

## Kapitel 2

### Camera Lucida: *The Yellow Wall-paper* (Gilman) und *The Mark on the Wall* (Woolf)

Mein Kummer ist meine Ritterburg: sie liegt wie ein Adlerhorst auf der Spitze eines Berges und ragt hoch in die Wolken. Niemand kann sie stürmen. Von diesem Wohnsitz fliege ich hinunter in die Wirklichkeit und ergreife meine Beute. Aber ich halte mich nicht unten auf, ich trage sie heim auf mein Schloss. Was ich erbeute, sind Bilder; die wirke ich in eine Tapete und bekleide damit die Wände meiner Zimmer. So lebe ich wie ein Abgeschiedener.<sup>1</sup>

Die Ritterburg, deren Abgeschlossenheit Kierkegaard beschwört, wird erst durch die außen erbeuteten und nach innen getragenen Bilder zum exklusiven Aufenthaltsort.

Die Wände fungieren als Medium chiasmischer Wendungen von Innen- und Außenwelt. So auch die Außenwände in den Straßen der Stadt, wenn die Stadt zum Innenraum avanciert, wie Georg Simmel suggeriert, wenn er im Gespräch mit Edith Landmann bemerkt: „Für mich ist die Straße Salon“<sup>2</sup>.

Ob Straße oder Interieur, jeweils sind es die Wände, die den „Effekt eines Innen“<sup>3</sup> hervorbringen. Die Wand, die den äußeren Rand in Einfaltungen markiert, figuriert im Zentrum des Chiasmus als Medium, in dem „Gegensätze sich entgegensetzen“<sup>4</sup>

können. Die Technik der Entgegensetzung selbst ist Kennzeichen der scharfen

Kontraste, durch die Plakate, das Dekor der modernen Stadt, instinktsicher die Blicke

---

<sup>1</sup> Kierkegaard: *Entweder / Oder*, übersetzt von W. Pfeleiderer und Ch. Schrempf, Jena o.J., S.38.

<sup>2</sup> Stefan George im Gespräch mit Edith Landmann, zitiert nach Gert Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Frankfurt am Main 1985, S.123.

<sup>3</sup> Rodolphe Gasché: „Über chiasmische Umkehrbarkeit“, in: *Die paradoxe Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 1998, S.444.

<sup>4</sup> Derrida zitiert nach Gasché, ebd., S.443.

auf sich ziehen. Mattenklott verweist auf die paradoxe Erscheinung der im „chthonischen Halbdunkel“ dargestellten Interieurs auf den Plakaten Beardsleys, die für die Außenräume der Stadt gedacht waren. Das Halbdunkel des Ateliers kehre in der zwielichtigen Beleuchtung der Stadt wieder:

Wenn an den Bildern Beardsleys traumhafte Züge zu beobachten sind, so gilt, dass diese auch die ganze Stadt beherrschen. Man kann durch Strassen gehen wie über Meeresgrund, umgeben von Schlingpflanzen, unter dem starren Blick einer Galionsfigur, die vom Bug eines gestrandeten Häuserschiffs herabsieht. Das Ideal ist hier die Transformation aller Wahrnehmung ins optische: der Mensch als Auge.<sup>5</sup>

Mit der Transformation ins Optische kehrt sich die Spaltung des Lebens in den privaten und den öffentlichen Bereich noch ein weiteres Mal um. Auch draußen in der Stadt wird das „instinktiv reagierende Sensorium“ herausgefordert, das von „Signalen mehr als dem Intellekt“<sup>6</sup> gesteuert wird. Dieses „halb-vegetabile Sich-Bewegen“<sup>7</sup> spiegelt sich in den strengen Arabesken der Plakate. Die Form der Arabeske erhält durch das Genre der Short Story auch Einzug in den literarischen Bereich. Unter dem Titel *The Arabesques and the Grotesques* hat Poe seine erste Sammlung von Short Stories veröffentlicht, wenn gleich der arabeske Stil im Lauf seines Werks immer mehr an Bedeutung verlieren wird. Die ursprünglich dekorative Funktion der Arabeske verfolgt Charlotte Gilman dagegen in *The Yellow Wall-paper* (1894), wiewohl es eben das Dekor ist, dessen sich die Erzählerin mit Vehemenz entledigt, wenn sie die Tapete von den Wänden reißt. In *The Mark on the Wall* hat Virginia Woolf etwa zwanzig Jahre später den Versuch Gilmans fortgesetzt, einen Gegenentwurf zu dem Kriterienkatalog zu liefern, mit dem Poe in *Hawthorne's Twice Told Tales* das Genre der Short Story umrissen hat.

---

<sup>5</sup> Mattenklott: *Bilderdienst*, a.a.O., S.123f.

<sup>6</sup> Ebd., S.124.

<sup>7</sup> Ebd.

As the novel cannot be read in one sitting, it cannot avail itself of the immense benefit of totality. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annual impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control.<sup>8</sup>

Das Moment der Kontrolle wird in den Short Stories Gilmans und Woolfs zur Revolte herausgefordert. Zurückgezogen in ihr Schlafzimmer, reißt die Erzählerin in *The Yellow Wall-paper* die Tapete von den Wänden, nicht etwa um nach außen vorzudringen, sondern um den Prozess der Einstülpung fortzusetzen. Die Analyse des gelben Musters der Tapete öffnet die Dimension auf das lichtempfindliche Material technischer Reproduktion, mit dem sie sich dem Verfahren photographischer Techniken des Aufzeichnens nähert. Woolf setzt die von Gilman initiierte Reflexion über das Genre der Short Story im Kontext reproduktiver Techniken fort. Die Technik des Schnappschusses fordert das Nachdenken über die medienpolitischen Schlagwörter der *yellow peril* und der *yellow press* heraus, die sich in der Dimension eines gelben Lichtfilms aufdrängen. Außer sich, in Ekstase, öffnet der Verlust der Kontrolle die Perspektive auf eine technische Revolte der Reproduktion von Bildern als einer Form von Schriftlichkeit (*Daguerreotypie*, *Photographie*), die des vorgeschriebenen Stils nicht mehr bedarf.

