

Verqueerte Welt: Räumliche und soziokulturelle Transgressionen in der britischen Reiseliteratur um 1900

Die Zeit der Londoner Moderne um 1900 ist vom Aufbruch aus den engen Gesellschaftszwängen der viktorianischen Kulturprägung gekennzeichnet. In vielerlei Hinsicht wurden Binaritäten durchbrochen, die durch eine christlich tradierte Weltsicht das soziokulturelle Leben in Dichotomien einteilten: Mann/Frau, Herr/Diener, Emotion/Verstand, Geist/Körper, Natur/Kultur, Wirklichkeit/Nachahmung, gut/böse, Himmel/Hölle, fremd/eigen etc.¹ Die künstlerische Avantgarde spielte mit neuen Ausdrucksformen, die den realistischen und naturalistischen Abbildungen der Wirklichkeit innovative Darstellungen an die Seite stellten, Grenzen überschritten und Gegensätze fusionierten. Diese ästhetischen Innovationen, die vielfach binäre Welteinteilungen durchkreuzten und mit Grenzüberschreitungen als Ausdrucksform spielten, zeigten sich zum Teil auch im Genre der Reiseliteratur, die unter dem Einfluss der sich neu aufstellenden Wissenschaft der ethnologischen Anthropologie ihren Erzählgegenstand neu reflektierte.²

In diesem Beitrag stehen drei britische Autorinnen bzw. Wissenschaftlerinnen im Vordergrund, deren künstlerisches bzw. akademisches Wirken um die Jahrhundertwende stattfand und deren Arbeit die gesellschaftlichen und ästhetischen Umbrüche dieser Zeit maßgeblich beeinflusst hat. Dies sind zum einen *Jane Ellen Harrison* (1850-1928), die als empirisch forschende Archäologin eine neue feministische Perspektive auf die griechische Antike gelegt hat. In ihren Studien aus dem Feld brachte sie innovative Denkweisen ein, die Dualismen überwand und normative Genderkonzepte diversifizierte. Damit etablierte sie eine ethische Forschungshaltung der selbstkritischen, ganzheitlichen Kulturbetrachtung, die sich indirekt auch auf reiseliterarische Annäherungen an kulturelle Fremdheit auswirkten. Mit Harrisons Beispiel wird daher einführend der wissenschaftliche Kontext der neuen Anthropologie umrissen, der sich

1 Vgl. Sandra J. Peacock: *Jane Ellen Harrison. The Mask and the Self*, New Haven et al. 1988, S. 2.

2 Vgl. Manfred Pfister: Robert Byron and the Modernisation of Travel Writing, in: *Poetica* 31 (1999), H. 3-4, S. 462-487, S. 470.

um die Jahrhundertwende gewandelt und auf das Kunstverständnis der Londoner Moderne ausgewirkt hat. Zum anderen ist dies die bekannte britische Schriftstellerin *Virginia Woolf* (1882-1941), die mit Harrison zeit lebens bekannt war und deren Werk Einflüsse Harrisons zeigt. Mit *The Voyage Out* (1915) wird ein in der Forschung eher wenig beachteter Text Woolfs untersucht, der die schriftstellerischen Anfänge von Woolfs modernistischen Erzählformen abbildet, die in bekannten späteren Werken der Autorin emphatisch zum Ausdruck kommen. *The Voyage Out* behandelt als fiktionale Reiseerzählung die Wechselwirkung von weiblicher Subjektwerdung und Reisebewegung. Über ungewohnt neue Sichtweisen wird ein Entwicklungsprozess der Protagonistin in Gang gesetzt, der am Ende an der binär-hierarchisierten, patriarchalen britischen Gesellschaftsordnung scheitert, auf die Woolf hier ebenso wie Harrison einen offensiv kritischen Blick wirft. Der Beitrag wird mit einem kurzen Ausblick auf das später erschienene Reisebuch *Passenger to Teheran* (1926) von *Vita Sackville-West* (1892-1962) beschlossen, in welchem die Autorin autofiktional von ihrer realen Reise in den Iran erzählt. Das Buch zeigt die deutliche Prägung der modernistischen Ästhetik und steht mit seiner selbstreflexiven, emotional orientierten Erzählinstanz für neue, ethnologisch geschulte Formen des Reiseerzählens. Auch Sackville-West und Woolf waren miteinander bekannt: Sie hegten seit den 1920er Jahren bis zu Woolfs Tod eine enge Freundschaft und zeitweilige Liebesaffäre. Ihre gegenseitige Einflussnahme zeigt sich auch in ihrem literarischen Schaffen, wovon besonders Woolfs Roman *Orlando* (1928) zeugt, der die unkonventionelle Persönlichkeit Sackville-Wests literarisch abstrahiert porträtiert.³

In allen Texten wird die weibliche Position in der öffentlichen Sphäre als autonom und mobil verhandelt, wobei Reisebewegungen als Überquerung geografischer Räume eine wichtige Rolle spielen. Reiseliteratur wird im weiteren Sinne verstanden und umfasst alle fiktionalen und faktualen Texte, die von der Bewegung eines Subjekts erzählen oder diese schlicht als Voraussetzung für das Erzählte mitdenken.⁴ Im Falle Woolfs und Sackville-Wests ist klar von Reiseliteratur zu sprechen, da ein erdachtes oder autofingiertes Subjekt in der Erzählung eine Reise tätigt. Im Falle

3 Vgl. Francesca Wade: *Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars*, London 2020, S. 12.

4 Damit wird die enge Begriffsdefinition von Keller/Siebers in diesem Beitrag gezielt um fiktionale Reiseerzählungen erweitert, vgl. Andreas Keller/Winfried Siebers: *Einführung in die Reiseliteratur*, Darmstadt 2017, S. 16.

Harrisons handelt es sich dagegen um archäologische Studien, denen eine (vorher vollbrachte) Forschungsreise zugrunde liegt und die das Genre der Reiseliteratur indirekt beeinflusst haben. Die Überschreitung geographischer Grenzen geht mit der Durchkreuzung gesellschaftlicher Ordnungsmuster einher, hier betitelt als *räumliche und soziokulturelle Transgressionen*. Anhand der Erkundung fremder geographischer Räume werden neue Sichtweisen eingenommen, was sich insbesondere, aber nicht ausschließlich in unkonventionellen genderspezifischen Verhaltens- und Betrachtungsmustern zeigt. In diesem Zuge sind die neuen Positionen der weiblichen (Erzähl-)Subjekte genauso wie die in den Texten postulierten Sichtweisen als *queer* zu bezeichnen, ohne dass damit ausschließlich die gegenwärtige Begriffsdefinition gemeint ist. Heute wird der Begriff vorrangig in Zusammenhang mit geschlechtlicher Identität (Gender) oder sexueller Orientierung und somit als Sammelbegriff für anti-heteronormative Personen, Handlungen oder Dinge verwendet.⁵ Dieser Beitrag knüpft an die Definition Sara Ahmeds an, die »queer« in einem weiten Sinne räumlicher Dimension als nichtlinear und rekursiv versteht. Die queere Phänomenologie unterläuft nach Ahmeds Ansatz hegemoniale philosophische Theorien und exponiert die Durchlässigkeit und Relationalität aller existenten Dinge und Lebewesen.⁶ So wird auch hier mit »queer« erweiternd eine gesellschaftspolitische Haltung gemeint, die neben heteronormativen Identitätskategorien auch andere soziale Ordnungskategorien sprengt. Es geht im Sinne der etymologischen Wortbetrachtung also darum, sich »schräg« oder »verdreht« zu jeglichen binären Kategorien zu verhalten und diese damit zu unterlaufen. Harrison, Woolf und Sackville-West ließen sich nicht von ihrer geschlechtlichen Rollenzuschreibung zurückhalten und überschritten in ihrem Leben die Grenzen der Wissenschaft, der literarischen Form und der Gesellschaftsnormen – sie *verqueerten* die binär hierarchisierten Ordnungsmuster ihrer Zeit.

Jane Ellen Harrison und die neue Anthropologie

Jane Ellen Harrison war eine britische Altertumsforscherin, die neue archäologische Zugänge zur Interpretation der griechisch-antiken Religion

5 Vgl. Nina Degele: *Gender, Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn 2008.

6 Vgl. Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham 2006, S. 67.

suchte und das Wissenschaftsfeld damit erneuerte. Ab 1888 reiste sie zu europäischen Ausgrabungsstätten und präsentierte in mehreren Schriften wie den hier behandelten *Mythology and Monuments of Ancient Athens* (1890), *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903), *Themis* (1912) oder *Ancient Art and Ritual* (1913) ihre ethnografischen Entdeckungen aus Griechenland.⁷ Sie studierte als eine der ersten Frauen am 1872 neu gegründeten Institut für Frauen, dem Newnham College in Cambridge, wohin sie im Jahre 1898 mit einem Forschungsstipendium als Dozentin zurückkehrte. In dieser Zeit formte sie zusammen mit den Altphilologen Gilbert Murray und Francis Cornford den Kreis der sogenannten »Cambridge Ritualists«.⁸ Ihre Kollaboration brachte bislang unbekannte Perspektiven in das Feld der Altertumsforschung. In der Nachfolge von James Frazer und Edward Tylor integrierten die Ritualists neue, komparatistische Methoden der Anthropologie in die Studien der griechischen Antike und lehnten traditionelle Interpretationsansätze ab. Im Fokus ihrer Betrachtungen stand die Ritualpraxis der griechisch-polytheistischen Religion, über die sie ebenso Bezüge zum griechischen Drama suchten. Sie sahen im Ritual die Veräußerung eines religiösen Impulses, der die Wurzel der menschlich-emotionalen Erfahrung darstellt. Das Ritual präsentierte für sie den Ursprung sowohl der Mythologie und Religion als auch der Kunst.⁹ Mit ihrer Arbeit stellten sich die Ritualists gegen rationalistisch-positivistische Interpretationen und schauten unter Einbeziehung emotionaler Konzepte bis weit vor die griechische Antike zurück.¹⁰ Harrison deutete das wiederbelebte Interesse der männlich dominierten intellektuellen Oberschicht Englands an der griechischen Antike als ein eigennütziges Aufarbeiten einer Hochkultur, um sich daran selbst zu stilisieren.¹¹ Sie distanzierte sich von den idealtypischen Vorstellungen und der damit einhergehenden Verherrlichung der Götter des Olymp.¹² Mit dieser Prämisse stellte sich Harrison gegen ihr wissenschaftliches Umfeld, das männlich-großbürgerlich organisiert und vom politischen Ruhm des britischen Empires geprägt war.¹³

