

CÉCILE WAJSBROT NEVERMORE

Roman

Wallstein

Cécile Wajsbrot
Nevermore

Cécile Wajsbrot
Nevermore

Roman

Aus dem Französischen
übersetzt von Anne Weber



WALLSTEIN VERLAG

Vorspiel

»Well, we must wait for the future to show«, said Mr. Bankes, coming in from the terrace.

Wir müssen warten, dass die Zukunft sich zeigt, sagte Mr. Bankes, von der Terrasse kommend. Wir müssen sehen, was die Zukunft für uns bereithält, sagte Mr. Bankes, von der Terrasse kommend. Wir müssen darauf warten, dass die Zukunft sich zeigt, sagte Mr. Bankes, als er von der Terrasse ins Haus trat. Wir müssen warten, womit die Zukunft uns aufwartet, sagte Mr. Bankes, der von der Terrasse hereinkam.

Warten wir, was die Zukunft für uns bereithält. Warten wir ab, was die Zukunft ... Nun, wir müssen abwarten, was die Zukunft ... sagte Mr. Bankes, der von der Terrasse kam.

Es war einmal eine Frau, die schrieb, in einer großen Stadt, einer Hauptstadt, schrieb sie das am Meer verlorene Haus, zu dem sie schon lange nicht mehr hinfuhr, und die verlorene Zeit oder vielmehr – das Vergehen der Zeit.

Eine Schriftstellerin, die den Augenblick zu erfassen versuchte, wie sie sagte. Aber auch die Spuren menschlicher Präsenz in der Ewigkeit.

In einem Buch, dessen Titel *To the Lighthouse* ins Französische übersetzt wurde mit *La promenade au phare*, Der Spaziergang zum Leuchtturm. Die Bewegung, die in dem *to* steckt, findet sich im Wort *promenade*, Spaziergang, wieder. Kann man aber eine Fahrt auf dem Meer *Spaziergang* nennen? Werden Spaziergänge nicht eher an Land gemacht? Später werden noch andere Titel hinzukommen. *Voyage au phare*, Reise zum Leuchtturm. *Vers le phare*, *Au phare*, Zum Leuchtturm hin, Zum Leuchtturm.

Alle scheitern ein wenig an der Evidenz des *to*. Können sie nicht wiedergeben. *Die Fahrt zum Leuchtturm*, sagt die erste deutsche Übersetzung. Und eine neuere Fassung, *Zum Leuchtturm*. Das Deutsche erlaubt eine wörtlichere Übersetzung als das Französische, denn es kann die englische Wortkonstruktion nachbilden. Aber das Ergebnis ist kompakt, die Silben sind zu dicht, verglichen mit den luftigen Klängen des Englischen. Vielleicht ist das der Grund, warum in der ersten Übersetzung *Die Fahrt* hinzugefügt wurde, die Entsprechung unserer französischen *Promenade*, aber anders als in *Promenade* steckt in *Fahrt* die Idee einer Strecke, die eher mithilfe eines Transportmittels zurückgelegt wird, das auch ein Boot, ein Schiff, sein kann. In diesem Sinn wäre *Voyage au phare*, Reise zum Leuchtturm, die genaueste, auch in der Silbenzahl mit dem leicht-luftigen englischen Titel übereinstimmende Übertragung. Auch wenn »Reise« ein bisschen übertrieben scheint für eine einfache Überfahrt, einen Ausflug. Aber hat diese Reise nicht über zehn Jahre gedauert? Und wer kann die Dauer einer Reise messen? Sie beginnt lange vor ihrem tatsächlichen Beginn und endet erst lange danach – falls sie denn endet...

»It's almost too dark to see«, said Andrew, coming up from the beach.

Mr. Bankes ist nicht die einzige Figur, er ist auch nicht die Hauptfigur, ebenso wenig wie Andrew. Sind sie überhaupt Figuren?

Es ist fast zu dunkel, um noch etwas sehen zu können, sagte Andrew, als er vom Strand zurückkam. Es ist fast schon zu spät, um noch etwas zu sehen, sagte Andrew, vom Strand zurück. Es ist zu dunkel, fast ist nichts mehr zu sehen, sagte Andrew, der vom Strand zurückkehrte.

Zu dunkel, zu spät, um zu sehen, etwas zu sehen. Der vom Strand zurückkam, zurückkehrte. *Coming in, coming up*. Diese nachgestellten *in* und *up* sind wirklich knifflig. Müssen sie genau wiedergegeben werden? Können sie übergangen werden? Natürlich fügen sie etwas hinzu, und dieses Hinzugefügte ist eine wichtige Nuance. Aber wäre es so schlimm, sie zugunsten des Rhythmus und der Wiederholung wegzulassen? Oder den Unterschied woanders hin zu verlagern? *Venant, revenant*? Hochkam, zurückkam? Und dann, zu dunkel, um was zu sehen – die Zukunft?