---

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe: „Nathaniel Hawthorne: Twice Told Tales“ in: *Essays and Reviews*, hg. v. von G.R. Thompson, New York 1984, S.85.

## 1. *L'écriture féminine*<sup>9</sup>: Unter dem Bananenbaum-Blatt

Ausgehend von der Vorschrift, nicht zu schreiben, setzt Gilman in *The Yellow Wallpaper* den Schreibakt als ein Moment der Grenzüberschreitung in Szene. Dabei werden die Grenzen des Zimmers, die Tapete der vier Wände, zum Gegenstand wie Material des Schreibens. Die Revolte der Erzählerin ist keine gegen die Wände, in die sie eingeschlossen ist; sie beißt und kratzt die Tapete nicht etwa von den Wänden, um nach draußen zu gelangen, sondern im Gegenteil, sie sieht ihre Verschreibung als einen Impetus weiter nach innen vorzudringen. Die Kammer avanciert zum Innenraum einer Camera obscura, in der Gilman die Protagonistin Strategien entwickeln lässt, die die Perspektive auf die Verfahren technischer Reproduktion öffnen. Gilmans Erzählerin setzt sich mit den Spuren eines als männlich identifizierten Musters auseinander, das sie als rückwärtsgewandtes parodiert: „It somersaults backwards“. Von der Gelbfärbung des Musters gehe eine ebenso abstoßende wie revoltierende Wirkung aus, die die Erzählerin in ihre eigene Revolte verkehrt.

The paint and paper look as if a boys' school had used it. It is stripped off – the paper – in great patches all around the head of my bed, about as far as I can reach, and in a great place on the other side of the room low down. I never saw a worse paper in my life. One of those sprawling, flamboyant patterns committing every artistic sin...The color is repellent, almost revolting: a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow turning sunlight.<sup>10</sup>

Die Flamboyanz des Musters trägt die Spuren einer männlichen Schule. Gilman suggeriert Spuren von Masturbation, die zum Gegenstand der Analyse werden Das

---

<sup>9</sup>In *Le Rire de la Méduse* (Paris 1975) geht Hélène Cixous von einer libidinös bestimmten Ökonomie des Schreibens aus, auf die wir auch bei Gilman und Woolf stoßen werden.

<sup>10</sup>Charlotte Perkins Gilman: “The Yellow Wallpaper”, in: *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, hg. v. Ann J. Lane, New York 1980, S.5. ‘*The Yellow Wallpaper* appeared originally in the January 1892 issue of the *New England Magazine*.’ (ebd., S.3.)

magnetische Fluidum eines „mouvement aromale“<sup>11</sup>, das den weiblichen Körper in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu einem auratischen Körper stilisiert und hysterische Symptome so poetisiert, projiziert Gilman auf die männlichen Spuren und damit kehrt sie die Rolle der Muse um; in dem Rollentausch nimmt die Erzählerin selbst die Rolle eines Analysierenden (die ihres Arztes und Ehemannes, der das Schreibverbot verordnet hat) ein:

I have spent hours in trying to analyze it, to find what it smelled like.  
It is not bad – at first – and very gentle, but quite the subtlest. Most enduring odor I ever met.  
In this damp weather it is awful. I wake up in the night and find it hanging over me.  
It used to disturb me at first. I thought seriously of burning the house – to reach the smell.  
But now I am used to it. The only thing I can think of that it is like the *color* of the paper! A yellow smell!<sup>12</sup>

Das Resultat der erfolgreichen Analyse, durch den Ausruf „Hurrah!“ markiert, ist die Erkenntnis der Korrespondenz zwischen der Gelbfärbung des Musters und des Geruchs. Im Medium des gasförmigen Zustands weist die Gelbfärbung den Geruch zugleich als *bromom*, als einen außerordentlichen Geruch, den Geruch der Gerüche aus, den die Erzählerin als unvergleichlich und damit als ein Novum vorstellt. Die Geruchsbeschreibung legt das Novum der Chemikalie Brom nahe, dem im medizinischen wie phototechnischen Bereich in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine revolutionäre Rolle zukam. Brom hat seinen Namen von seiner übel riechenden Eigenschaft erhalten, *bromom* heißt im Griechischen Geruch. Zugleich wurde Brom als Medikament verwendet, und zwar zur Behandlung hysterischer Symptome (auf deren Diagnose die Ich-Erzählerin verweist: „a slight

---

<sup>11</sup> Vgl. Guy Hocquenghen und René Scherer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, in: *Das Schwinden der Sinne*, herausgegeben von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt am Main 1984, S.75f.

<sup>12</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.15.

hysterical tendency“<sup>13</sup>) – mit den Neben-Effekten von Halluzinationen, Atembeschwerden, und Akne-Ausbrüchen, die sich in der Wirkung des Tapetenmusters auf die Erzählerin wieder finden.