7 Vgl. Peacock: Harrison, S. 1.

8 Vgl. ebd., S. 2.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd., S. 59.

12 Vgl. ebd., S. 75.

13 Vgl. ebd., S. 131.

Neben ihrer thematisch kontroversen Ausrichtung stand Harrison zudem als weibliche Intellektuelle in einer exzentrischen Position. Frauen hatten sich zwar das Recht auf akademische Bildung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erkämpft, allerdings unter der allgemeinen Erwartung, das erworbene Wissen im ehelichen Alltag zu Hause einzusetzen. Als Gründungsmitglied der 1909 geformten *People's Suffrage Federation* vertrat Harrison offenkundig das Wahlrecht für alle.¹⁴ Ihr öffentliches Dasein als renommierte Wissenschaftlerin stach in ihrer Generation singulär hervor.¹⁵

Die Bedeutung empirischer Feldforschung

Im Gegensatz zu den gängigen ethnologischen Forschungsmethoden ihrer Zeit wie der sogenannten ›Lehnstuhl-Ethnologie‹ bevorzugte Harrison die empirische Untersuchung im Feld. Sie besuchte regelmäßig Museen in ganz Europa und reiste zu Ausgrabungsstätten, vorrangig in Griechenland: Athen, Kreta, Delphi, Olympia, Eleusis, Sizilien, Etrurien, Berlin.¹⁶ Dort forschte sie mit angesehenen Archäolog:innen. Viele Archäolog:innen bezogen sich in ihren Publikationen auf Harrisons Entdeckungen aus der europäischen Welt. Ihre Arbeit war von dem Grundsatz geprägt, eigenen Beobachtungen und Verständnissen zu folgen.¹⁷

So zeigt Harrison bereits bei einer der ersten von ihr herausgegebenen und kommentierten Schriften die Bedeutung der geografischen Einordnung bei der Betrachtung der griechischen Antike. Unter der Vorlage der Schriften des antiken griechischen Reiseschriftstellers und Geografen Pausanias *Periegetes* gibt Harrison 1890 *Mythology and Monuments of Ancient Athens* heraus, worin sie Pausanias als Reiseführer folgt und die Monumente Athens erforscht.¹⁸

Ihr Hauptansinnen in der Studie ist demnach die Untersuchung des athenischen Kultes, und zwar in seiner lokalen Spezifität, wie Pausanias es notiert hat: »My aim has been to discuss in full detail every topographical

14 Vgl. Wade: *Square Haunting*, S. 25.

15 Vgl. ebd., S. 3.

16 Vgl. Martha C. Carpentier: *Ritual, Myth, and the Modernist Text. The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*, Amsterdam 1998, S. 40.

17 Vgl. ebd., S. 47.

18 Vgl. Jane Ellen Harrison (Hrsg.): *Mythology and Monuments of Ancient Athens*, London 1890, S. i.

point that could bear upon mythology«. ¹⁹ Das topografische Element wird hier betont, dass, wenn schon keine Forschungsreise, so doch wenigstens die genaue Kenntnis über die lokale Gestaltung des athenischen Kults unabdingbar ist, um mythologische Erkenntnisse zu generieren. Anstatt irgendwelcher »second-hand statements of scholiasts and lexicographers« präsentiere Periegetes, »who was an eye-witness of what he describes«, einen vollständigen Reiseführer aus erster Hand. ²⁰ Periegetes ist als Augenzeuge seiner Beschreibungen für Harrison eine besonders zuverlässige historische Quelle: »I feel bound, however, to record my own conviction that the narrative of Pausanias is no instance of ›Reise Romantik‹, but the careful, conscientious, and in some parts amusing and quite original narrative of a *bona-fide* traveller«. ²¹ Unter Einbeziehung der sorgfältig recherchierten Feldforschung von Periegetes erhofft sich Harrison, Athen und die athenische Bevölkerung besser kennenzulernen. ²² Es geht also auch hier schon nicht nur um die mythologische Betrachtung von religiösen Objekten, sondern um daraus abgeleitete Vorstellungen über das Leben der Menschen in der Antike und somit ein anthropologisches Interesse an der archäologischen Forschung.

Religiöse Matrilinearität vor den Göttern des Olympos

In ihren beiden Hauptwerken *Prolegomena* (1903) und *Themis* (1912) greift Harrison auf modernes Forschungsmaterial aus den Grabungen zurück, die sie persönlich besucht hat. Manche der gefundenen Objekte rekurrieren auf die Zeit der mächtigen Göttinnen, die einst vor den Göttern des Olympos die Heiligtümer regierten: Hera in Argos, Athene in Athen, Demeter und Kore in Eleusis und Themis in Delphi. ²³ Im neu entdeckten Palast Knossos auf Kreta fand Harrison Tonsiegel der frühgriechischen, chthonischen Kulte, die die weiblich geprägte Kultur von einst bezeugen. Auf einem Siegel ist eine Frau zu erkennen, die auf einer Bergkuppel eingerahmt von Löwen sitzt und anhand derer Harrison ein ikonisches

19 Ebd., S. iv.

20 Ebd., S. vi.

21 Ebd., S. vii.

22 Vgl. ebd., S. ix.

23 Vgl. Jane Ellen Harrison: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 2. Aufl., Cambridge 1908 [1903], S. 260–261.

Ritual der Mutter-Anbetung identifizierte.²⁴ Die Göttinnen herrschten also lange vor den Göttern des Olymp: »Zeus is practically non-existent«.²⁵ Mit dem Einzug der olympischen Götter unter der Herrschaft von Zeus wurde die Anbetung der Göttinnen, so Harrison, ersetzt – ihre Tempel wurden umbenannt und ihre Legenden wurden verändert.²⁶ In den *Prolegomena* widmet sie mit »The Making of a Goddess« ein ganzes Kapitel den matrilinear aufgestellten Götterordnungen vor der Entstehung des patriarchalen Olymp.²⁷ Die lokalen chthonischen Kulte der Archaik zeigten laut Harrison eine alles andere als patriarchale Kultur.²⁸ In dieser Gesellschaftsordnung stellten die Aktivitäten von Frauen das Herz des Gemeinschaftslebens dar, und Verwandtschaft wurde über die mütterliche Genealogie hergestellt: »These primitive goddesses reflect another condition of things, a relationship traced through the mother, the state of society known by the awkward term matriarchal«.²⁹

Mit Vehemenz widerspricht Harrison dem Pandora-Mythos, wonach die Erdgöttin auf Geheiß des Zeus aus Lehm geschaffen wurde, und bekräftigt ihre Vorstellung, dass die weiblichen Göttinnen des Olymps schon vorher existierten und re-kreiert wurden. Anhand der Geschichte Pandoras analysiert sie, wie Zeus sich die einst ursprüngliche Göttin der Erde, die Anfangsgöttin, die schon vorher da war und die alles geschaffen hat, neu kreiert und zur Verführerin und Sklavin macht.³⁰ In dieser Passage hört man deutlich ihren Zorn über die Verehrung der Götter heraus. Sie stellt fest: »To Zeus [...] the birth of the first woman is but a huge Olympian jest«.³¹ In ihrem Œuvre lässt sich ihr feministisches Interesse ablesen, die prä-patriarchale Ära, welche sie als wahrhaftig religiös im mystischen Sinne ansieht, zu rekonstruieren.³² Sie stellt dabei immer wieder Bezüge zur gegenwärtigen Londoner Gesellschaft her, deren patriarchale Prägung schon gar nicht mehr auffalle und deren gesamtes Kulturbild auf der Hochwertung der religiösen Vater-Sohn-Beziehung fuße.³³

24 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 165.

25 Ebd., S. 315.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Harrison: Prolegomena, S. 257.

28 Vgl. ebd., S. 260.

29 Ebd., S. 261.

30 Vgl. ebd., S. 285.

31 Ebd.

32 Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 60.

33 Vgl. Harrison: Prolegomena, S. 261.

Für Harrison zeigen sich an der Machtübernahme des olympischen Pantheons und der Etablierung anthropomorpher Götter die menschengemachten Hierarchien. Mit der Einkehr der patriarchalen Ideologie mussten Frauen in die häusliche Sphäre weichen; die einst mächtigen Göttinnen wurden aus der historischen Erinnerung gelöscht. Ein empörender Gipfelpunkt dieser Auslöschung ist für Harrison der Mythos der Geburt Athenes aus dem Kopf des Zeus: »The outrageous myth of the birth of Athena from the head of Zeus is but the religious representation, the emphasis, and over emphasis, of a patrilinear social structure«. ³⁴ Um patrilineare Verwandtschaftslinien zu etablieren, wird Athene eine mutterlose Geburt attestiert. Hierin zeigt sich für Harrison die religiöse Repräsentation einer patriarchalen Sozialstruktur, die dazu entworfen wurde, das Bild des Mütterlichen und somit Weiblich-Mächtigen zu tilgen.

Harrison frustrierte, dass ihre Zeitgenossen sich stets auf Homers Epik als literarischen Startpunkt für die westliche Theologie beriefen. Sie argumentierte dagegen, dass die anthropomorphen Götter des Olympos ein Kunstprodukt Homers und der griechischen Tragödie seien und keinen Beweis für eine wahrhaftig existente Religion lieferten. Mit ihren archäologischen Funden untermauerte sie ihre Haltung der Bedeutung von empirischer Anthropologie für die Rekonstruktion der griechischen Religion. ³⁵ Sie betont, dass diese ursprüngliche Gesellschaftsform der chthonischen Kulte matrilinear und nicht matriarchal war. Über physische Stärke des Individuums könne keine Gesellschaft entstehen: »Woman is the social centre not the dominant force. So long as force is supreme, physical force of the individual, society is impossible, because society is by cooperation, by mutual concession, not by antagonism«. ³⁶ Hieran lässt sich Harrisons allgemeine gesellschaftskritische Haltung ablesen, die sie auch auf ihre Gegenwart bezieht. ³⁷

Am Beispiel des Gottes Dionysos zeigt Harrison in den *Prolegomena* eine Möglichkeit auf, die (zuvor existente) matrilineare Weltordnung mit der patrilinearen zusammenzudenken. Mit Dionysos kam ein neuer religiöser Impuls aus dem Norden in die Götterfamilie des Olympos, »an impulse really religious«. ³⁸ Lebhaft beschreibt Harrison die Tugenden von

34 Harrison: Themis, S. 500.

35 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 165.