Die Dunkelheit bricht ein, es wird Nacht, sie gehen einer nach dem anderen nach Hause.

»One can hardly tell which is the sea and which is the land«, said Prue.

Andrew und Prue gehören der Familie Ramsay an, während Mr. Bankes ein Freund ist. Die Familie Ramsay ist im Zentrum des Romans, vielmehr die Mutter, Mrs. Ramsay. Es gibt acht Kinder, darunter Andrew und Prue, auch James, der Jüngste, der zum Leuchtturm fahren will und dem seine Mutter verspricht, dass sie hinfahren werden, während der Vater ihm sagt, dass es nicht möglich sein wird. Wir werden gehen, sagt die Mutter, falls es nicht regnet. Aber es wird regnen, sagt der Vater. James hasst seinen Vater. Der ganze Hass, den ein Kind auf seinen Vater verspüren kann, verdichtet sich in diesem Gespräch, in der Frage, ob es am nächsten Tag regnen wird. Auf der einen Seite die Mutter, die dem Sohn Hoffnung macht und ihn zu unterstützen versucht, auf der anderen der Vater, der sich an die Tatsachen hält – du wiegst dich in Illusionen, sagt er zu Mrs. Ramsay, es ist offensichtlich, dass es regnen wird. Tatsächlich regnet es am nächsten Tag. Aber für Mrs. Ramsay gibt es etwas Wichtigeres als die Tatsachen, und das sind jene Phänomene, die wolkengleich den Himmel

der Kinder durchziehen und die manche Erwachsene sich zu ignorieren bemühen, weil sie die Augen nicht mehr heben und sich nicht von der Erdschwere lösen können, von jenem Ungreifbaren, das Virginia Woolf in *To the Lighthouse* und in ihren anderen Büchern dennoch zu greifen sucht; so ungreifbar wie die Übersetzung jenes *to* in andere Sprachen. *Al faro*, auf Spanisch. *Al faro*, auf Italienisch. Zu kurz. Im Italienischen lautet der Titel in der ersten Übersetzung *Gita al faro*. *Gita*, Ausflug. Der Sinn ist da, die Anzahl der Silben auch, und trotzdem stimmt etwas nicht. Der Rhythmus vielleicht. *Gita*, die Betonung liegt auf dem Anfang des Satzes, während wir im Englischen erst das Ende erreichen müssen, um zu dem Wesentlichen zu gelangen, wir müssen warten, bis wir am Leuchtturm angekommen sind.

»One can hardly tell which is the sea and which is the land«, said Prue.

Das Meer ist kaum vom Land zu unterscheiden. Was Land ist und was Meer, ist kaum zu unterscheiden. Man hat Mühe zu sagen, was Meer ist und was Land. Es ist schwer auszumachen, was Meer ist und was Land.

Es ist aller Zeiten Anfang. Es hat natürlich ein Davor gegeben, es hat den Tag gegeben, aber nun fängt alles an, fängt alles von Neuem an, in der Nacht. Die Schöpfungsgeschichte. Der Zeiten Anfang. Den zweiten Teil von *Zum Leuchtturm* könnte man als einen Text für sich lesen, man könnte sich ihm nähern wie einer Insel, von der aus zwar die Umrisse der Küste, des Kontinents zu sehen sind, doch was zählt, ist einzig die Erforschung der Insel. Eine Schöpfungsgeschichte. Das Licht von der Finsternis trennen. Die Wasser teilen; die oberen wären der Himmel, die unteren das Meer. Dann gäbe es die Erde. Die *Lighthouse*-Genesis unterscheidet sich ein wenig von der

biblischen. Es ist die Nacht, die sich in den Tag einschleicht, und die Erde ist kaum vom Wasser zu unterscheiden. Es gibt keinen Himmel. Eher einen Neuanfang als einen Anfang.

»Do we leave that light burning?« said Lily, as they took their coats off indoors.

»No«, said Prue, »not if everyone's in.«

Lassen wir das Licht brennen? Lassen wir dieses Licht brennen?, sagte Lily, als sie ihre Mäntel auszogen im Haus. Lassen wir das Licht brennen?, sagte Lily, während sie im Haus ihre Mäntel ablegten. Nein, sagte Prue, nicht, wenn alle drinnen sind. Nein, sagte Prue, nicht, wenn alle zu Hause sind. Lassen wir das Licht brennen?, sagte Lily, während sie ihre Mäntel auszogen. Und *indoors*? Warum das Wort nicht beiseite lassen, wenn es doch im nächsten Satz enthalten sein wird?