Gilman stiftet den Zusammenhang von Hysterie und technisch reproduzierter Bilderwelt durch die in beiden Fällen bestimmende Chemikalie, nämlich Bromsilber, die sie in dem gelben Geruch verschlüsselt. Den Übergang von der medizinischen Diagnose zum chemischen Verfahren phototechnischer Reproduktion, für das die Chemikalie Bromsilber unerlässlich ist, legt die Verwandlung der Kammer in das Szenario einer Camera obscura nahe. Stellen wir die Wände der Kammer / Camera obscura beschichtet von dem lichtempfindlichen Material von Bromsilber vor, bahnt sich der Übergang in das Medium der Daguerreotypie an. Daguerre hat zusammen mit dem Chemiker Nièpce das photographische Verfahren aus der Technik der Camera obscura entwickelt. Während Daguerre von Aufführungen in und der Herstellung von Dioramen gelebt hat, in denen wechselnde Licht-Effekte zum Beispiel verschiedene Tageszeiten erzeugen konnten, so konnten diese Simulationen dann chemisch vollzogen werden, als sich Daguerre mit Nièpce zusammentat, der Experte in Bromsilber war. In der Analyse des gelben Geruchs („yellow smell“<sup>14</sup>), der Brom auszeichnet, lässt sich die Entwicklung des photographischen Verfahrens nachvollziehen, das die Erzählerin dann in Szene setzt, ohne sich jedoch einer technischen Sprache zu bedienen. Im Gegenteil, das synästhetisch formulierte Ergebnis der Analyse, „a yellow smell!“ verweigert sich dem Begriff (Brom). Die Schlüsselstellung des synästhetischen Effekts thematisiert Gilman in einer Parodie auf

---

<sup>13</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.4.

<sup>14</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.15.

den versteckten Schlüssel, mit der sie zugleich ihre stilistische Vorgehensweise programmatisch formuliert.

Die Protagonistin verweist ihren Mann, der vor verschlossener Tür steht, nach draußen, vor dem Fenster unter einem Bananenbaumblatt finde er den Schlüssel zu ihrem Raum. Das Bananenblatt spielt auf das Feigenblatt der biblischen Sündenfallgeschichte an, das das Geschlecht verbirgt, das Gilman in der Banane verschlüsselt. Dem „plantain leaf“ wohnt eine Parodie des Stils<sup>15</sup> inne, auf den die phallische Form der Banane ebenso graphisch anspielt.

‘It would be a shame to break down that beautiful door!’  
‘John, dear!’ said I in the gentlest voice. ‘The key is down by the door steps,  
under a plantain leaf!’  
That silenced him for a few moments.  
The he said, very quietly indeed, ‘Open the door, my darling!’  
‘I can’t,’ said I. ‘The key is down by the front door under a plantain leaf!’<sup>16</sup>

Anstatt die Verweise in der Manier Poes in Formeln und Kryptogrammen zu verschlüsseln, verschlüsselt Gilman den kryptischen Stil daselbst und parodiert so das Verfahren der Verschlüsselung sowie den Effekt der Entschlüsselung, in dem Poes Short Stories kulminieren. Gilman installiert einen Rollentausch, der zu einer sich fortsetzenden Bewegung führt. Ihren Ausgangspunkt bildet die Einsicht in das synästhetische Moment des gelben Geruchs, das das Szenario einer vom Leiblichen bestimmten und nicht im diskursiven begrifflichen Denken verankerten Vorgehensweise initiiert. In der zirkulierenden Bewegung fungiert der Körper der

---

<sup>15</sup> Die fünf Stile, die Poe in seinen essayistischen Schriften vorstellt, fasst Terence Wahlen in *Edgar Allan Poe and the Masses* zusammen: Neben dem analytischen, hyperbolischen und arabesken Stil, bestimmt er den parabolischen als den Stil, in dem Poe biblische und gotische Elemente kombiniert. (Vgl. ebd. S.459.) Gilman parodiert den parabolischen Stil zugleich als einen moralisierenden, den sie in den arabesken Stil überführt und damit in Poes frühe Erzählungen, die er unter dem Titel „The Grotesques and Arabesques“ herausgegeben hat. Gilmans Anspielungen auf Poes Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Stilen werden wir wieder aufgreifen.

<sup>16</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.18f.

Erzählerin als ein *Stylus*, das ist ihr Stift, der sich über das Muster der Tapete sowie den ohnmächtig gewordenen Mann hinweg bewegt: „so that I had to creep over him every time!“<sup>17</sup> Die Analyse der Gelbfärbung des Musters führt nicht zu dem Goldschatz (wie in Poes Short Story *The Goldbug*), der Kulminationspunkt ist vielmehr durch die Pluralität der Effekte ersetzt, die eine nicht aufzuhaltende Bewegung in Gang setzen. „There were yellow smooches on all my clothes and John’s“ – beschwert sich die Tagebuchschreibende über die schmierigen Spuren an Kleidern<sup>18</sup>, die sich pilzartig ausbreiten und das Muster der Tapete fortsetzen.

The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus. If you can imagine a toadstool in joints, an interminable string of toadstools, budding and sprouting in endless convolutions – why, that is something like that.<sup>19</sup>

Das Floride des Musters entwickelt die endlosen Konvolute dessen, was Gilman hier mit einem Giftpilz vergleicht und zugleich als das Genre der Arabeske bestimmt, das das Genre der Short Story präfiguriert und Poes erster Sammlung von Erzählungen den Titel *The Grotesques and the Arabesques* gegeben hat. Gilman spielt auf das Arabeske und Groteske an: Auf groteske Weise zirkelt die Protagonistin durch die Kammer, das Innere einer Camera obscura, das sie der Rundbühne eines Dioramas vergleichbar in Szene setzt. Die Ambivalenz des Gelben das nicht nur schöne Dinge - „like buttercups“ – auszeichnet, sondern von ebenso zersetzender Wirkung ist - „like old, bad foul things“, bringt das Moment des Umschlagens in die jeweils entgegengesetzte Richtung zur Wirkung. „The pattern of the paper slaps you in the face“<sup>20</sup>, konstatiert die Erzählerin in der Auseinandersetzung mit dem Muster und spielt auf einen *Slap-stick* an. Auf dem Muster der Tapete inszeniert die Erzählerin ihren

---

<sup>17</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.19.