36 Harrison: Themis, S. 494.

37 Vgl. Peacock: Harrison, S. 76.

38 Harrison: Prolegomena, S. 364.

Ausschweifung, Genuss und Gefühl, für die Dionysos steht und die als primitive Kultpraktiken gekennzeichnet sind. Er ist ein Gott »of gladness and life«. ³⁹ Das Besondere an Dionysos ist für Harrison, dass er in der patriarchalen Weltordnung des Olymps seinen matriarchalen Ursprung hochhielt und seine weiblichen Vorfahren anerkannte: »he bears to the end, as no other god does, the stamp of his matriarchal origin. He can never rid himself of the throng of worshipping women«. ⁴⁰ Sein Aufstieg brachte darüber hinaus eine Rückkehr zur Natur und Huldigung der Fruchtbarkeit mit sich, eine Anerkennung animalischer Triebe und emotionaler Leidenschaften – was alles eine Abkehr vom rationalen, patriarchalen Denken bedeutete und die Subversion des Mütterlichen anerkannte. ⁴¹ Damit repräsentierte die dionysische Religion einen triumphalen Sieg des Mutter-Sohn-Bündnisses über die patriarchale Familienstruktur des Olymp – die, wie Harrison skeptisch anmerkt, in der literarischen Kanonisierung von der modernen Gesellschaft überhöht wird: »But the modern mind, obsessed and limited by a canonical Olympus, an Olympus which is »all for the Father«, has forgotten the Great Mother«. ⁴² Aber der dionysische Kult erlangte seine hohe Stellung über die intimen Verbindungen zu den mystischen Kräften, zum Emotional-Irrationalen des Lebens. ⁴³

Fusionen von weiblichen Archetypen und Menschen/Nicht-Menschen

Über die Hinwendung zum Gott Dionysos wertete Harrison zudem die verkörperte Fusion von Mensch und Tier auf. Das Bildnis des Dionysos wurde während des Festivals *Dionysia* in einer Abendzeremonie in das griechische Theater getragen und zeigte, dass sich Religion und Drama vermischen. Das Besondere an dem Bildnis ist dabei: »he came not only in human but in animal form«, ⁴⁴ nämlich als stattlicher Bulle – »Dionysos the Bull-God« –, ⁴⁵ der die ursprüngliche Inkarnation des Gottes repräsentieren sollte. In *Themis* identifiziert Harrison die rituellen Praktiken der

39 Ebd., S. 376.

40 Ebd., S. 561.

41 Vgl. ebd., S. 445.

42 Ebd., S. 562.

43 Vgl. ebd., S. 453.

44 Jane Ellen Harrison: *Ancient Art and Ritual*, New York et al. 1913, S. 12.

45 Harrison: *Prolegomena*, S. 431.

primitiven Religion mit einem Zustand der Interdependenz von Mensch und Nicht-Mensch.⁴⁶ Anbetende versammelten sich um ein Symbol der Einheit, was oft eine Tierfigur war, zu einem kollektiven Tanz. Dieser Totemismus war laut Harrison keine reine Verehrung, sondern ein Geisteszustand, in welchem sich Menschen nicht als Individuen gegen eine äußere Welt sahen, sondern als Teil einer durchlässigen Spezies, die mit den anderen Existenzen verwoben war.⁴⁷ Für Harrison stellt die Überordnung des Menschen über Tierwelten und die Trennung zwischen Mensch und Tier einen »pure loss« dar.⁴⁸ Statt relationaler Beziehungsgefüge wurde im Zuge der anthropomorphen Religion Identität ausgedrückt und der Mensch klar vom Tier abgegrenzt, wodurch Hierarchisierungen entstanden.⁴⁹ Harrisons Anerkennung des primitiven Zustands und ihre intuitive Wertschätzung seiner Komplexität distanzierte sie von vielen viktorianischen Anthropolog:innen, die sich herabsetzend über ihre Forschungsobjekte äußerten. Harrisons eigene kühne Sympathie für die Verbindung aus Natur und Emotion ermöglichte ihr, ihre beforschten Lebewesen zu würdigen. Auch ihre Vorstellung einer spirituellen Verbundenheit aller Wesen trug zu dieser ethischen Forschungshaltung bei.⁵⁰

Auch in ihrer Interpretation der dem Olymp vorgängigen Göttinnen ging Harrison anti-manichäistisch vor, indem sie versuchte, patriarchale Binaritäten zu umgehen und die Göttinnen als Genese aus den drei weiblichen Archetypen Mutter, Magd und Hexe zu verstehen. Demeter und Kore treten in den *Prolegomena* prominent als Mutter und Tochter in ein und derselben Göttergestalt auf, als »Mother and Maid, woman mature and woman before maturity«.⁵¹ Damit porträtiert Harrison die Göttinnen durch ihre diversen Eigenschaften vielfältig und machtvoll. In den *Prolegomena* analysiert sie deren Entwicklung von den primitiven animalischen Gespenstern, den »Keres«, über ihre aufblühenden anthropomorphen Ausdrücke des weiblichen Lebenszyklus bis zu ihren mystischen Apotheosen, die sich in der Einheit von dionysischen und orphischen Mysterien mit dem Eleunischen Ritual von Demeter und Kore zeigt. Die Archetypen todbringender und furchterregender Göttinnen entwickelten

46 Jane Ellen Harrison: *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912, S. 118.

47 Vgl. ebd., S. 125.

48 Ebd., S. 449.

49 Vgl. Wade: *Square Haunting*, S. 195.

50 Vgl. Peacock: Harrison, S. 200.

51 Harrison: *Prolegomena*, S. 263.

sich zu ruhigen, jungfräulichen, vernünftigen Göttinnen, wie sie Athene verkörpert.⁵² Harrison ist eine der wenigen gewesen, die diesen Übergang von emotionsgeleiteter Zügellosigkeit zu vernunftgeleiteter Mäßigung bei den Gottheiten nicht guthießen.⁵³

Mit ihrer Dekonstruktion der patriarchalen Hierarchie des Olymps und der Aufarbeitung der matrilinear geprägten, chthonischen Kulte als Ursprung der Zivilisation, mit ihrer Infragestellung christlich geprägter Dualismen anhand der multiplen Gestalten der Göttinnen und der Hinwendung zu Mutterfiguren als Prinzip sozialer Kollektivität und weiblicher Vormacht ebnete Harrison einem modernistischen Kunstverständnis den Weg.

Virginia Woolf und die britische Literatur der Moderne

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird auf den Einfluss Harrisons auf Woolf und andere Autor:innen der Moderne verwiesen.⁵⁴ In dieser Umbruchzeit einer Hinwendung zum ursprünglich Mythischen und Ritualen in der anthropologischen Forschung vertrat auch Woolf im Kreise der ›Georgian Writers‹ die Position, dass man aus dem lebendigen Material der subjektiven Erfahrung des Individuums schreiben müsse.⁵⁵ Statt wie die Edwardianischen Autor:innen künstliche Charaktere zu schaffen, die als Moralvisionen dem wirklichen Leben entgegenstehen, wollten die modernistischen Autor:innen das Schreiben aus einer direkten, emotionalen Erfahrung ableiten. Woolf zeigte ein emanzipatorisches Bestreben, alte dualistische Hierarchien zu durchbrechen, Gesellschaftsnormen zu hinterfragen und weibliche Anliegen in den Fokus der Narration zu setzen. Für Woolf bedeutete literarisches Schreiben eine Form des Selbstausdrucks, die Frauen in der strengen Genderordnung ihrer Zeit im öffentlichen Leben untersagt war.⁵⁶ In ihren politischen wie literarischen Texten heben sich die Grenzen des Ichs und die Trennung zwischen Sub-

52 Vgl. ebd., S. 271.

53 Vgl. Carpentier: *Ritual, Myth, and the Modernist Text*, S. 58.

54 Harrison und Woolf kannten sich persönlich seit 1904 und pflegten bis zu Harrisons Tod 1928 einen engen Austausch. Der Einfluss Harrisons auf Woolf wird zum Beispiel anhand der Werke Woolfs *A Room of One's Own* oder *The Years* nachgezeichnet. Vgl. Carpentier: *Ritual, Myth, and the Modernist Text*, S. 172.

55 Vgl. ebd., S. 2.

56 Vgl. Wade: *Square Haunting*, S. 281.

jekt/Objekt auf.⁵⁷ Statt einer singulären Fokalisierung auf das erzählende Ich, bei der nur das individuelle Ich und seine Mentalität verfolgt werden kann, kreiert Woolf multiple Subjektivitäten in ihren Texten. In ihrer flachen Weltordnung erarbeitet Woolf dezentrierte, flüchtige Sprechinstanzen und dreht die Verhältnisse von Peripherie und Zentrum um.⁵⁸

The Voyage Out (1915) ist Woolfs erster veröffentlichter Roman und wird in der Forschung als konventionell im Erzählstil betrachtet.⁵⁹ Der Text zeigt in der Tat zunächst eine narrative Struktur, die dem »marriage plot«⁶⁰ des klassischen Bildungsromans folgt, wie Susan Stanford Friedman schreibt. Eine englische Community bricht zur Überfahrt nach Südamerika auf, unter ihnen die 24-jährige Rachel Vinrace, ihr Vater Willoughby sowie ihre Tante und ihr Onkel Helen und Ridley Ambrose. Am brasilianischen Küstenort Santa Marina angekommen, findet die Familie Kontakt zu einer Ansiedlung englischer Tourist:innen. Schnell zeigen sich hier Liebesambitionen der jungen Leute – auch Rachel verliebt sich in den Schriftsteller Terence Hewet und die beiden beschließen, zu heiraten. Bis hierhin folgt man Rachel in ihrer chronologischen Entwicklung, ihrer physischen und mentalen Reise,⁶¹ zu einem vollständigen weiblichen Subjekt, das teleologisch in den gesellschaftskonformen Eintritt in die Ehe mündet.

Dass der klassische Heiratsplot zunächst als handlungstragendes Strukturelement fungiert, zeigt die Besessenheit einiger Figuren von dem Thema. Die Mitreisende Susan Warrington gerät angesichts ihrer gelungenen Verlobung mit Arthur Venning über Hochzeiten als gesellschaftliches Ereignis in fanatische Ekstase:

Already her mind was busy with benevolent plans for her friends, or rather with one magnificent plan – which was simple too – they were all to get married – at once – directly she got back. Marriage, marriage, that was the right thing, the only thing, the solution required by everyone she knew, and a great part of her meditations was spent in tracing every instance of discomfort, loneliness, ill-health, unsatisfied ambition, restlessness, eccentricity, taking things up and dropping them again, public speaking, and philanthropic activity on the part

57 Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 178.

58 Vgl. Wade: Sqaure Haunting, S. 286.

59 Vgl. ebd., S. 277.

60 Vgl. Susan Stanford Friedman: Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Kathy Mezei (Hrsg.): Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers, Chapel Hill, NC et al. 1996, S. 109–136, S. 125.