Übersetzung ist eine ungenaue Wissenschaft, ein immer neu nicht zum Scheitern, aber zur Unvollkommenheit verdammt Versuch. Auf dem Weg von einer Sprache zur anderen stößt das Schiff auf Hindernisse, denen es trotz oder die es umschiff, auf Wogen oder leicht bewegter See, Strömungen, die tragen, und Gegenströmungen. Es ist eine Überquerung mit einem Ausgangs- und einem Ankunftspunkt, aber das Dazwischen, die Reise und ihre Hindernisse, kennt nur eine Person, die alle Zwischenetappen durchlaufen hat.

»Andrew«, she called back, »just put out the light in the hall.«

Andrew, rief sie zurück, schalte das Licht in der Diele aus. Andrew, rief sie, mach das Licht im Eingang aus. Kannst du das Licht in der Diele ausschalten? In letzterem Fall wäre eine Frage hinzugekommen, aber könnte man nicht das *just* abbilden, indem man den Imperativ etwas (ein wenig zu sehr) abschwächt? Schaltest du das Licht in der Diele aus? Das Licht

in der Diele? Jedenfalls geht das Licht aus, die Nacht kann hereinbrechen und die Geschichte beginnen, neu beginnen. Wenn auch nicht ganz.

One by one the lights were all extinguished, except that Mr. Carmichael, who liked to lie awake a little reading Vergil, kept his candle burning rather longer than the rest.

Eines nach dem anderen erloschen die Lichter, nur Mr. Carmichael, der gerne noch ein wenig wach blieb und Vergil las, ließ seine Kerze länger als die anderen brennen. Nacheinander gingen die Lichter aus, aber Mr. Carmichael, der gerne noch ein wenig wach blieb, um Vergil zu lesen, ließ seines länger brennen als die anderen. Oder vielmehr: ließ seines an?

Ein Wachender in der Nacht, von Vergil geführt, denn es braucht einen Führer auf der Schwelle zur Unterwelt, doch wenn Mr. Carmichaels Licht auch etwas länger brennt als die anderen, heißt das, dass auch dieses Licht erlöschen wird.

Zwischenspiel

Promenade – passt dieses unbeschwerte, langsame Wort wirklich zu dem Weg bis hin zu jenem Steg, den man erst erreicht, nachdem man Stufen über Stufen erklommen hat, zu jener über dem Erdboden liegenden Straße, über deren polierte Holzplanken man dann mit einem Gefühl der Sicherheit gehen kann, während unten die Straßen zum Meer hin fliehen ... Gansevoort Street. Peter Gansevoort, ein Oberst der amerikanischen Armee, der im Unabhängigkeitskrieg aktiv an der Eroberung Montreals und Québecs teilgenommen hat. Namen von Schlachten, Dienstränge – Aufstieg in der Hierarchie. Aber ist sein höchster Ehrentitel nicht vielleicht, Melvilles Großvater gewesen zu sein? Ist der Gansevoort dieser Straße, die als einzige der unter der High Line hindurchführenden Straßen einen Namen trägt, tatsächlich dieser Großvater?

Dort oben ist eine andere Welt. Ein paar Meter über dem Erdboden, und alles ist anders. Die Promenade ist mit Bäumen, Rasen und Blumen bepflanzt. Die Pflanzen sind die ersten Emigranten, sie kommen immer woanders her, vom Wind verstreute Samenkörner, die ein Luftzug oder ein Vogelschnabel herbeitrug und dann irgendwo aussäte, wo sie einen Eindruck von anderen Orten vermitteln, von denen sie Formen und Farben einführen und die mitschwingenden Namen anderer Länder. Und während unten jeder seinen alltäglichen Beschäftigungen nachgeht, wird oben auf der High Line gegangen, geredet, nachgedacht. Man erahnt das Bild einer Stadt, die anders wäre, die Zeit hätte, weniger Lärm zu machen, sich weniger Gerüchten hinzugeben – ein Idealbild.

Als Klammer im Furor, Insel abseits eines erbarmungslosen Kontinents, bietet sie Muße, eine Oase – schenkt sie Zeit.