<sup>18</sup> *Smooches* nimmt erst Mitte des 20. Jahrhunderts die Bedeutung von Knutschfleck und einer engumschlungenen Tanzform an. Die sexuelle Konnotation, die auf eine Tanzform hinausläuft, bahnt sich bei Gilman bereits an.

<sup>19</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.12.

<sup>20</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.12.



persönlichen Stil, ihre Arabeske (auch die Bezeichnung einer Tanzposition). Entlang der „yellow smooches“ führt Gilman einen arabischen Stil vor Augen, der sich am häufigsten in Poes frühen Erzählungen findet:

Its , intuitive' qualities make it suitable for rendering abnormal mental states or bizarre or unusual situations and settings. It lies at the opposite end of the spectrum from the analytical style: loose where the analytical style is balanced; particular where the latter is abstract; emotional rather than intellectual; suggestive rather than precise.<sup>21</sup>

Der arabeske Stil avanciert zum Stil der Hysterikerin, die auf allen Vieren durch den Raum kriecht. Die Ich-Erzählerin inszeniert den Balance-Akt zwischen beiden Stilen, dem analytischen und dem arabischen; sie stülpt sich am Rand im Medium der Entgegensetzung ein. Der Schlag ins Gesicht gibt dem sich fortsetzenden Kampf mit dem Muster Ausdruck, der nicht auf einen Kulminationspunkt zuläuft, sondern auf chiasmische Wendungen, die die Schreibende daselbst in eine sich windende Arabeske verwandelt. Untrennbar ist der Schreibakt an das Muster gebunden, sowie Untergrund und Figur in der Arabeske nicht voneinander zu trennen sind.

Der Begriff Arabeske bezeichnet eine Ornamentform oder einen Stil primär der islamischen Kunst, der Blumen, Laubwerk, Früchte, geometrische und gelegentlich stilisierte tierische Figuren und kalligraphische Schrift zu einem komplizierten Muster ineinander geschlungener Linien verwebt, um das islamische Gebot der religiösen Darstellung von Gottes Geschöpfen nicht zu verletzen. Dieses Repräsentationsverbot beschränkt die islamische Kunst auf Dekoration, ist aber der Einbeziehung von Schrift in die Ornamententwicklung förderlich.<sup>22</sup>

Die Arabeske verweigert sich der gegenständlichen Deutung; sie bleibt buchstäblich grundlos und wird erst bei Poe zur abstrakt ästhetischen Kategorie. Bei Poe stehen Arabesken im Zentrum eines Effekts, der sich bei Gilman nun in die orientalische Tradition eines unendlich sich fortsetzenden Erzählens<sup>23</sup> auflöst. Das Muster des

---

<sup>21</sup> *A Companion to Poe Studies*, herausgegeben von Eric W. Carlson, Westport 1996, S.458.

<sup>22</sup> Kerstin Behnke: „Romantische Arabesken“, in: *Schrift*, a.a.O., S.107.

<sup>23</sup> Vgl. Ebd., S.118.

*Wall-papers* verwandelt sich vom Dekor zum Schreibmaterial; es fungiert als Palimpsest. Die chiasmischen Wendungen führen dabei weiter und weiter in das Innere des Musters hinein, in dem sich die Erzählerin innerhalb des geschaffenen Rahmens der vier Wände einrichtet. „For outside you have to creep on the ground, and everything is green instead of yellow.“<sup>24</sup> Das gelbe Muster innen kommt bei sich langsam drehendem Sonnenlicht hervor, und führt in die Intimsphäre der Schreibenden, die sich nun als bevorzugtes Terrain erweist. Die anfangs abstoßende Wirkung der Gelbfärbung des Musters hat sich ins Angenehme gewendet. Die Erzählerin hat sich ihren Orient geschaffen, in dem Gelb positiv konnotiert begegnet.

Historisch ist *The Yellow Wall-paper* wenige Jahre vor dem Akutwerden der Schlagwörter des Gelben, der *yellow peril* wie der *yellow press* zu verorten. Die Einwanderungswellen aus China haben jedoch bereits seit 1870 den Ausdruck des „yellow specter“<sup>25</sup> mit sich gebracht, der im Hintergrund von Gilmans Auseinandersetzung mit der orientalischen Form der Arabeske stehen könnte. Ost und West, Oben und Unten, Mittelalter und Moderne, bilden die Oppositionen, aus denen die Erzählerin in ihre Revolte aufbricht. Ihre Instrumentarien erinnern an die *Melancholias I*, mit denen Dürer die Angst vor dem Aufbruch in die Moderne in Szene setzt, wenn er *Melancholia* einerseits mit Globus und Zirkel ausrüstet,

---

<sup>24</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.18.