61 Victoria Bilge Yilmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Carnivalization of Gender Spaces, in: Journal of Narrative and Language Studies, 9 (2021), H. 16, S. 96–105, S. 98.

of men and particularly on the part of women to the fact that they wanted to marry, were trying to marry, and had not succeeded in getting married.⁶²

Ab der Bekanntgabe von Rachels Verlobung ändert sich das zuvor entworfene Bildungsnarrativ jedoch sukzessive: Rachel erkrankt an einem tropischen Fieber und stirbt schließlich. Die Protagonistin, die angesichts der nahenden Ehe die klassische Laufbahn einer viktorianischen Oberschichtsfrau zu nehmen scheint, erfährt nicht das Los der Vollendung weiblicher Subjektwerdung im Patriarchat, sondern geht vorher zugrunde. Damit ist das Buch insgesamt als eine »story of Rachel's failed *Bildung*«⁶³ zu sehen, da sich die junge Protagonistin nicht im Sinne des klassischen Bildungsromans chronologisch weiterentwickelt und in die gesellschaftlich für sie vorgesehene Position begibt. Vielmehr zeigen sich über den anti-normativen Ausbruch der Heldin (wenn auch lange nicht so drastisch wie in Woolfs späteren Werken) ästhetische Grenzsprengungen konventioneller Erzählmuster.

Die Reise stellt in vielfältiger Hinsicht einen Ausbruch aus der soziokulturellen Norm dar. Neben der zum Teil unkonventionellen Stilistik des Buches zeigen sich inhaltliche Motive, die von neu gewonnener Freiheit und neuen Sichtweisen künden, von einer neuen Autonomie der Hauptfigur – welche sich in der Umkehrung von Subjekt/Objekt-Verhältnissen sowie von (weiblicher) Passivität/(männlicher) Aktivität zeigt – und die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen lassen, sodass die Protagonistin nur metaphysisch aus der Gesellschaftsnorm befreit werden kann.

Multiperspektivität und subversive Metasprache

Eine heterodiegetische Erzählinstanz wechselt zwischen den Innensichten der einzelnen Figuren. Die Perspektive ist damit multipersönlich aufgefächert und geht über singuläre Sichtweisen hinaus. Viele der auftretenden Figuren werden aus unterschiedlicher Nähe beschrieben. So wird Helen Ambrose das ganze Buch hindurch je nach ihrer perspektivischen Betrachtung mal als »Helen«, mal als »Mrs. Ambrose« beschrieben. Mitunter

62 Virginia Woolf: *The Voyage Out*, hrsg. v. C. Ruth Miller und Lawrence Miller, Cambridge (MA) 1995 [1915], S. 166–167.

63 Friedman: *Spatialization*, S. 127.

wechseln die Perspektiven innerhalb eines Absatzes.⁶⁴ Mit dieser Annäherung und Entfernung an die Figuren deutet die Erzählinstanz an, wie die Figuren zwischen viktorianischer Gesellschaftsprägung und Ausbruch aus der sozialen Norm changieren. Als »Mrs. Ambrose« agiert die Figur vornehm, zurückhaltend und gesittet, kurzum: den sozialen Erwartungen an sie entsprechend. Als »Helen« zeigt sie Tendenzen des Ungestümen, Emotionalen und Impulsiven und verliert ihre Selbstkontrolle.⁶⁵ Einhergehend mit dieser Multiperspektivität ist auch eine zum Teil unsichere Erzählweise zu beobachten, bei der sich die Erzählinstanz nicht gänzlich über die Gefühlslagen ihrer Figuren sicher ist: »Surely the tears stood in her eyes?«.⁶⁶

Ebenso ambivalent und mehrdeutig erzählt die Instanz von Rachels Reaktion auf einen sexuellen Übergriff an Deck des Schiffes, bei dem sie der dominante Mr. Dalloway ungefragt küsst. Verängstigt und emotional berührt zugleich geht Rachel schnell davon: »Rachel stood up and went. Her head was cold, her knees shaking, and the physical pain of the emotion was so great that she could only keep herself moving above the great leaps of her heart«.⁶⁷ Die ihr unmögliche Einordnung des Kusses drückt sich in den widersprüchlichen Aussagen aus, wonach sie von einem »seltsamen Jubel besessen« ist und »etwas Wunderbares passiert« ist. Auf die Frage, ob sie müde sei, antwortet Rachel: »»Not tired [...]. Oh yes, I suppose I am tired««.⁶⁸ Molly Hite sieht diese Form der »uncertainty in affect and value«⁶⁹ als Teil von Woolfs Hinwendung zur modernistischen Ästhetik an. Friedman erkennt in den anschließenden Albträumen Rachels, die einen Grusel vor männlich dominierter Sexualität andeuten,⁷⁰ eine versteckte Sprache der Subversion gegen die patriarchale Genderordnung, durch die sich das Scheitern des Hochzeitsplots bereits ankündigt.⁷¹ Auf stilistischer Ebene zeigt sich also schon während der Überfahrt nach Brasilien, dass die Figuren keine klaren Einordnungen innerhalb eines binären Denksys-

64 Vgl. Woolf: *The Voyage Out*, S. 15.

65 Ebd., S. 263; vgl. den Wechsel zwischen »St. John« und »Hirst« S. 331.

66 Ebd., S. 49.

67 Ebd., S. 69.

68 Ebd.

69 Molly Hite: *The Public Woman and the Modernist Turn: Virginia Woolf's *The Voyage Out* and Elizabeth Robins's *My Little Sister**, in: *Modernism/modernity* 17 (2010), H. 3, S. 523–548, S. 525.

70 Vgl. Woolf: *The Voyage Out*, S. 75.

71 Vgl. Friedman: *Spatialization*, S. 125.

tems mehr vornehmen können, dass Subversion gegen gesellschaftliche Normen im Unbewussten bereits stattfindet und dass das Scheitern der Protagonistin in ihrer Rolle als bürgerliche Ehefrau begonnen hat. Die sukzessiv *queere* Denkweise Rachels ist nicht mehr vereinbar mit den binären Normen der britischen Gesellschaft.

Mit dieser Durchkreuzung von klassischen Erzählmustern, die klare Kategorien ziehen und einer linearen, an Gesellschaftsnormen orientierten Entwicklung der Charaktere folgen, deutet Woolf ihre non-binäre Denkweise bereits an, die in späteren Werken wie *Orlando* (1928) und *A Room of One's Own* (1929) prominent zum Ausdruck kommt. In *Orlando* entwirft Woolf eine an Sackville-West orientierte Transgender-Figur, die neben geschlechtlichen auch raumzeitliche Grenzen aushebt.⁷² Mit ihrem Essay *A Room of One's Own*, der heute zu den meistrezipierten Texten der feministischen Bewegung gehört und in dem sich Woolf den Auswirkungen der Geschlechterdifferenz auf das künstlerische Schaffen von Frauen widmet, imaginiert Woolf ein Konzept des androgynen Denkens, das in der Fusion von männlichen und weiblichen Eigenschaften künstlerische Kreativität ermöglicht.⁷³ Indem Grenzen verschwimmen und Dichotomien fusionieren, wird bei Woolf das weibliche Subjekt als frei positioniert und eine neue Genderordnung erdacht.⁷⁴ In *The Voyage Out* gibt es anfänglich auch diesen Befreiungsprozess, in Gang gesetzt über die Reisebewegung.

Freies Reisen und neue Sichtweisen

Die Ausreise aus England wird von den Leuten auf dem Schiff als abenteuerliche Befreiung, als »spirit of movement«⁷⁵ erlebt: »They were free of roads, free of mankind, and the same exhilaration at their freedom ran through them all.«⁷⁶ Sie blicken vom wegfahrenden Schiff auf London zu-

72 Vgl. Virginia Woolf: *Orlando*. A Biography, London 1928.

73 Vgl. Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, London 1929.

74 Der Essay *A Room of One's Own* ist aus zwei Vorlesungen entstanden, die Woolf 1928 an den beiden Fraueninstituten Newnham und Girton in Cambridge gehalten hat. Gleich zu Beginn des Essays nimmt die Erzählinstanz explizit Bezug auf die kurz zuvor verstorbene Harrison und spürt deren geisterhafte Präsenz als bedeutsame Aura weiblichen Intellekts auf dem Campus: »could it be J – – H – – herself?« Vgl. Woolf: *A Room of One's Own*, S. 13.

75 Woolf: *The Voyage Out*, S. 13.

76 Ebd., S. 22.

rück und erkennen kontrastiv zu ihrer eigenen Freiheit einen umgrenzten Hügel, der ›verbrannt und vernarbt‹⁷⁷ immer an derselben Stelle bleibt und in dem die Leute wie in Gefangenschaft leben.⁷⁸ Das Schiff wird zum Freiheitsmotiv für die Ausfahrt in die Welt. Bezeichnenderweise trägt es den Namen der griechischen Göttin der Freude *Euphrosyne*⁷⁹ und wird als Schiff mit Eigenleben beschrieben: »as a ship she had a life of her own«.⁸⁰ Das Schiff der Überfahrt wird zum Sinnbild für ›seltsame Vertraulichkeit- en‹: »She became a ship passing in the night – an emblem of the loneliness of human life, an occasion for queer confidences and sudden appeals for sympathy«.⁸¹

Immer wieder werden Szenerien, Gefühle oder Personen mit dem Wort ›queer‹ im Sinne von ›seltsam‹ beschrieben.⁸² Die Mitfahrende Clarissa Dalloway hält fest: »One does come across queer sorts as one travels«.⁸³ Die junge, unwissende Rachel, die ja während ihrer Reise zu einem vollständigen weiblichen Subjekt gemacht werden soll – »mak[e] a woman of her«,⁸⁴ wie ihr Vater Helen als Aufgabe mitgibt – scheint in der Anerkennung von patriarchalen Strukturen, denen man sich als Frau besser genussvoll unterwirft, und der Stärkung eines eigenen Willens sowie der Aufnahme andersartiger, anti-normativer Reize⁸⁵ hin und her geworfen zu

77 Vgl. ebd., S. 13: »a circumscribed mound, eternally burnt, eternally scarred«.

78 Vgl. ebd., S. 26.

79 Yilmaz verweist auf die Andeutung gesellschaftlicher Transformation durch den Namen, da Euphrosyne sich in der griechischen Sage als Mann verkleidet hat, um der Ehe zu entkommen. Vgl. Yilmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 98–99.

80 Woolf: *The Voyage Out*, S. 27.

81 Ebd., S. 80.

82 Wenn Rachel sich in die musische Welt ihres Klaviers flüchtet, überkommt sie »a queer remote impersonal expression« (S. 50) von vollständiger Erfüllung; Menschen fühlen ›queer‹ zueinander (S. 96) oder haben eine ›queere‹ Sichtweise auf das Leben (S. 160). Angesichts der sengenden Hitze werden die Engländer:innen im brasilianischen Küstenort ›queer‹ und denken, sie würden bei längerem Aufenthalt wahnsinnig werden (S. 261; 318).