Hat man heute eine Vorstellung von dem Trubel, der herrschte, wenn die Bauern ihre Stände aufstellten, die fliegenden Händler, die Lastwagen, die ihre Ware entleerten, Obst und Gemüse, Geflügel, Eier ... Es war Nacht, vier Uhr morgens, und in den umliegenden Gebäuden wurden Rinder geschlachtet, deren Fleisch man in den gekühlten Räumen aufbewahrte, die seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden waren, und vor Ort in den eigens eingerichteten Lokalen verzehrte. Die Bedingungen dieser Schlachtung hat Upton Sinclair in seinem Roman *The Jungle* geschildert, der in Chicago spielt, aber die Schlachthöfe ähneln sich überall, wie auch deren Sklaven, die sich zu Tode schufteten für einen unerreichbaren Reichtum, von dem ihnen mithilfe von Krediten vorgegaukelt wird, dass er zum Greifen nah ist. Das war 1905 – war denn der Mechanismus der Subprime-Krise 2007 so anders als die Maschine, von der die polnischen Einwanderer zermalmt wurden, die nach Chicago gekommen waren, weil sie dem Traum von einem Haus, einem bequemen Leben nachgingen? Der Roman, oder vielmehr sein Erfolg, bewirkte die Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Schlachthöfen und führte zu einer Verkürzung der Arbeitszeiten.

Ein paar Schlachthöfe sind heute im New Yorker Meatpacking District noch geblieben, doch die meisten von ihnen wurden ersetzt durch Restaurants und hippe Cafés, Mode-Boutiquen, Hochburgen des Nachtlebens.

Dem Fluss zugewandt, der sich dem Meer nähert, zeichnet sich gegenüber der gewagten Architektur des Whitney Museums die Pier 52 ab. Von der früheren Anlage ist nichts zu erahnen. Die Mole hat sich verbreitert, und kein Schiff legt mehr dort an. Wozu mag es gut sein zu wissen, dass früher

eine 13. Avenue hier entlang verlief, von der nur noch ein winziges Stück übrig geblieben ist, das nur von dort oben, von der High Line aus, sichtbar ist, weil es im Zuge des Ausbaus der Halbinsel Gansevoort und deren sportlicher Einrichtungen privatisiert wurde? Das dem Wasser abgewonnene und dann wieder zurückgegebene, seinem ursprünglichen Zweck entfremdete Land. Die Zeit vergeht, und die Bestimmungen ändern sich. Überall macht sich die Kultur breit, wie einst das Land in die Meeresküsten und -deltas eingedrungen ist, aber ist nicht auch die Kultur, wie jene vorläufig dem Wasser abgerungenen Landstriche, Überschwemmungsgebiet? Der Überflutung, der Auflösung anheimgegeben? Auf diesem Quai übte Herman Melville jahrelang sein Amt als Zollinspektor aus, während er die Geschichte von Billy Budd schrieb, die auf einer wirklichen, einem seiner Cousins widerfahrenen Geschichte beruht. Im Internet läuft die Oper von Benjamin Britten dem Roman von Melville den Rang ab, vermutlich, weil es in jüngerer Zeit Aufführungen derselben gab. Später wird anlässlich einer Neuauflage der Roman wieder auftauchen, wie das 1888 begonnene und 1891 abgeschlossene und veröffentlichte, vielmehr nein, das 1924 abgeschlossene und veröffentlichte Manuskript, das bei einer Nachfahrin des Schriftstellers in einer Brotdose gefunden wurde. Wie in jenen Geschichten von verlorenen Manuskripten, die am Ende des achtzehnten oder am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts dazu dienen sollten, die Echtheit der daran anschließenden Erzählung zu beglaubigen, die doch, wie auch die Beglaubigung selbst, der Fantasie des Autors entsprang. Was würde es bringen, zu wissen, wenn man abends die High Line entlangspaziert, dass Melville seine Verwaltungsarbeit unten wieder aufnehmen musste, nachdem der Erfolg von *Moby Dick* verflogen war, dass er aber nicht aufhörte zu schreiben

und dass sich unten, an dieser Pier 52, dort, wo das helle Gebäude des Gesundheitsamts steht, oder vielmehr daran angebaut, eine riesige Müllverbrennungsanlage befand, die 1956 verwendet wurde, um die Schriften Wilhelm Reichs zu verbrennen? Sechs Tonnen Papier, sechs Tonnen Reflexionen und Gedanken. Reich wurde für seine Erfindung des Orgons – einer Energiequelle, die sowohl biologisch wie kosmisch sein sollte – und die Veröffentlichung derselben zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt wegen illegaler Ausübung der Medizin. Benutzte die Zensur das nicht, um nicht nur die unliebsamen Bücher eines Autors, der die Sexualität ohne den Wandschirm der Moral untersucht, loszuwerden, sondern auch ein ehemaliges Mitglied der kommunistischen Partei, im Amerika der McCarthy-Ära? Wird man auf der High Line, wo jetzt die ersten Lichter angehen, in den Wohnungen, an deren oberen Stockwerken sie vorbeiführt, über die Bücher von Wilhelm Reich nachdenken, die hier zum zweiten Mal verbrannt wurden – das erste Mal geschah es 1935, in dem Nazi-Deutschland, aus dem er zunächst nach Österreich geflüchtet war, dann nach Skandinavien (Dänemark, Schweden, Norwegen) und nach Großbritannien, bevor er über den Atlantik fuhr bis in die Vereinigten Staaten? Auch hier werden andere Sprachen gesprochen, aber von Touristen oder Studenten, die aus Europa oder aus anderen amerikanischen Ländern kommen; illegale Eingewanderte aus Mexiko, den Philippinen oder Mittelamerika würde man hier umsonst suchen – vielleicht verstecken sie sich in den Küchen der hippen Lokale, während die von Pakistani gefahrenen Taxis in der Abenddämmerung in Richtung Flughafen gleiten ...