<sup>25</sup> Die Blütezeit des Schlagworts der *yellow peril* setzt erst 1905 nach dem Ende des russisch-japanischen Krieges ein, doch wie Paul Dehn im gleichen Jahr bereits betont, deutete sich bereits Ende der 1870er Jahre „die Gelbe Gefahr“ an: „Im Westen der Vereinigten Staaten, wo man sich seit Mitte des 19.Jahrhunderts tatsächlich mit dem Phänomen einer – allerdings keineswegs massenhaften – asiatischen, hauptsächlich chinesischen Einwanderung konfrontiert sah, sprach man bereits in den siebziger Jahren in einer ähnlichen Wendung vom *yellow specter*. 1876 schilderte der deutsche Geograph Fritz Ratzel in seinen *Studien zur chinesischen Auswanderung* die Befürchtungen der amerikanischen Westküstenbewohner. Auch ihm erschienen die ‚ungeheure Volkszahl‘ und die besonderen ‚Gaben‘ der Chinesen, ihre Arbeitskraft und Genügsamkeit, durchaus geeignet, ‚erregbaren Naturen bereits den ‚Gelben Schrecken‘ einer unwiderstehlichen mongolischen Überflutung vorzuspiegeln.“ (Ute Mehnert: *Deutschland, Amerika und die ‚Gelbe Gefahr‘. Zur Karriere eines Schlagworts in der Grossen Politik*, Stuttgart 1995, S.24).

andererseits durch ein magisches Quadrat *Melancholias* Aberglauben, ihren Glauben an mittelalterliche Zahlenmagie, ausstellt. Zirkel und Zahlenmagie strukturieren ebenso den Aufbruch der Protagonistin Gilmans: Sie zirkelt mit ihrem eigenen Körper durch den Raum; in dreizehn Einträgen, die suggerieren, jeweils Tagebucheinträge zu sein, versetzt sie die sie umgebenden Wände in Zirkulation. Auf die Relevanz der Zahlenkonstellationen weist Gilmans Erzählerin in dem Eintrag des ersten Tages hin, der mit der Klage darüber einsetzt, dass ihr Mann ihren Aberglauben, wie den an Zahlen, nicht teile. Gilman setzt die Zahl 13, die auch in dem magischen Quadrat in Dürers *Melancholia I* ins Auge fällt und in der Doppelrolle als Glücks- wie Unglückszahl<sup>26</sup> eine zentrale Rolle in der Zahlenmagie spielt, gegen die männlichen Vorschriften (der Kulmination in einem Effekt) in Szene. Die Revolte nimmt die Generalität einer Revolte des weiblichen Geschlechts an, die Gilman vor dem Hintergrund von Dürers späten Reflexionen über Perspektivismus und Proportionalität modelliert zu haben scheint. In seiner Graphik „Der Zeichner des liegenden Weibes“ veranschaulicht Dürer seinen Glauben daran, Schönheit durch Distanz schaffende Medien optischer Instrumente, Raster, mathematische Berechnungen, maßstabsgetreue Proportionen und Perspektiven zu erzeugen. Die Lochkamera zeigt das Modell aus der Distanz und zugleich kopfüber, ihr nackter Körper wird vermessen und Stück für Stück durch ein Raster übertragen. Bei Gilman kehrt sich die Perspektive um. Die Ich-Erzählerin schreibt aus der Position des Modells heraus; was sie sieht, sind keine „schönen Dinge“ – sie sieht „bulbous eyes“, die sie kopfüber durch ein Muster anstarrt, gegen das die Erzählerin Gilmans zu Werke geht:

---

<sup>26</sup> Im *Alten Testament* ist die Zahl 13 eine Glückszahl, während sie im Aberglauben meist als Unglückszahl gesehen, was auf die Rolle der Zahl 13 in der babylonischen Unterwelt zurückgeht, wo sie Ober- und Unterwelt in zwei Teile teilt. Der Wechsel von der unterlegenen in die überlegene Position ist der in den dreizehn Einträgen in *The Yellow Wall-paper* vorgeführt.

I pulled and she shook. I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper.<sup>27</sup>

Die Erzählerin vervielfacht sich vor und hinter dem Muster, bis sie sich schließlich als ein kollektives weibliches Modell über dem Muster bewegt. Mit der chiasmischen Figur markiert Gilman das Medium der Teilung, das keine Einheit mehr bildet, denn die umschließende Abgrenzung ist nun von beiden Seiten abgerissen und Unterlage geworden. Eingestülpt nach innen, vielfach gebrochen und zerrissen, liefert die Tapete Gilman die Vorlage einer Defiguration der Unterweisungen. Indem sie die Position wendet, von außen nach innen, von unten nach oben, führt sie zugleich ein „chiasmatisches In-sich-selbst-Falten“<sup>28</sup> vor Augen, das die vier Wände ihres Raumes nach innen überschreitet. Die Geschlechterdifferenz stellt Gilman als Medium der Teilung und damit der chiasmischen Wendungen vor. Die Einstülpung des Blicks in das Geschlecht transformiert das Auge in das Geschlecht<sup>29</sup>, so dass der Chiasmus weniger den Blick als das Geschlecht figuriert. Gilman verharrt am Schauplatz des weiblichen Geschlechts, das sie in einer Kreisbewegung ausschreitet. Dürers Illustrationen zur Verwendung der Lochkamera scheint als Vorlage zu dienen, auf der Gilman die männliche Ausrichtung des Blicks umkehrt<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.17.