83 Ebd., S. 42.

84 Ebd., S. 79.

85 So wird Rachel einerseits vom dominanten und übergriffigen Richard Dalloway und seiner Frau Clarissa über die patriarchale Genderhierarchie belehrt, die Frauen angeblich natürlicherweise unterordnet und keinen Platz im politisch-öffentlichen Leben bietet (vgl. S. 44), andererseits legt Clarissa im Privatgespräch mit Rachel ihre soziale Etikette ab (was sich auf narrativer Ebene auch wieder in der Nennung des Vornamens zeigt) und deutet lesbisches Begehren und Flirtversuche an (vgl. S. 53).

sein.⁸⁶ Das Ende der Schiffsfahrt bedeutet für Rachel schon »a complete change of perspective«.⁸⁷

Angekommen im brasilianischen Santa Marina wird das Leitmotiv weiblicher Subjektwerdung verstärkt, indem Rachel Zugang zu literarischer Bildung bekommt. Immer wieder drücken ihr die anderen englischen Tourist:innen Klassiker der Literaturgeschichte in die Hand, an denen Rachel ihre Weltkenntnisse schulen soll. Als Inbegriff akademischer Hochbildung gilt es dabei, wenn man Griechisch beherrscht. So verfügen die meisten der männlichen Reisenden über Griechisch-Kenntnisse, während die britischen Frauen immer wieder den Wunsch äußern, Griechisch zu lernen.⁸⁸ »But what's the use of reading if you don't read Greek?«,⁸⁹ fragt Onkel Ridley Rachel. Rachel soll in das kulturelle Selbstverständnis der britischen Gesellschaft eingeführt werden, die sich in der Folge einer europäischen Hochkultur sieht. Mit ihrer dezidierten wissenschaftlichen Hinwendung zur Archaik und deren »primitiven« Ritualen hatte Harrison zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine feministische Ausrichtung der Archäologie begründet, die dem literarisch hoch stilisierten Kult der griechischen Antike und der Götter des Olymp widersprach. Als zentrale Figur der Cambridge Ritualists besaß sie zu dieser Zeit bereits einen großen Bekanntheitsgrad über die akademische Welt hinaus, über den sie auch Woolfs kulturelles Selbstbild geprägt haben dürfte. So präsentiert Woolf wie Harrison eine kritische Sicht auf die britische Bürgergesellschaft, die sich anhand der griechischen Kultur selbst sublimiert und in ihrer patriarchal-imperialistischen Prägung geschlechtliche wie kulturelle Andersheit unterdrückt.

Die Bücher, die Rachel sich von Helen auswählt, sind daher bezeichnenderweise keine griechischen Klassiker, sondern immer »modern books«.⁹⁰ Rachels Reifeprozess nimmt damit an Fahrt auf. Sie wird als selbstbewusster und lebhafter beschrieben und formt mehr und mehr ihre eigene Meinung zu den Dingen, die sie zum Teil auch offen äußert:⁹¹ »She was conscious of emotions and powers which she had never suspected in herself«.⁹² Dazu gehört auch, ganz in die fiktionale Welt der Bücher

86 Vgl. Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 101.

87 Woolf: *The Voyage Out*, S. 81.

88 Vgl. ebd., S. 14; S. 39.

89 Ebd., S. 159.

90 Ebd., S. 115.

91 Vgl. ebd., S. 89.

92 Ebd., S. 213.

einzutauchen und dabei eine neue (wenn auch teilweise fiktive) Subjektposition einzunehmen.

Invertierte Subjekt/Objekt-Verhältnisse

Bei der Lektüre eines Dramas von Henrik Ibsen geht in Rachel eine Veränderung vor. Rachel kann nicht mehr zwischen ihrer realen Rolle und der der Heldin des Dramas unterscheiden:

She was speaking partly as herself, and partly as the heroine of the play she had just read. The landscape outside, because she has seen nothing but print for the space of two hours, now appeared amazingly solid and clear, but although there were men on the hill washing the trunks of olive trees with a white liquid, for the moment she herself was the most vivid thing in it – an heroic statue in the middle of the foreground, dominating the view. Ibsen's plays always left her in that condition. She acted them for days at a time, greatly to Helen's amusement [...]. But Helen was aware that it was not all acting, and that some sort of change was taking place in the human being. When Rachel became tired of the rigidity of her pose on the back of the chair, she turned round, slid comfortably down into it, and gazed out over the furniture through the window opposite which opened on the garden. (Her mind wandered away from Nora, but she went on thinking of things that the book suggested to her, of women and life).⁹³

Trotz der Männer auf dem Hügel, die mit ›weißer Flüssigkeit‹ hantieren und somit ihrer Virilität in der Landschaft symbolisch Ausdruck verleihen, ist Rachel selbst das lebendigste Element in der Szenerie. Ihr Blick beherrscht alles; sie ist aktives, betrachtendes Subjekt. An dieser Stelle werden die Machtverhältnisse zwischen passivem, betrachtetem, weiblichem Objekt und aktivem, betrachtendem, männlichem Subjekt invertiert. Victoria Bilge Yilmaz stellt die Bedeutung des Blicks in *The Voyage Out* heraus. Männer wie Frauen schauen sich an und werden angeschaut. Die Frauen erlangen in ihren Blicken Kenntnisse über die äußere Welt und verlassen die ihnen zugewiesene innere Welt.⁹⁴ So begehen sich Helen und Rachel einmal auf Erkundungstour in die nähere Umgebung und beobachten die britische Kohorte im benachbarten Hotel durch ein Fenster. In ihrem Blick vereinen sich Abenteuerlust und aktive Handlungsmacht. Sie merken allerdings nicht, dass dabei auch sie von

93 Ebd., S. 114–5.

94 Vgl. Yilmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 102.

innen beobachtet werden.⁹⁵ Die neu gewonnene Hoheit über das aktive Sehen und den Bildungszugewinn Rachels verharret im Spannungsfeld der weiterhin stattfindenden Abwertung durch andere, die ihr als junger Frau jegliche Selbstkenntnis absprechen.⁹⁶

Wenn Rachel über den seltsamen Wandel ihrer Existenz staunt, »the unspeakable queerness of the fact that she should be sitting in an arm-chair, in the morning, in the middle of the world«,⁹⁷ deutet der stilistische Subtext bereits an, dass Rachels erhabene, zentrale Position im Lehnstuhl als Verkörperung männlicher Wissensmacht nicht von Dauer ist. Die Grenzen zwischen realer und fingierter Existenz lösen sich zunehmend auf, sodass sogar die Erzählinstanz ins Wanken gerät und assoziativ vor sich hin sinniert: »She was overcome with awe that things should exist at all....She forgot that she had any fingers to raise....The things that existed were so immense and so desolate....«.⁹⁸

Fiktion vs. Realität

Mit dem Verlust des Sehens als aktiver Subjekthandlung über andere(s) beginnt Rachels Kontrollverlust. Sie kann nicht mehr zwischen Realität und Fantasie unterscheiden, ist von den gesellschaftlichen Ordnungskategorien entrückt und wird zusehends wahnhaft: »she walked without seeing. [...] She did not see distinctly where she was going, the trees and the landscape appearing only as masses of green and blue [...]; she stopped singing, and began saying things over again or saying things differently, or inventing things that might have been said«.⁹⁹ So läuft Rachel gedankenverloren und mit einer apathischen Geisteshaltung durch die Dunkelheit. Das Einzige, was sie in ihrem irrlichternden Gang stoppt, ist ein Baum, der ihren Weg plötzlich und wirksam unterbricht: »It was an ordinary tree, but to her it appeared so strange that it might have been the only tree in the world«.¹⁰⁰ Mit symbolischer Kraft vermag es dieser gewöhnliche Baum, ihren inneren Gedankenkreis zu durchbrechen und sie auf ihrem Irrweg wieder zu normieren. Da der Baum ihr in seiner

95 Vgl. Woolf: *The Voyage Out*, S. 123.

96 Vgl. ebd., S. 134.

97 Ebd., S. 116.

98 Ebd.

99 Ebd., S. 161.

100 Ebd.

Gewöhnlichkeit so fremdartig erscheint, wird merklich, wie sehr sich ihre Vorstellungen von Normalität bzw. Geradlinigkeit und Verrücktheit bzw. Verlaufen verschoben haben.¹⁰¹

Auch der progressive Terence ist von diesem Kontrollverlust betroffen. Er äußert explizit seine Angst vor dem großen Freiheitsverlust, den die Ehe für ihn und vor allem Rachel bedeuten könnte.¹⁰² Konfrontativ richtet er seine kritischen Beobachtungen zum Genderverhältnis an Rachel:

I've often walked along the streets where people live all in a row, and one house is exactly like another house, and wondered what on earth the women were doing inside, he said. Just consider: it's the beginning of the twentieth century, and until a few years ago no woman had ever come out by herself and said things at all. There it was going on in the background, for all those thousands of years, this curious silent unrepresented life.¹⁰³

Seitdem Terence offenkundig in Rachel verliebt ist, verschieben sich auch für ihn die Grenzen zwischen Träumerei und Realität. Auf einem nächtlichen Heimweg hüpfte er enthusiastisch durch die Nacht und ruft seine Emotionen heraus. Nach einer Weile murmelt er wiederholend vor sich hin »Dreams and realities, dreams and realities, dreams and realities«. ¹⁰⁴

Durch die Verlobung treten neue Lebensumstände ein, die sich erdrückend auf das junge Paar auswirken. Auf die Frage von Helen, ob Rachel ihre Sicht auf das Leben verändert habe, antwortet Rachel nur müde: »I don't remember,[...] I feel like a fish at the bottom of the sea«. ¹⁰⁵ Dieses Gefühl, am Boden des Meeres zu sein – unerkannt, niedergedrückt, stumm – soll sich bei einem Ausflug der britischen Kohorte in den Urwald verstärken. Die räumliche Umgebung ist für die Besucher:innen unbekannt und fremdartig. Die knarrenden Geräusche des Waldes suggerieren dem Reisenden, so verkündet es die Erzählinstanz sentenziös, »that he is walking at the bottom of the sea«. ¹⁰⁶ Dieses An-den-Grund-Gehen oder auch Zugrunde-Gehen der Reisenden sticht bei Rachel und Terence

101 Lucien Darjeun Meadows verweist auf die Bedeutung des Waldes als einem nichtlinearen, relationalen Transspezies-Gefüge, das die Subjekte »queer« durch Zeit und Raum wandeln lässt, vgl. Meadows: Queer Ecology in the Forests of Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Philia. Filosofia, Literatura & Arte 4 (2022), H. 1, S. 201–215.