I

Nacht. Alle Lichter sind erloschen, sogar der Mond ist verschwunden, Regen fällt. Doch mehr noch als der Regen ist es die Finsternis, die alles überschwemmt. Die Dunkelheit überfällt das Haus, legt sich nieder, dringt durch die Schlüssellocher, die Ritzen, rückt vor, schluckt die Blumen, verwischt die Formen, die Konturen, schafft einen vollen, unscharfen Raum, etwas Undeutliches, Fundamentales, aus dem das Leben sich vielleicht zurückgezogen hat.

there was scarcely anything left of body or mind by which one could say >This is he< or >This is she<.

Es blieb kaum etwas übrig von dem Leib oder Geist, anhand dessen man hätte sagen können: »er ist es« oder »sie ist es«. Von dem Körper oder Geist war nichts mehr übrig, was es ermöglicht hätte zu sagen »er ist es« oder »sie ist es«. Nichts blieb bestehen von einem Körper oder Geist, woraus sich hätte ableiten können: »er ist es« oder »sie ist es«. Weder Körper noch Geist, weder Mann noch Frau, die Trennungen sind aufgehoben in einer gleichförmigen Nacht. Bleiben noch Menschen übrig? Leben? Ist es vorher? Ist es nachher? Beginnt die Welt jede Nacht neu zu existieren?

Die Inseln vor allem. *To the Lighthouse* spielt auf der Insel Skye. Dorthin sind die Kindheitserinnerungen aus Cornwall verlegt. Gewiss ist Cornwall ein *finis terrae* und es gibt Leuchttürme vor der Küste, auf hoher See. Doch der Leuchtturm steht auf einem Inselchen, das seinerseits vor einer Insel liegt, die wiederum von einer Familie bewohnt wird, die auf einer »Ferien« genannten Zeitinsel Zuflucht gesucht hat; dieses

ganze Inselarchipel innerhalb der Inseln verleiht dem Haus, dem Meer, der Nacht etwas Absolutes.

Ich umkreise etwas. Ich bin für oder vielmehr gegen etwas hier. Ich habe im letzten Moment ein Dossier zusammengestellt, wie man es so macht, ohne daran zu glauben, aber doch nicht ganz ohne Hoffnung, habe den vom Schicksal ausgeworfenen Rettungsring erfasst und wenig später die Antwort erhalten. Mein Vorschlag war angenommen worden, die Kohärenz, die ich meiner Idee versucht hatte zu verleihen – Virginia Woolf in Dresden zu übersetzen, einen Text über die Verwüstungen der Zeit in einer einst vom Krieg verwüsteten Stadt –, hatte überzeugt. Fehlte es ihnen an Kandidaten? War es mir tatsächlich gelungen, zwei Dinge, die nichts miteinander zu tun hatten, zu verknüpfen? In einer deutschen Umgebung aus dem Englischen ins Französische zu übersetzen? Eine Erfahrung, hatte ich geschrieben. Die hervorstechende Fremdheit einer Sprache. Gewissermaßen eine Insel zu bewohnen, um in die Insel jener zwanzig Seiten im Herzen des Romans einzutauchen, die *Time passes* betitelt ist. Man kann alles rechtfertigen, wenn man sich Mühe gibt. Der eigentliche Grund meiner Bewerbung war ein anderer, nur war er nicht von der Art, die in die Felder eines Bewerbungsformulars hineinpassen. Und sogar in Dresden tauche ich in andere Wörter ein, die mich zugleich wegbringen vom Kern dessen, was ich zu vermeiden versuche, und wieder hinführen.