<sup>28</sup> Gasché: „Über chiasmatische Umkehrbarkeit“, a.a.O., S.447. Die Unabgeschlossenheit der chiasmischen Wenden, die Gilman gegen die geschlossene Form der Short Story setzt, wie sie Poe entwirft, hebt Merleau-Ponty als die „Unmöglichkeit einer Schließung“ hervor. In wieweit der Chiasmus bei Merleau-Ponty eine „Figur der Endlichkeit“ ist und an die Erfahrung des Menschen von sich und der Welt gebunden bleibt, hebt Gasché im Vergleich zu Derridas strukturellem Einwand hervor, dass die Unabschließbarkeit nicht aus der Begrenztheit des Menschen folge: „Sie ist im Gegenteil eine strukturelle Möglichkeit, die im Prinzip alle Totalitäten gerade deshalb affiziert, weil ihre Ränder auf ein Außen verweisen, auf ein Anderes, und weil Iterabilität sie als Zeichen kennzeichnet. Es ist daher nicht zufällig, dass Derrida nicht von der Endlichkeit von Texten spricht, sondern von ihrer verallgemeinernden Unabschließbarkeit.“ (Ebd., S.448).

<sup>29</sup> Lyotard hat die Transformation des männlichen Blicks in dem Diorama Duchamps „Etant donnés“ entwickelt, in dem das Auge des Voyeurs in der Vulva seinen Blick sieht: „Con celui qui voit.“ (Jean-Francois Lyotard: *Les Transformateurs Duchamp*, Paris 1977, S.138).

<sup>30</sup> Vgl. dazu Kaja Silvermans über „The Gaze and the Camera“, in: Silverman: *The Threshold of the Visible World*, New York / London 1996, S.131ff. Anstelle des Blicks versucht Silverman die Leinwand zu konzeptualisieren. Dadurch ergeben sich interessante Parallelen zwischen Gilmans Produktion ihres Schreibpapiers und des visuellen Felds der Leinwand. In ihrer Analyse von Harun

Die kreisende Bewegung figuriert das Muster der sich fortsetzenden Arbeit der Erzählerin, die sich auf den Vorschriften zu schaffen macht, die sie einfaltet, einstülpt: „die innere Faltung einer *gaine* (Scheide, Futteral, Etui), die umgekehrte Wiederanwendung des äußeren Randes auf das Innere einer Form, deren Äußeres eine Tasche öffnet.“<sup>31</sup> Indem Gilman die Vorschriften und Unterweisungen auf das Verfahren der technischen Reproduktion hin öffnet, überkommt sie die vorgegebenen Muster nicht in einem neuen Muster, sondern etabliert eine Technik der sich fortsetzenden Revolte in der kreisenden Bewegung. Proportionalität und Zentralperspektive (Dürer) sowie die Vorgabe der Einheit der Effekte (Poe) wendet Gilman in entgegengesetzte Richtungen. Die Chiasmen öffnen die geschlossene Form des quadratischen Rasters in einer kreisenden Bewegung; angebunden kreist die Erzählerin durch den Raum über ihren Mann hinweg den Punkt, ihren Standpunkt, innerhalb der eigenen vier Wände zu verräumlichen.

But here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits in that long smooch around the wall, so I cannot lose my way.<sup>32</sup>

Entlang der Schulter stülpen sich die Wände kreisförmig ein. Gilman inszeniert das Genre der Short Story in der Form des weiblichen Genus und damit in einer zyklischen Form, die nicht darauf angelegt ist, in einer linearen Entwicklung auf Kulminationspunkte zuzulaufen. Anstatt dessen stellt die Erzählerin in der kreisenden Bewegung eine sich fortsetzende Schreibe Bewegung zur Schau. Die Berührungslust, die Emmanuel Levinas im „Zentrum des Chiasmus“<sup>33</sup> verortet, richtet sich bei Gilman

---

Farockis Film *Bilder Welt und Inschrift des Krieges* (1988) setzt sich Silverman mit Farockis Interpretation von Dürers „Unterweisungen“ auseinander, in der das Auge wiederum ähnlich wie bei Gilman zum Objekt der Vision wird (Vgl. ebd. S.137ff.).

<sup>31</sup> Derrida zitiert nach Gasché: „Über chiastische Umkehrbarkeit“, a.a.O., S.444.

<sup>32</sup> *The Yellow Wall-paper*, S.18.

<sup>33</sup> Levinas zitiert nach Gasché: „Über chiastische Umkehrbarkeit“, a.a.O., S.440.

auf die technischen Verfahren der Reproduktion, die Chemikalien und Apparaturen, durch die sie das Schreibverbot überkommt. Die Gebärmutter, Fortpflanzungsstätte des weiblichen Körpers, in der zudem ursprünglich der Sitz der Hysterie verortet wurde, allegorisiert Gilman als einen Ort technischer Reproduktion.

Freud wird drei Jahre später<sup>34</sup> in seiner Studie über Hysterie das irritierende Moment der Simultaneität der Erfahrungen hervorheben, das bei Woolf ein Viertel Jahrhundert später weniger den Zustand der Erzählerin kennzeichnet, als zum Kennzeichen der Zeit geworden ist. Woolf macht sich in *The Mark on the Wall* die Technik des Schnapsschusses im Übergang zur filmischen Technik in dem Versuch zu eigen, unter die Oberfläche der harten Fakten zu gelangen

## **2. Schnapsschüsse: A Film of the Yellow Light**

An der Stelle, an der die Ich-Erzählerin in *The Yellow Wall-paper* in Zirkeln über ihren Mann hinweg kriecht, da erfährt Woolfs Ich-Erzählerin in *The Mark on the Wall* von ihrem Mann, der sich über sie lehnt, dass er gehen und eine Zeitung kaufen werde. Der Rollentausch, den wir bei Gilman inszeniert finden, fällt bei Woolf nur auf den ersten Blick in die traditionelle Rollenverteilung zurück. Die Figur des Ehemannes bewegt sich auf den Spuren des Massenmediums Presse, obgleich es doch