102 Vgl. Woolf: *The Voyage Out*, S. 229.

103 Vgl. ebd.

104 Ebd., S. 174.

105 Ebd., S. 156.

106 Ebd., S. 257.

hervor, die im Wald zusammen »at the bottom of the world« sitzen.¹⁰⁷ Die Parameter von Wirklichkeit und Fantasie verschieben sich erneut für das Paar, das abgeschieden von der Gruppe den Gesprächen folgt und dabei Fetzen über »art, emotion, truth, reality«¹⁰⁸ aufschnappt. Was ist Realität und wo beginnt die Kunst? Terence und Rachel wissen nicht mehr, was Wahrheit und was Kunst ist. Obwohl sie sich immer wieder vergewissern, dass sie sich lieben und glücklich sind, fragen sie sich: »but why was it so painful being in love, why was there so much pain in happiness?«¹⁰⁹

Mit der Etablierung ihrer Beziehung und dem einhergehenden Eintritt in einen bürgerlichen Lebensalltag geraten auch die Rollenverteilungen stärker ins Visier, denen sich beide trotz ihrer emanzipierten Haltung nicht widersetzen. So geht Rachel den administrativen Pflichten einer Verlobten nach und schreibt Briefe an die Verwandtschaft, während Terence im Lehnstuhl sitzt und einen Roman über Gender-Ungerechtigkeiten in der Ehe liest. Rachel fragt sich angesichts der Kluft zwischen der äußeren Welt und ihren Briefen: »Would there ever be a time when the world was one and indivisible?«¹¹⁰ Die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum verschieben sich in Rachels Imagination einer autonomen Existenz.¹¹¹ »I hate these divisions, don't you, Terence?«¹¹² Rachel fühlt sich eingengt und will mehr als die Liebe eines Menschen, sie erträumt sich grenzenlose Freiheit im Meer und im Himmel.¹¹³ Im Zuge der Teenachmittage bei den älteren Damen der englischen Gesellschaft, zu denen die beiden nun verpflichtet sind, fühlt sich Rachel körperlich schlechter: »she found that her heat and discomfort had put a gulf between her world and the ordinary world which she could not bridge«.¹¹⁴ Mit starken Kopfschmerzen und Fieber liegt sie im Bett und sieht die äußere Welt immer mehr von sich entschwinden. Im Fieber fühlt sie sich wie zuvor proleptisch angedeutet, als würde sie »at the bottom of the sea«¹¹⁵ liegen.

107 Ebd., S. 262.

108 Ebd.

109 Ebd., S. 271.

110 Ebd., S. 280.

111 Vgl. Yilmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 98.

112 Woolf: *The Voyage Out*, S. 286.

113 Vgl. ebd., S. 287.

114 Ebd., S. 312.

115 Ebd., S. 323.

Rachel und Terence können beide den psychischen und physischen Niedergang Rachels nicht aufhalten: »Rachel had passed beyond her guardianship«,¹¹⁶ hält die Erzählinstanz fest. Schließlich stirbt Rachel nach Wochen des hitzigen Fiebers. Obwohl das Paar sich liebte, stellt ihr Tod den einzigen Ausweg aus den drohenden Beschränkungen der Ehe dar. Ihre Entwicklung zu einem autonomen, frei denkenden und fühlenden Subjekt ist mit der Verlobung gestoppt worden, sodass ihre ›Fahrt hinaus‹ nur metaphysisch in der Transzendenz vollendet werden kann. Ein unmittelbar auf ihren Tod folgender Sturm fegt durch die offenen Fenster und zieht die Luft auf das Meer hinaus, sodass die Luft wieder klar und der Himmel tiefblau ist. Kontrastiv zu Rachels Position »at the bottom of the sea« heißt es nun: »the shape of the earth was visible at the bottom of the air, enormous, dark, and solid«.¹¹⁷ Auf dem Grund der Luft scheinen die Dinge wieder geordnet und die Gesellschaft kann ihren geordneten Alltagsmustern nachgehen. So sieht auch Hite Rachels »downfall« als Signal dafür, dass Rachel in der sozialen Weltordnung nur eine erwachsene Frau werden kann, indem sie ihre Identität aufgibt.¹¹⁸ Das inhaltliche Freiheitsmotiv, das mit einer physischen Ausreise beginnt und mit der metaphysischen Ausfahrt des weiblichen Subjekts endet, zeigt, dass eine autonome weibliche Existenz in der patriarchalen, dualistischen Gesellschaftsordnung nicht möglich ist. Diese Existenz ist so stark genderspezifisch kodiert und binär abgegrenzt, dass sie nach Woolfs Verständnis für Frauen der zeitgenössischen englischen Gesellschaft nur Unterdrückung und Entsubjektivierung bedeuten kann. Für Woolf ist eine freie Entfaltung des Subjekts und ein kreativer Selbstausdruck nur möglich, indem männliche und weibliche Gesellschaftskodes zusammengedacht werden – wie sie in ihrem späteren Werk explizit werden lässt.¹¹⁹ In *The Voyage Out* bleibt die Überwindung konstruierter Grenzen der Heldin versagt. Die Unsicherheit, wie in einer hierarchisierten Welt zu sprechen, zu denken und zu fühlen ist, wird auch stilistisch deutlich, wenn die heterodiegetische Erzählfigur immer wieder politisch-ethische Unbestimmtheiten und Revisionen artikuliert. Mit dieser »tonal ambiguity«¹²⁰ präsentiert der Text

116 Ebd., S. 272.

117 Ebd., S. 354.

118 Vgl. Hite: *The Public Woman*, S. 542.

119 Vgl. Woolf: *A Room of One's Own*.

120 Hite: *The Public Woman*, S. 543.

erste modernistische Erzähltechniken im Genre der fiktionalen Reiseliteratur, welche den englischen Reisebericht nachhaltig prägen.

Vita Sackville-Wests modernistische Reiseerzählung

Anhand einer kurzen Betrachtung des Reisetextes *Passenger to Teheran* (1926) von Vita Sackville-West soll abschließend zusammengefasst werden, wie sich in der langsam endenden Epoche der Londoner Moderne modernistische Erzählformen im Genre der Reiseliteratur etablieren. Wie Manfred Pfister schreibt, ist der Dialog zwischen modernistischer Literatur und Reiseliteratur in den 1920er und 30er Jahren selten, da das »old-fashioned genre of the travelogue«¹²¹ sich zunächst nicht mit den modernistischen Erzählformen vereinen ließ. Für Joyce Kelley ist *Passenger to Teheran* dennoch »essentially modernist in nature, moving away from the limitations of literary realism by exploring the landscapes of the mind.«¹²²

Die innere Selbstbeleuchtung angesichts des Fremden ist Leitmotiv der Geschichte. Wie der Titel bereits ankündigt, steht die Erfahrungswelt des reisenden Ichs im Fokus. Sackville-West reiste 1926 in den Iran, um ihren Ehemann Harold Nicholson zu besuchen, der als englischer Diplomat in Teheran diente. Ihr Reiseweg ging auf beschwerlichen Routen über Ägypten und Indien, bis sie schließlich über den Persischen Golf in den Irak und von dort über die Berge nach Teheran kam. Sie kehrte auf dem gleichen Umweg nach Europa zurück und passierte dort das neu-kommunistische Russland und Polen inmitten der Revolution.

Sackville-West präsentiert in ihrem Text eine Wechselwirkung von Identität und Alterität, über die sich zwei narrative Merkmale entwickeln: ein emotionaler Modus der Reiseerfahrung, bei dem über die visuell-sinnliche Wahrnehmung theoretische Annäherungen an das Fremde abgelehnt werden; ein subjektiver Modus der Reiseerfahrung, bei dem das Ich persönliche Veränderungen der Geisteshaltung schildert und sich immer wieder selbst reflektiert. Für beide Modi ist es unabdingbar, die Reise selbst getätigt zu haben und sich von den persönlichen Sinneseindrücken

121 Pfister: Robert Byron, S. 464.

122 Joyce Kelley: »Nooks and Corners Which I Enjoy Exploring«: Investigating the Relationship between Vita Sackville-West's Travel Narratives and Woolf's Writing, in: Southword/Helen, Sparks/Elisa Kay (Hrsg.): Woolf and the Art of Exploration. Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf, Clemson (South Carolina) 2006, S. 140–149, S. 147.

vor Ort überwältigt haben zu lassen. Damit zeigt der Text Einflüsse der ästhetischen Umbrüche und wissenschaftlichen Neuerungen, wie sie bei Harrison und Woolf herausgearbeitet wurden. Mit der Hochwertung der emotionalen, visuell-sinnlichen Reiseerfahrung und der Selbstreflexivität des Ichs, das eine nach innen und nach außen gerichtete Haltung des Sehens etabliert, entwickeln sich zwei neue Erzählpositionen für das Genre der Reiseliteratur, die dem reisenden Ich eine vollständige innere Befreiung ermöglichen.

Emotional-visuelle Reiseerfahrung

Gleich in der Einleitung grenzt sich die Erzählinstanz von den gängigen Reisebüchern ab, in denen informative und vermeintlich objektive Gegebenheiten über ferne Länder und Kulturen geschildert werden: Reisen sei keine Tätigkeit von intellektuellem Interesse, sondern es gehe um das persönlich Erlebte des:r Reisenden.¹²³ Der Bericht über eine Reise sollte daher offenkundig geschrieben sein, »reflecting the weaknesses, the predilections, even the sentimentalities, of the writer«.¹²⁴ Die Erzählerin klassifiziert ihren Bericht direkt zu Beginn als subjektive Schilderung einer singulären Reiseerfahrung. Sie wendet sich dem Emotional-Irrationalen, der »inward exploration«,¹²⁵ zu und etabliert zunehmend einen anti-theoretischen Modus, der sich deutlich vom rationalistisch-patriarchalen Prinzip abgrenzt. Noch am Anfang ihrer Reiseroute hält sie fest: »It seemed to me that, since I had embarked on this journey, I had shed everything but the primitive pleasures of sensation«.¹²⁶

Für die Erzählerin ist das Reisen als »the most private of pleasures«¹²⁷ eine hoch subjektive, schwer zu teilende Erfahrung, die immer nur zeitversetzt nachempfunden werden kann. Bezeichnend für diese Art der modernistischen Reiseerzählung ist, keine biografischen Informationen zu liefern – die Hintergründe einer Reise spielen keine Rolle. So lässt Sackville-West ihr autofiktionales Ich an keiner Stelle erwähnen, dass sie ihren Ehemann in Teheran besucht und dies somit der Zielpunkt der