Zehn Jahre nach Virginia Woolfs Roman kam ein Film heraus, der ebenfalls auf einer Insel spielte, auf der aber kein Leuchtturm zu sehen war. *The Edge of the World*. Der Rand der Welt, das Ende der Welt. Ein Film von Michael Powell, der auf der Insel Foula gedreht wurde, aber in der Geschichte

heißt die Insel Hirta, obwohl die Karte, die am Anfang in Großaufnahme gezeigt wird, mit der Topographie von Foula übereinstimmt. Im Film liegt sie in den Hebriden, während die Dreharbeiten auf den Shetlandinseln stattfinden. Eine räumliche Verschiebung wie in Virginia Woolfs Roman. Dennoch stützt sich die Geschichte von *The Edge of the World*, einer Insel, dessen Bewohner am Ende zu der Überzeugung kommen, dass sie dort nicht mehr leben können, auf die wirkliche Geschichte von Hirta, einer der St.-Kilda-Inseln, die tatsächlich im August 1930 auf die Bitte ihrer Bewohner hin – derer es nur noch 36 gab – innerhalb von zwei Tagen evakuiert wurde. Michael Powell bekam nicht die Genehmigung, auf der verlassenen Insel zu filmen, und so fiel seine Wahl auf Foula, die noch bewohnt war, aber deren Natur, Häuser, Atmosphäre ihm offenbar geeignet schienen, und es war eine Insel, die ebenso schwer zu erreichen war wie Hirta.

Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase.

Nichts rührte sich, weder im Salon noch im Speisezimmer noch auf der Treppe. Nichts regte sich im Salon, im Speisezimmer oder auf der Treppe. Oder im Treppenaufgang. Im Wohnzimmer. In der Reglosigkeit ist merkwürdigerweise die Stille zu hören. Man hält den Atem an. Als wäre da eine Spannung in der Luft. Als wäre der Schauplatz eines Verbrechens beschrieben und es fehlten nur noch der Mörder und sein Opfer.

To the Lighthouse hat keinen Erzähler. Es ist die Autorin, die spricht und nacheinander ihre Personen betrachtet – ihre Figuren. Doch im zweiten Teil des dreiteiligen Romans – wie schwer all diese Wörter wiegen, »Teil«, »Roman«, »betrachten«, angesichts der leichtfüßigen Anmut, der ozeanischen

Flüssigkeit des Werks – , im zweiten, *Time passes*, Zeit vergeht betitelten Teil (aber im Manuskript tragen die Teile keine Namen) gibt es keine Figuren, oder fast keine. Sie tauchen am Anfang wie Schatten auf, kommen die Tür öffnen und das Licht ausmachen, Mr. Carmichael widersteht ein wenig länger als die anderen, indem er im Licht einer Kerze Vergil liest, aber auch er löscht schließlich das Licht. Liest er die *Aeneis* oder die *Georgica*, eher die *Georgica*, und vielleicht jene Passage: »Oder ob du als Gott des unermesslichen Meeres kommst und Seemänner deine göttliche Macht als einzige verehren, das weit entfernte Thule dir dient«, *tibi serviat ultima Thule*, Thule am Ende der Welt, *the edge of the world*; dieser Passage, der *ultima Thule* und deren englischer Übersetzung entnahm Michael Powell den Titel seines Films. Ja, Mr. Carmichael liest vermutlich einen Gesang der *Georgica* und darin die Beschwörung jenes Moments, in dem Tag und Nacht sich gleichen, oder die Beschreibung von Wind und Regen, der Meeresvögel, die sich beeilen, sich flügelschlagend in Sicherheit zu bringen.

– Am 5. Mai 1927 erscheint *To the Lighthouse*. Am 26. April 1986 passiert die Nuklearkatastrophe in Tschernobyl. Nichts scheint die beiden Daten miteinander zu verbinden – ein Buch und die Explosion eines Atomreaktors.

– 1927 gibt es keine Atomkraftwerke, und auch wenn das Radium schon seit einiger Zeit isoliert wurde und seine Radioaktivität entdeckt ist, dauert es noch bis in die fünfziger Jahre, bis die ersten Kraftwerke gebaut werden – zunächst in Amerika, dann in der Sowjetunion, dann in Frankreich.

– Wie viele unter denen, die in dem Atomkraftwerk in Tschernobyl arbeiteten, haben *To the Lighthouse* lesen können? Lässt sich mit Gewissheit sagen, niemand?

– Der Roman ist 1976 ins Russische übersetzt worden unter dem Titel *На маяк*, was die wörtliche Transkription darstellt, die Präposition weist auf die Bewegung hin, darauf folgt das Wort Leuchtturm – einen Artikel gibt es im Russischen nicht. Es scheint sogar so, als sei *To the Lighthouse* der erste Roman von Virginia Woolf, der ins Russische übersetzt wurde. Es folgt 1984 *Mrs. Dalloway* und dann *Flush* – 1986.

– Welche Gedanken oder Hintergedanken, welche Zufälle werden zu dieser Reihenfolge geführt haben?

– Danach wird man den Zerfall der Sowjetunion, den Zusammenbruch des Imperiums abwarten müssen, um auf Russisch Zugang zu den *Wellen*, zu *Orlando* und *Zwischen den Akten* zu bekommen.

– Tschernobyl und der Leuchtturm – neunundfünfzig Jahre Abstand.

