeiten zu dürfen: »Gestern morgen war ich verzweifelt [...]. Ich konnte mir nicht ein einziges Wort abringen und stützte schließlich den Kopf in die Hand, tauchte die Feder in die Tinte und schrieb die folgenden Worte, wie automatisch, auf ein sauberes Blatt: *Orlando: Eine Biographie*. Kaum hatte ich das getan, war mein Körper überflutet von Entzücken und mein Kopf von Ideen. Ich schrieb sehr rasch, bis bis 12 [Uhr]. [...] Aber hör mal: angenommen, es stellt sich heraus, dass *Orlando* Vita ist und nur von Dir handelt und den Lüsten Deines Fleisches und den Verlockungen Deines Geistes (Herz hast Du keins, wie Du Dich mit Campbell auf den Feldwegen herumtreibst -) angenommen, es gibt da den Schimmer von Realität, der sich meinen Figuren manchmal anheftet wie der Lüster an eine Austernschale [...]. Wird Dir das etwas ausmachen? Sag ja oder nein.«³

Vita antwortet umgehend und emphatisch: »Mein Gott Virginia, wenn ich jemals vor Begeisterung und Schreck gezittert habe, dann bei der Aussicht, in die Form von *Orlando* gegossen zu werden. Was für ein Spaß für Dich; was für ein Spaß für mich.«⁴

II

Dieser feministisch-biografischen Lesart ist nicht nur entgegen zu halten, dass sich Virginia Woolf zeitlebens jeder gesellschaftlichen Instrumentalisierung der Dichtung entschieden widersetzt hat und sich frauenpolitisch-emanzipatorisch keineswegs vereinnahmen lassen wollte. Wichtiger ist, dass es sich bei *Orlando* um einen selbstreferenziellen und poetologischen Text

handelt, der über vielfältige ironische Spiegelungen die klassische Romanpoetik ebenso unterläuft wie die traditionelle Struktur von Biografien. Dem entspricht, dass der männliche wie die weibliche Orlando übereinstimmend als Dichter dilettieren und sich an einem Manuskript mit dem Titel *Eich-Baum* abarbeiten, sodass die Dimension der poetologisch-literaturgeschichtlichen Reflexion den gesamten Text bestimmt.

Die Fiktionalität von *Orlando* offenbart sich auch an einer Reihe von literarischen Anleihen, die streng genommen dem Etikett ›Biographie‹ zuwider laufen:

- Die Transgression, die Grenzüberschreitung vom männlichen zum weiblichen Geschlecht, die im Roman nicht nur das Privileg der Titelfigur ist, lehnt sich an Ovids *Metamorphosen* an.
- Nach ihrer Verweiblichung schlüpft Orlando vielfach in männliche Kostüme – und assoziiert damit komische Maskenspiele und klassische Rollenspiele aus dem Repertoire-Theater bis hin zu William Shakespeares *As you like it*. Auch Théophile Gautiers romantischer Briefroman *Mademoiselle de Maupin* (1835) greift das Shakespearesche Modell des Geschlechtertausches auf und verbindet ihn mit einem Nebeneinander von Hetero- und Homosexualität.
- Virginia Woolf steigert ihre Travestie, indem sie die Überwindung des Sexus inszeniert und sich nicht auf die komische Verkleidung beschränkt, aber dennoch die literarischen Bezüge im Stil eines Palimpsests bewusst macht.

Untertitel, Vorwort, Register und Illustrationen, historische Details, Korrespondenzen zu Lebenslauf und Lebensumständen der Schriftstellerkollegin und Freundin Vita Sackville-West erwecken zwar den Eindruck von biographischer Authentizität. Doch diese vermeintlich ›wahrhaftige‹ Schicht wird zugleich immer wieder ironisch aufgebrochen, verfremdet, durch Imagination und literarische Zitate überlagert bzw. in Frage gestellt: durch die Thematisierung der Brüchigkeit bzw. der Willkürlichkeit von Erinnerung und Zeitempfinden, ohne dass der Erzähler realistisch-klärend eingreifen würde. Virginia Woolf will offenbar keine klare Grenzen, sondern die Grenzüberschreitung, die »Ekstase«,⁵ die sie als *mémoire involontaire* zugleich zum ästhetischen Prinzip erklärt.

Der dekonstruierende »stream of consciousness« überwindet die normative Kraft des Faktischen und rückt damit Virginia Woolf auf eine Ebene mit den großen Erzählern der klassischen Moderne: James Joyce, Marcel Proust oder Robert Musil.

Nur die künstlerische »Aufarbeitung« einer Biographie kann der Komplexität des menschlichen Charakters gerecht werden, der »großen Vielzahl von Ichs«: »wenn es bei grober Schätzung sechundsiebzig verschiedene Zeiten gibt, die alle gleichzeitig im Gemüt ticken, wie viele verschiedene Personen gibt es dann erst - Himmel hilf -, die alle zur einen oder anderen Zeit im Menschegeist hausen?«⁶

Dass Virginia Woolf diese Frage ausgerechnet mit einem poetischen Text beantwortet, der von der Vita einer Hocharistokratin inspiriert ist und deren Vorname identisch ist mit dem Gattungsnamen, kann kein Zufall sein und hat gewiss nicht nur persönlich-freundschaftliche oder gar hagiographische Beweggründe. Schließlich ist deren jahrhundertealte Vergangenheit in der Gegenwart sinnlich präsent – das zeichnet ja den Adel gegenüber dem Bürger aus. Deshalb eignet sich Vitas ›Vita‹ so gut als stofflicher Fundus für diese ironische Erzählung der Simultaneität und Vielstimmigkeit des Ich - bis hin zur Androgynität, die eben nur eine Spielart dieser Atomisierung der Individualität darstellt und nicht vordergründig frauenpolitischen Interessen dient.

4. Anmerkungen:

- 1) Virginia Woolf: Orlando. Eine Biographie. Deutsch von Brigitte Walitzek. Hrsg. und kommentiert von Klaus Reichert. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2000, S. 21.
- 2) Woolf: Orlando, S. 134.
- 3) Virginia Woolf an Vita Sackville-West, 6. Oktober 1927; zitiert nach Susanne Amrain: So geheim und vertraut. Virginia Woolf und Vita Sackville-West. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1994, S. 180f.
- 4) Vita Sackville-West an Virginia Woolf, 11. Oktober 1927; zitiert nach Louise DeSalvo und Mitchell A. Leaska (Hrsg.): »Geliebtes Wesen ...«. Briefe von Vita Sackville-West an Virginia Woolf. Mit einer Einführung von Mitchell A. Leaska. Aus dem Englischen von Sibyll und Dirk Vanderbeke. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main 1995, S. 236.
- 5) Woolf: Orlando, S. 203.
- 6) Woolf: Orlando, S. 216f.

7. Literaturhinweise

Virginia Woolf: Orlando. Eine Biographie. Deutsch von Brigitte Walitzek. Hrsg. und kommentiert von Klaus Reichert. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2000.

Susanne Amrain: So geheim und vertraut. Virginia Woolf und Vita Sackville-West. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1994.

Willi Erzgräber: Virginia Woolf. Eine Einführung. Francke Verlag: Tübingen und Basel²1993.

Vera und Ansgar Nünning: Virginia Woolf zur Einführung. Junius Verlag: Hamburg 1991.