<sup>34</sup> Mary Jacobus entwickelt eine Freudsche Lesart von *The Yellow Wall-paper*, in der sie auf den Begriff "creepy" im Kontext des Unheimlichen in Gotischen Erzählungen aufmerksam macht und dann in Beziehung zu dem *Unheimliche n* bei Freud in seiner Beziehung zu *Heimlich* (secretly) und *Heim* (home) setzt. Vgl. dazu Mary Jacobus: "An Unnecessary Maze of Sign-Reading", in: *The Captive Imagination. A Casebook on the Yellow Wallpaper*, hg. v. Catherine Golden, New York 1992, S.285. Neben der psychologischen Lesart, die die Lesarten dieser Short Story dominiert, und die Gilmans Text sicherlich nahe legt, habe ich versucht, einen kunsthistorischen Zugang zu eröffnen, ohne den das gelbe Muster der Tapete, das Gilman im Titel bereits ausstellt, in seiner Mustergültigkeit für das Genre der Short Story unerklärt zu bleiben scheint.

nichts Neues gäbe. Dadurch, dass sich die Erzählerin der Routine wie der Revolte entzieht, öffnet sich die Möglichkeit der Subversion von vorgegebenen Bahnen und Mustern. Gilmans Impetus, in Bewegung zu setzen, kehrt sich bei Woolf in den Impetus um, zum Stillstand zu bringen. Die Hysterie, die Freud auch als Simultaneität der Ereignisse deuten wird, stellt sich bei Woolf als die Realität der Massenmedien dar. Der Fall der Erzählerin ist der Fall in die Hysterie der sich überschlagenden Ereignisse draußen, die den vergeblichen Versuch der Kontemplation über eine Markierung an der Wand permanent unterbrechen. Woolf markiert den ununterbrochenen Abbruch des Gedankens durch drei Punkte, die 17 Einträge markieren. Der Zeitpunkt des Schreibens, das Jahr 1917, spiegelt sich in den 17 Einträgen wieder, in denen sich Woolf zurück zur Zeit der Jahrhundertwende bewegt. Der Zeitpunkt zu Beginn des Jahres, an dem die Erzählerin die Markierung an der Wand zum ersten Mal gesehen zu haben meint, weitet sich durch den Verlauf der ständig sich unterbrechenden Gedankengänge auf den Anfang des Jahrhunderts aus. Punktiert wird der Zeitraum durch die Schlagwörter der Zeit, der *yellow press* wie der *yellow peril*, die Woolf in einem Film von gelbem Licht evoziert. Die Pluralität der Effekte ereignet sich in der Dimension des Films gelben Lichts, in der Woolf eine Form der Kontemplation mit photographischen Mitteln vorstellt, die sich zu einem filmischen Ereignis verbinden.

Perhaps it was in the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall; in order to fix a date it is necessary to remember what one saw. So now I think of the fire; the steady film of the yellow light upon the page of my book; the three chrysanthemums in the round glass bowl on the mantelpiece. Yes, it must have been winter time, and we had just finished our tea, for I remember that I was smoking a cigarette when I looked up and saw the mark on the wall for the first time.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Virginia Woolf: "The Mark on the Wall", in: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, hg. v. Susan Dick, New York / London 1989, S.83.

Die eröffnende Umschreibung der Markierung an der Wand gleicht der Beschreibung einer Film-Projektion, in der die runde Vase als Projektionslinse fungiert, das Feuer als Lichtquelle dient, sowie der Fokus sich auf das Motiv der drei Chrysanthemen richtet. „The mark on the wall seems also to project from the wall“, beobachtet die Ich-Erzählerin, und verwandelt dabei das Wohnzimmer in einen Kinosaal, wobei die Buchseite als Projektionsfläche dient, so dass sich ein Szenario ergibt, in dem die technischen Apparaturen den Griffel ersetzen. Der Schreibakt wird durch die technischen Apparaturen in Gang gesetzt. Wenn sich am Ende der Short Story die Markierung an der Wand als eine Schnecke herausstellt, fügt Woolf der Technik des Zooms, des Schnitts, des Blow-ups, ein Emblem der Langsamkeit hinzu, das auf die Technik der Zeitlupe anspielt. Die optischen Apparaturen und Instrumentarien liefern die Mittel, mit denen die beklagte Rapidität der Ereignisse unterbrochen und zum Stillstand gebracht werden kann.

*The Mark on the Wall* fällt in Leben und Werk Woolfs in eine experimentelle Schaffensperiode, die sich nicht zuletzt durch den Erwerb der Hogarth Press<sup>36</sup> im Jahr 1917 auszeichnet. Woolf exponiert den selbstreflexiven Gestus des Schreibens den Massenphänomenen der Zeit und bewegt sich in die Vertikale zwischen *High* und *Low Art*. Die Projektion des gelben Lichts fordert eine Form der Selbstreflexivität heraus, die in der Dimension der Massenmedien und Massenbewegungen begegnet. Der „lockende Reiz des reinen Augenblicks“<sup>37</sup>, den Blanchot in Woolf hervorhebt, begegnet hier durch den Film gelben Lichts zu einer Dimension verbunden, die sich ausgehend von der emblematischen Gewalt des Gelben auf die aktuellen politischen Verhältnisse hin öffnet.

---

<sup>36</sup> Vgl. dazu Mark Hussey: „How Should One Read a Screen?“, in: *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, hg. v. von Pamela L. Caughie, New York / London 2000, S.253.

<sup>37</sup> Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, a.a.O., S.138.



Doch die politische Erregung wird sogleich enttäuscht, wenn sich der Fokus auf die Spuren einer sexuellen Erregung verschiebt, die die Dimension dann auf den Sensationalismus der *yellow press* richtet.