– Der Test wurde in der Nacht vom 25. auf den 26. April 1986 gemacht, es ging dabei darum, das Notkühlsystem zu testen, dessen Fähigkeit, den Reaktor bei Stromausfall betriebsfähig zu halten.

– Um 1 Uhr 23 Lokalzeit beginnt der Test. Im Reaktor steigt die Temperatur, und es genügen vierzig Sekunden, damit er explodiert, genauer gesagt ist es eine Betonplatte, die birst. Ein Gewicht von 1200 Tonnen fällt auf den Reaktor, zerschlägt ihn, während ein Brand sich ausbreitet.

– Eine Reihe von Irrtümern, Nachlässigkeiten, Fehlentscheidungen kommt hinzu. Man handelt spät, versteht nicht sofort – will nicht wissen.

– Der Unfall – man nennt es zunächst Unfall oder Wolke – wird zuerst von Schweden gemeldet und am Abend von der Sowjetunion bestätigt.

– Aber das Ausmaß der Katastrophe lässt sich, wie bei allen Katastrophen, erst im Nachhinein ermessen.

Certain airs, detached from the body of the wind [...] crept round corners and ventured indoors.

Manche vom Leib des Windes abgetrennten Lüfte krochen um die Ecken, wagten sich ins Hausinnere. Vom Körper des Windes abgelöste Luftzüge schlichen in die Winkel und wagten sich ins Haus hinein. Ein Lufthauch löste sich hier und da vom Wind, umkurvte die Ecken, wagte sich ins Hausinnere vor. Nichts davon ist befriedigend und insbesondere: Wie lässt sich *crept round corners* wiedergeben? Sind diese *corners* Ecken in Zimmern oder außen, was das letzte Wort des Satzes zu suggerieren scheint, *indoors*? So folgt der Satz der Bewegung der Brise, des Windes, der draußen weht, während einer seiner Nebenflüsse – da doch der Wind einem Fluss ähnelt – in die Winkel hineinbläst und ins Hausinnere dringt. Das ist es, das sich ins Hausinnere vorwagt, eindringt. Das Geschehen ist nicht sukzessive, sondern gleichzeitig. *Ventured indoors* weitet, vervollständigt, erklärt *crept round corners*.

from the body of the wind (the house was ramshackle after all).

vom Körper des Windes (das Haus war ja verfallen). Vom Leib des Windes (denn das Haus war verfallen). Durch die verrosteten Scharniere, durch die von der Meeresfeuchtigkeit verformten Holztäfelungen dringen Luftzüge ein. Der Wind, die Lüfte, die Brise bringen Bewegung in dieses offenbar verlassene Haus – wenigstens ist es verfallen. Vielleicht gibt es noch Bewohner, denn manchmal glaubt man, ein Gebrumm zu hören, man meint, eine Hand zu sehen, die etwas ergreift, aber vielleicht ist es nur eine Illusion, eine Gewohnheit, die Unmöglichkeit, sich ein Haus ohne Bewohner vorzustellen. Jedenfalls scheinen die Luftzüge das einzige Leben im Innern darzustellen, und sie nehmen die Dinge in die Hand, wenn man so sagen kann, sie sinnen nach (*musingly*), befragen die Blumen und jene Im-Stich-Gelassenen, die den Inhalt des

Papierkorbs ausmachen, die zerrissenen Briefe, und die Blumen, und die Bücher ... Alles wird ihnen dargeboten, und die Seiten öffnen sich, wenn sie sie streifen. Und sie stellen die Frage ...

Were they allies? Were they enemies?

Waren sie Verbündete? Waren sie Feinde? Der Krieg zeichnet sich ab – ohne seinen Namen zu sagen.

Donnerstag, 5. Mai 1927. »Das Buch ist erschienen. Es wurden (glaube ich) 1690 Exemplare vor Veröffentlichung verkauft – doppelt so viel wie bei Dalloway. Doch schreibe ich im Schatten der Dunstwolke der Kritik im Times Lit Sup., ein genaues Abbild der Kritik von Jacob's Room und Mrs. Dalloway, höflich, nett, schüchtern & die Schönheit lobend, zieht sie die Figuren in Zweifel & lässt mich leicht deprimiert zurück. Time passes macht mir Angst. Der Gedanke, man könnte das Ganze schlaff, oberflächlich, fade, sentimental finden.