123 Vita Sackville-West: *Passenger to Teheran*, London 1991 [1926], S. 12.

124 Ebd., S. 15.

125 Kelley: *Nooks and Corners*, S. 140.

126 Sackville-West: *Passenger*, S. 28.

127 Ebd., S. 7.

Reise ist. Der unmittelbare, emotionale Sinneseindruck angesichts der fernen Landschaften und die individuelle Veränderung des Selbst in diesem singulären Reisemoment ist das Einzige, was zählt und was erzählt werden soll. Es ist eine affektbasierte Art des Erzählens, bei der ein Vorher oder Nachher keine Bedeutung trägt. Ein wichtiger Punkt in der Absage an objektiv-informative Reiseberichte ist die Beschränktheit der Sprache, die den multiplen Sinneseindrücken der Reise nicht gerecht werden kann. Das Fühlen und insbesondere das Sehen seien als unmittelbare Wahrnehmungsmodi essentiell bei der Reiseerfahrung.¹²⁸ Immer wieder betont die Erzählerin die Bedeutung der visuellen Reiseerfahrung, die sich direkt auf die psychisch-geistige Erfahrung auswirke.¹²⁹ Sie schreibt, dass sie sich an die Reise durch Indien nur noch bruchstückhaft erinnern kann. Wie durch das Loch einer Maske habe sie dort einzelne Ausschnitte wahrgenommen, die sie als mosaikhafte Bilder beschreibt: »I see the sticks of the drivers rising and falling on the grey [...]; I see the horned heads turning [...]; I see the glittering river below [...] Then I see a long road at twilight [...]. Then I see a red city straggling over a hill«. ¹³⁰ Das Sehen wird hier zur anaphorisch gereihten Grundformel eines wahrhaftigen Reiseberichts – es wird nur das wiedergegeben, was *wirklich* gesehen wurde, und wenn dies auch nur zusammenhangslose Einzelbeobachtungen sind. Deutlich zeigt sich an diesem impressionistischen Erzählstil die Prägung durch modernistische Literatur der 1920er Jahre, wie sie auch Virginia Woolf u.a. mit ihrem Roman *Mrs. Dalloway* (1925) und den darin entwickelten Techniken des Bewusstseinsstroms und der assoziativen Momentaufnahme beeinflusst hat. Sackville-West überführt mit der Schilderung spontaner Sinneseindrücke und assoziativer Empfindungen des Augenblicks diese Stilmittel in den Reisebericht.

Einen ähnlichen Stil der asyndetischen Reihung wählt Sackville-West, wenn sie ihre Erzählerin emotional besonders erregende Situationen schildern lässt. Als diese in Bagdad endlich auf die Reiseschriftstellerin und Arabistin Gertrude Bell trifft, werden die Sätze elliptisch: »Then: a door in the blank wall, a jerky stop, a creaking of hinges, a broadly smiling servant, a rush of dogs, a vista of garden path edged with carnations in pots, a little verandah and a little low house at the end of the path, an

128 Ebd., S. 12.

129 Vgl. ebd., S. 27.

130 Ebd., S. 35.

English voice – Gertrude Bell«. ¹³¹ Die emotionale Sinneswahrnehmung bestimmt hier den Erzählton, bei dem die Erzählfigur nur noch Impressionen hervorstottern kann, ohne syntaktisch vollständige Sätze zu bilden. Diese Form des assoziativen Erzählmodus gibt die persönliche Bewegtheit der Erzählfigur angesichts der Ehrfurcht vor Bell als visuelle Narration stilistisch wieder und legt eine Emphase auf die sinnlich-visuelle Erfahrung.

Die Bedeutsamkeit des Augenzeugenberichts für eine wahrhaftige Reiseerfahrung wird herausgestellt, wenn das reisende Ich bemerkt, dass auf die vorherigen Aussagen von englischen Reisenden in Persien kein Verlass sei. Alle Leute würden auf unterschiedliche Art ihre Umgebung wahrnehmen, und so habe ihr niemand von den intelligenten Leuten in England von der Schönheit des Landes erzählt, sondern immer nur die Beschwerden der Reise erwähnt. ¹³² Die gute Sache sei daran aber, dass sie Persien gänzlich unvoreingenommen betreten und selbst schauen könne. Die Erzählerin schärft ihre Empfindungen und vertraut der eigenen visuellen Wahrnehmung am meisten. Eine kontinuierliche Beobachtung sei wichtig, um sich den neuen Bedingungen der Umgebung zu widmen. ¹³³ Diejenigen, die das Land allzu schnell als düster abwerteten, hätten nicht wirklich hingesehen. Mit dem genauen Sehen von Fremdheit geht für die Erzählerin auch ein Sehen des Eigenen einher: »It is necessary to look towards the distance, and then into the few square yards immediately beneath the foot; to be at one and the same time long-sighted and near-sighted«. ¹³⁴ In dieser Passage zeigt sich der Einfluss der u.a. durch Harrison neu aufgestellten ethnologischen Anthropologie und ihrer ethnografischen Beschreibungsmethoden des kulturell Fremden. Statt allzu schnelle Urteile über das Fremde zu fällen nimmt die Erzählerin eine ethnografische Perspektive ein, die über einen ganzheitlichen Modus der Reiseerfahrung wechselnd in Nah- und Fernsicht auf die Alterität blickt, sich die Komplexität der fremden Kultur vergegenwärtigt und immer wieder die eigene Kulturprägung und Haltung beim Reisen reflektiert.

131 Ebd., S. 41.

132 Vgl. ebd., S. 48–49.

133 Vgl. ebd., S. 64.

134 Ebd.

Selbstreflexivität des reisenden Ichs

Sackville-Wests Erzählerin zeigt bei ihren Reisebeschreibungen ein hohes Maß an Selbstreflexivität, mit der über das Schreiben über Alterität nachgedacht wird und immer wieder der eigene Blick kritisch hinterfragt wird. Die Erzählerin ärgert sich über die Haltung der in Persien lebenden Europäer:innen, die mit geschlossenen Augen durch die Straßen laufen und sich meist nur verächtlich über die Lebenssituation vor Ort äußern. Sie würden so tun, als lebten sie immer noch in Europa und verweigern dabei jede Form der Teilhabe an der lokalen Kultur. Die Reisende selbst kann diese ignorante Haltung nicht nachvollziehen: »For, personally, I prefer the bazaars to the drawing-rooms; not that I cherish any idea that I am seeing ›the life of the people‹; no foreigner can ever do that, although some talk a great deal of nonsense about it; but I like to look«.¹³⁵ Hier wird selbstreflexiv festgehalten, dass ein vollständiges *Going Native* nicht möglich ist, aber der Kulturaustausch dennoch zu befürworten ist, und zwar durch aufmerksames Umsehen und Beobachten. Jedes Land würde andere Gaben bereithalten, und wenn man erst einmal die vorgefassten Meinungen abgelegt habe, könne man das Land mit befreiten, neuen Augen sehen.¹³⁶ Die Erzählfigur vermutet bei vielen Reisetexten den verzweifelten Versuch der Autor:innen, ihre gelungene Integration in eine fremde Kultur zu präsentieren, indem man sich nur allzu sehr als ortskundig und begeistert inszeniert. Sofort reflektiert das Ich über seine eigene Haltung vor Ort und äußert die Sorge, über die Vorliebe für die lokalen Basare in eine ähnliche Falle der fadenscheinigen Integration zu tappen. Zuhause würde sie sich vermutlich über die Ausländer:innen wundern, die enthusiastisch über den Smithfield-Markt redeten.¹³⁷

Die eigene, nicht abzulegende Position der Fremdheit wird bei der Betrachtung der persischen Gesellschaft mitgedacht. Die Erzählerin imaginiert in die Menschen vor Ort Gefahrenpotenzial hinein und erkennt sogleich, dass diese Gedanken sicher eine Auswirkung »of one's own strangeness«¹³⁸ und die Menschen nicht wirklich bedrohlich seien. Die Reisende betrachtet in Persien die Einfachheit des Lebens und erkennt selbstreflexiv den einseitigen Blick, den sie auf Land und Leute hat: »And

135 Ebd., S. 71.

136 Ebd.

137 Vgl. ebd., S. 74.

138 Ebd., S. 73.

since I was determined to go through Persia with an eye to outward appearances only, ignoring the physical disease and political corruption which were not my province and which I could do nothing to alleviate, to my fancy it *was* ideal, though that might be a shallow way of looking at it«. ¹³⁹ Reduktionistische Kulturbetrachtung und der oberflächliche Blick auf das Fremde werden hier kritisch beleuchtet, auch bei sich selbst. Die Erzählerin moniert damit ein konventionelles Motiv der Kulturverklärung in Reisetexten, das exotistisch das vermeintlich »einfache« Leben fremder Kulturen bewundert und dabei oftmals der Selbstinszenierung als westlich überlegen und zugleich kulturoffen dient.

So reflektiert das Ich auf seiner Rückreise nochmal abschließend die Bewertungsnarrative westlicher Literatur über das Fremde und erkennt, dass es anmaßend sei, eine Gegend abzuurteilen, ohne die politischen und historischen Hintergründe genauer zu kennen. ¹⁴⁰ In Moskau vermag die Reisende kein wirkliches Urteil über die Verhältnisse vor Ort zu treffen und will es sich doch nicht nehmen lassen, aus der eigenen Wahrnehmung unter Vorbehalt der Subjektivität zu erzählen. Sie nimmt die Stadt als unterdrückt wahr und sieht die Atmosphäre als sehr bedrückend an, und dennoch: »And yet, again, I do not know. Possibly the judgement is warped from the start because one instinctively applies the ordinary standards of Western Europe to this country«. ¹⁴¹

Für Kelley kombiniert *Passenger to Teheran* neue Ausdrucksformen mit neuen Motiven der Reiseerzählung. Das Hauptthema der Reise bietet nach Kelley die Möglichkeit, über die Art der freien Bewegung und Beobachtung Freiheit auszudrücken. ¹⁴² So beschreibt auch die Reisende in Sackville-Wests Text wiederkehrend ihren »sense of freedom« in der wilden, einsamen Landschaft Persiens, womit ein »clearing of the spirit« einhergeht. ¹⁴³ Angesichts der unbegrenzten räumlichen Weite erfüllt sie eine »extraordinary elation«. ¹⁴⁴ Denkt die Reisende an die Menschenmassen in Europa zurück, fühlt sie sich, als würde sie unter dem Druck ersticken: »The crowds of Europe suddenly rushed at me, overwhelmed me; I was drowning under the pressure, when they cleared away, and I was

139 Ebd., S. 82–83.

140 Ebd., S. 122.

141 Ebd.

142 Vgl. Kelley: *Nooks and Corners*, S. 141.

143 Sackville-West: *Passenger*, S. 78.

144 Ebd., S. 51.

left, breathing, with space all round me, and a serenity that looked down from the peaks on to the great bowl of the plain«,¹⁴⁵ Frei atmend bleibt das erzählende Ich zurück und entwickelt bei dem weiten Raumgefühl um sich herum eine tiefe Gelassenheit. Immer wieder wird die Weite des Horizonts erwähnt, wie sich der Geist dabei entfaltet und die Form des Denkens verändert.¹⁴⁶ In dieser neuen Sichtweise schreibt sich das Selbst seine Identität in Wechselwirkung mit der Alterität neu. Es wird von allen alten Denkmustern verlassen und sieht alte Ideen mit neuen Augen; das Herz ist erneuert.¹⁴⁷

Mit dieser Verwobenheit des inhaltlichen Motivs von Freiheit und des frei schwebenden, assoziativ-emotionalen Stils ist *Passenger to Teheran* als ein Text einzuordnen, der die Erzähltechniken der Moderne auf die Reiseliteratur überträgt und sie damit etabliert. Wie Pfister schreibt, reflektiere modernistische Reiseliteratur im besten Fall »both the crisis of travelling and of travel writing as media of understanding oneself and the other, one's own culture and the culture of the Other«.¹⁴⁸ Für Pfister brachten die seit der Jahrhundertwende zunehmenden Publikationen der Reisetexte von Frauen semantische Veränderungen der Reiseliteratur mit sich, die sich in neuen Leitmotiven und Topoi zeigten. Die männlich geprägte Erzähltradition von Abenteuerausfahrt und Wissensreichtum werde erweitert durch stärker emotional orientierte Reisebeschreibungen einer weiblichen Erzählperspektive.¹⁴⁹ Dem ist entgegenzuhalten, dass die neue Art der Reiseerzählung, die auf den subjektiv-emotionalen und selbstreflexiven Erfahrungsmodus setzt, nicht in einem essentialistischen Sinne als spezifisch »weibliche« Schreibart zu klassifizieren ist. Vielmehr zeigt sich darin eine Anknüpfung an wissenschaftliche und literarische Stilformen der Moderne, die dualistischen Welteinteilungen widerstreben und stattdessen die Wechselwirkungen und Fusionen von binären Kategorien suchen. Auch die reziproke Durchdringung von Reiseliteratur und der sich wandelnden ethnologischen Forschung ist an Sackville-Wests Text zu beobachten und zeigt eine Verschmelzung der Sphären von Wissenschaft und Kunst. So präsentiert *Passenger to Teheran* neben dem Einfluss moder-

145 Ebd., S. 50.

146 Vgl. ebd., S. 51.

147 Vgl. ebd., S. 63.

148 Pfister: Robert Byron, S. 467.

149 Vgl. ebd., S. 471.

nistischer Erzählformen auch deutlich den Einfluss neuer kulturkritischer Erkenntnisse der ethnologischen Forschung.

Schlussfolgerung

Mit der Betrachtung von Jane Ellen Harrison, Virginia Woolf und Vita Sackville-West wurden drei Personen untersucht, die in ihrem wissenschaftlichen wie literarischen Schaffen die Machtverhältnisse umkehrten und mit sozialen oder ästhetischen Konventionen brachen. Im Falle Harrisons galt es herauszustellen, wie sich das wissenschaftliche Feld der Anthropologie um 1900 wandelte, indem die tatsächliche Reise zum Forschungsfeld und die empirische Arbeit bedeutsam wurden. Harrison hat anhand ihrer archäologischen Funde eine matrilineare Götterordnung der Zeit vor den Göttern des Olymp nachgewiesen und implizit empirische Untersuchungen vor die literarischen Überhöhungen der griechischen Mythologie gestellt. Anhand fusionierter Gestalten von Gottheiten (als Mensch/Tier oder Mutter/Tochter) dekonstruierte sie Dualismen und stärkte die Position von divergenten Weiblichkeiten. Damit widersprach sie den kanonischen Hochwertungen der griechischen Antike durch Literatur und Wissenschaft und dem damit einhergehenden erhöhten kulturellen Selbstbild der britisch-patriarchalen Elite.

Virginia Woolfs Werk zeigt deutlich Einflüsse dieses kritischen Blicks auf die Genderordnung der britischen Gesellschaft und dieser Umdeutung kultureller Selbst- und Fremdbetrachtungen. In ihrem Roman *The Voyage Out* widmet sie sich dem Thema weiblicher Subjektwerdung auf Reisen und verknüpft die räumliche Transgression mit Motiven der Freiheit und der Erlangung neuer, ungewohnter Sichtweisen. Auch hier werden wie bei Harrison machtvoll Hierarchien wie die zwischen passivem Objekt und aktivem Subjekt bzw. zwischen patriarchaler und matriarchaler Gesellschaftsordnung umgekehrt. Für die Protagonistin beginnt mit der Grenzverschiebung eine hoffnungsvolle Entwicklung zu einem *queer* denkenden, autonomen weiblichen Subjekt. Über stilistische Ambivalenzen in der Narration wird jedoch bald klar, dass der Protagonistin die Überschreitung soziokultureller Normen und konstruierter Grenzen innerhalb der männlich dominierten britischen Gesellschaftsordnung nicht gelingen kann. Ihre Entwicklung zu einer autonomen weiblichen Existenz kann sich nur durch den metaphysischen Austritt aus der irdischen Welt und deren dualistischer Ordnung vollziehen.

Entgegen der gescheiterten Freiheitsbewegung angesichts der binär-hierarchisierten Welt in Woolfs Roman erlangt das reisende Ich in Vita Sackville-Wests späterem Text *Passenger to Teheran* inmitten der fremden, persischen Landschaft vollständige innere Befreiung. Auch hier sind indirekt Einflüsse von Harrisons akademischem Werk merkbar, wie die Bedeutung des real-empirischen Fremderkundens für authentische Kulturbeschreibungen sowie die Reziprozität und Fusion von Binaritäten. Sackville-Wests Erzählerin gelingt es, duale Kategorien wechselwirkend aufeinander zu beziehen, wie etwa Alterität und Identität bzw. die Sicht nach außen und die Sicht nach innen. Mit dem neuen emotional-subjektiven und visuellen Modus der Reiseerfahrung erreicht die Erzählerin eine Haltung der kulturellen Selbstreflexion, die bis dato in der sachlich-informativen Reiseliteratur kaum etabliert war.¹⁵⁰ Der Text ist neben dem Einfluss der ethnologischen Anthropologie in der Sicht auf das Fremde deutlich von Woolfs Erzählstil und der modernistischen Literatur geprägt. Dies zeigt sich vor allem im impressionistischen Erzählstil, der die sinnliche Wahrnehmung des einzelnen Augenblicks als Ausdruck emotionaler, subjektiver Reiseerfahrung stärkt.

Alle drei Autorinnen offenbaren in ihren Schriften, wie räumliche Transgressionen mit der Überschreitung soziokultureller Normen koalieren und wie dadurch eine *queere* Durchkreuzung dualer Kategorien vorgenommen wird. In der Verwischung von Binaritäten wie eigen/fremd, normiert/verrückt, männlich/weiblich, emotional/rational, matrilinear/patrilinear, menschlich/nicht-menschlich, real/fiktiv, subjektiv/objektiv oder aktiv/passiv wird künstlerisch und akademisch eine neue Welt imaginiert, in der gesellschaftliche Machtverhältnisse umgeordnet sind und weibliche Subjektpositionen befreit und autonom leben – wenn auch nur zeitweilig oder an außerweltlichen Orten.

150 Trotz dieser selbstreflexiven Haltung, dass Fremdes nicht nach eigenen Maßstäben abgeurteilt werden sollte, zeigen Sackville-Wests Text und Woolfs Roman auch deutlich Züge einer kulturrassistischen Prägung ihrer Zeit. So beschreibt die Erzählerin in *Passenger to Teheran* Menschen, die sie unterwegs trifft und mit denen sie kein Wort wechselt, teilweise infantilisierend als kindlich und ungebildet, teilweise herabsetzend als erbärmlich und unzivilisiert. Auch Woolfs Text zeugt von einer ignoranten Haltung dem Fremden gegenüber. Die native Bevölkerung Santa Marinas wird kaum und wenn, dann nur als unbestimmte, anonyme Masse beschrieben, die der narrativen Figurenausgestaltung des englischen Personals dient. Bei beiden Autorinnen zeigt sich, dass sie zwar bei der eigenen Gesellschaft hierarchische Ordnungen hinterfragen, aber selbst kaum mit außereuropäischen Kulturen in Kontakt kamen und zum Teil vom imperialistischen Selbstverständnis Englands geprägt waren.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham 2006.
- Carpentier, Martha C.: *Ritual, Myth, and the Modernist Text. The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*, Amsterdam 1998.
- Degele, Nina: *Gender, Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn 2008.
- Friedman, Susan Stanford: *Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's The Voyage Out*, in: Mezei/Kathy (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers*, Chapel Hill, NC et al. 1996, S. 109–136.
- Harrison, Jane Ellen (Hrsg.): *Mythology and Monuments of Ancient Athens*, London 1890.
- Harrison, Jane Ellen: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 2. Aufl., Cambridge 1908 [1903].
- Harrison, Jane Ellen: *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.
- Harrison, Jane Ellen: *Ancient Art and Ritual*, New York/London 1913.
- Hite, Molly: *The Public Woman and the Modernist Turn: Virginia Woolf's The Voyage Out and Elizabeth Robins's My Little Sister*, in: *Modernism/modernity* 17 (2010), H. 3, S. 523–548.
- Keller, Andreas/Siebers, Winfried: *Einführung in die Reiseliteratur*, Darmstadt 2017.
- Kelley, Joyce: »Nooks and Corners Which I Enjoy Exploring«: Investigating the Relationship between Vita Sackville-West's Travel Narratives and Woolf's Writing, in: Southword/Helen, Sparks/Elisa Kay (Hrsg.): *Woolf and the Art of Exploration. Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*, Clemson (South Carolina) 2006, S. 140–149.
- Meadows, Lucien Darjeun: *Queer Ecology in the Forests of Virginia Woolf's The Voyage Out*, in: *Philia. Filosofia, Literatura & Arte* 4 (2022), H. 1, S. 201–215.
- Peacock, Sandra J.: *Jane Ellen Harrison. The Mask and the Self*, New Haven et al. 1988.
- Pfister, Manfred: *Robert Byron and the Modernisation of Travel Writing*, in: *Poetica* 31 (1999), H. 3-4, S. 462–487.
- Sackville-West, Vita: *Passenger to Teheran*, London 1991 [1926].
- Wade, Francesca: *Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars*, London 2020.
- Woolf, Virginia: *The Voyage Out*, hrsg. v. C. Ruth Miller und Lawrence Miller, Cambridge (MA) 1995 [1915].
- Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*, London 1925.
- Woolf, Virginia: *Orlando. A Biography*, London 1928.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, London 1929.
- Yilmaz, Victoria Bilge: *Virginia Woolf's The Voyage Out. Carnivalization of Gender Spaces*, in: *Journal of Narrative and Language Studies*, 9 (2021), H. 16, S. 96–105.