[...] Ich weiß, warum ich deprimiert bin: die schlechte Angewohnheit, mir die Kritik vorzustellen, die ich gerne hätte, bevor ich die lese, die ich bekomme.«

In den darauffolgenden Tagen geht es besser. Es gibt erste Reaktionen, wonach dieses Virginia Woolfs bestes Buch sei. Sie merkt allerdings an, dass noch niemand das Buch bis zu Ende gelesen habe, es sei zu früh, wobei sie zugibt, dass positive Kritik keinerlei Wirkung habe, negative aber geradezu stimuliere. Und dann, zehn Tage später – am Montag, dem 16. Mai – ist die Anerkennung da. Ein Konzert privater Lobgesänge, Vanessa, Vita, Lady Ottoline Morrell, Clive Bell ...

Zwei Wochen später liegt sie mit starken Kopfschmerzen im Bett. Wiederaufnahme des Tagebuchs am Montag, dem 6. Juni, einem Pfingstmontag.

»Dabei glaube ich, dass ich fast eine etablierte Figur bin – als Schriftstellerin. Sie lachen nicht mehr über mich. Bald werden sie mich als eine Selbstverständlichkeit betrachten. Vielleicht werde ich eine berühmte Schriftstellerin sein. Jedenfalls ist *To the Lighthouse* viel näher am Erfolg, im gängigen Sinn des Wortes, als jedes andere meiner Bücher.«

Auf den Straßen bewegen sich die Körper aneinander vorbei, die Namen bleiben stumm, doch tief im Innern eines jeden von uns schlummert etwas Gemeinsames, das nur darauf wartet zu erwachen. Ein Unbekannter läuft an einem Unbekannten vorbei und ihm kommt ein Gedanke, von dem er nicht weiß, dass der ihm Entgegentommende ihn vor ihm hatte, dass er vom einen zum anderen übersprang und seinen Weg fortsetzen wird zu jemand anderem und so fort, die Straße hinunter, dann links abbiegend bis zu einer Kreuzung, wird er sich vervielfältigen, sich in den verschiedensten Köpfen niederlassen und sich nach und nach nicht nur tief in ihrem Geist festsetzen, sondern auch Ausdruck finden, er wird Wort werden, er wird ausgetauscht werden, sich ausbreiten und als etwas Offenkundiges, Banales gelten.

Ich bin woanders, in einer anderen Stadt, einem anderen Land. Die Sprache meiner Gedanken ist nicht die hier gesprochene. Sind wir definitiv undurchlässig? Werde ich nie etwas von dem Innenleben erfahren, das sich hier abspielt? Werde ich als Silhouette, wie ein Schatten vorübergehen, von allen unerkannt?

Am 4. Dezember 1976 starb Benjamin Britten in einer kleinen Stadt in Suffolk – an der Ostküste Englands – mit Namen Aldeburgh. Aldeburgh bewahrt noch Spuren eines Dorfes, das unmittelbar an der Küste errichtet worden war, Slaughden,

dessen wenige Häuser sich gefährlich dem Wasser näherten, oder vielmehr waren es die Wassermassen der Nordsee, die allmählich die Distanz verringerten, bis diese Häuser den Strand erreichten und schließlich, am Ende ihres Wettlaufs, bei einem Sturm, der stärker war als die anderen, von den Wellen verschlungen wurden. Slaughden gibt es nicht mehr, und Aldeburgh bewahrt die Erinnerung daran – die Reste eines zu Beginn des 19. Jahrhunderts errichteten Turmes, der die Küste befestigen und vor einer möglichen Invasion der napoleonischen Armee schützen sollte. Mehr als zweitausend Kilometer entfernt, jenseits der Meere, irgendwo in Estland, erschütterte dieser Tod einen Menschen ganz besonders. Einen Komponisten. Arvo Pärt. Im folgenden Jahr entstand ein Werk mit dem Titel *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Etwas mehr als siebeneinhalb Minuten Musik und Stille, die mit drei Glockenschlägen beginnen, mit der Totenglocke. Der Streicherpart schwillt an, während die Glocke weiter läutet, bald unter einem Teppich von Streichern ertrinkend, bald einsam sich abhebend, mit der Trauer breitet sich die Möglichkeit einer Beruhigung, eines Trostes aus, auch wenn die Wellen weiter anrollen, repetitiv, versetzt wie in einem Kanon, und – vielleicht – die in jedem Augenblick spürbare Eintönigkeit des Verlustes übersetzen. Er habe gerade Benjamin Britten's Musik entdeckt, schreibt Arvo Pärt, habe soeben erst seine Bedeutung an sich und für ihn persönlich ermessen, die Reinheit, er habe eine Verwandtschaft entdeckt und gehofft, diesem Menschen eines Tages zu begegnen, trotz der Entfernung und der politischen und behördlichen Hindernisse – die für Reisen in den Westen nötigen Visa –, und nun mache die Meldung seines Todes diese Hoffnung endgültig zunichte.

Je nach Konzert ist es eine einfache Glocke, die mit einem Hammer geschlagen wird, oder ein Glockenspiel, dessen Me-