There is a vast upheaval of matter. Someone is standing over me and saying –  
'I am going out to buy a newspaper.'  
'Yes?'  
'Though it's no good buying newspapers ... Nothing ever happens. Curse this war; God damn this war! ... All the same, I don't see why we should have a snail on our wall.  
Ah, the mark on the wall! It was a snail.'<sup>38</sup>

Zu Zeiten des Krieges passiere nichts mehr – so kommentiert Woolf die Logik der medienpolitischen Situation im dritten Kriegsjahr. Zu Kriegszeiten fungiert die Zeitung als Organ des Krieges, das Zeitungswesen als Instrument einer Kriegspropaganda, dem sich die Erzählerin entzieht, die einen Aufruhr im Blick auf die Markierung an der Wand registriert. Der Aufruhr suggeriert ein orgiastisches Szenario, das sich in der Überlegung, ob die Erzählerin den Streifen (*strip*) an der Wand zu der Markierung mit ihrem Finger abfahren solle, aufdrängt: Der Streifen (*strip*) legt den *Comic Strip* „The Yellow Kid“ nahe, der wegen seiner Popularität der *Yellow Press* ihren Namen gegeben hat. Das Sequentielle des *Comic Strips* liefert zudem das Muster von *The Mark on the Wall*.

I cannot be sure, but it seems to cast a perceptible shadow, suggesting if I ran down that strip of the wall it would, at a certain point mount and descend in a small tumulus, a smooth tumulus like those barrows on the South Downs, which are, they say, either tombs or camps.<sup>39</sup>

Die Kette der Anspielungen führt in der Dimension des Gelben von dem *Comic Strip* entweder zu den Gräbern (*tombs*), die mit Chrysanthemen dekoriert vorgestellt

---

<sup>38</sup> *The Mark on the Wall*, S.89.

<sup>39</sup> *The Mark on the Wall*, S.86.

werden (eine japanische Tradition, die in den Neunzigern durch Pierre Lotis Roman *Madame Chrysanthème*<sup>40</sup> nach Europa gebracht wurde) – oder zu den Lagern (*camps*), in denen man Asiaten massenhaft zu Zeiten des Goldrausches unterbrachte. Zwischen der rituellen Dimension des Grabschmucks und der rassistischen Dimension der Lager bewegt sich Woolf in den Fall der emblematischen Dimension des Gelben.

Der Film gelben Lichts („yellow film of light“) der von der Markierung an der Wand auf die Buchseite der Erzählerin fällt, präsentiert sich als ein Film über die goldene, strahlende Materie (griechisch: *chrysa*) – das ist das Thema (griechisch: *themum*) der drei Chrysanthemen. Mit dem Thema des Goldes evoziert Woolf den Bildbereich des Goldrausches in der Neuen Welt, in dem der Bau der Eisenbahn, der hauptsächlich von Asiaten ausgeführt wurde, ebenso figuriert, wie ihre Unterbringung in „camps“ und Beschimpfung als *Yellow Peril*. Die Ambivalenz des Gelben - heiliges Gelb des Orients einerseits, andererseits Gelb der Stigmata im Westen - bestimmt den Aufruhr der Materie in einer Zone, die Woolf ebenso sexuell wie politisch auflädt. Das rauschhafte Moment der Verführung nimmt in den Anspielungen auf den Goldrausch Gestalt an, den Woolf als eine Invasion des Terrains der Indianer vorstellt. Der Rauch suggeriert Rauchsignale, eine Indianern zugeschriebene kriegerische Kommunikationsform, die Woolf im Kontext der medienpolitischen Entwicklung des Sensationalismus im Pressewesen vorstellt. Auf die Schlagwörter der *yellow press* und der *yellow peril* laufen die einzelnen Schnappschüsse der Erzählerin hinaus, die sich Fragen von Rassismus und Sensationalismus durch den rauchigen „Film gelben Lichts“ aussetzt:

---

<sup>40</sup> Pierre Loti : *Madame Chrysanthème*, Paris 1887.

I looked through the smoke of my cigarette and my eye lodged for a moment upon the burning coals, and that old fancy of the crimson flag flapping from the castle tower came into my mind, and I thought of the cavalcade of red knights riding up the side of the black rock. Rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy, for it is an old fancy, an automatic fancy, made as a child perhaps.<sup>41</sup>

Die Erinnerung an rote Ritter, die über schwarzen Stein reiten, wird durch die Momentaufnahme einer Miniatur unterbrochen, von der das rassistisch ausgerichtete Farbenschema von Rot für Indianer, Schwarz für Afrikaner und Gelb für Asiaten, durch die Augen einer weißen Dame gesehen wird, vor der sich die Erzählerin selbst davon reiten sieht.

With one's hair flying back like the tail of a racehorse. Yes, that seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair; all so casual, all so haphazard ...<sup>42</sup>

In einer klanglich inszenierten Gleitbewegung nähert sich Woolf durch den Nagel (*nail*), der die Miniatur gehalten haben könnte, dem Schwanz (*tail*) des Rennpferdes (*racehorse*). Nagel und Schwanz sind in ihren phallischen Formen klanglich mit der ebenso phallischen Form der Schnecke verbunden, durch die Woolf Geschwindigkeit (*race*) parodiert. Die Schnecke lenkt als niederes Tier - im Kontrast zu dem als edel geltenden rassigen Rennpferd – die Aufmerksamkeit auf das Thema des Hohen und Niederen. Durch die Mehrdeutigkeit von „race“ figuriert Woolf die Doppeldeutigkeit des Gelben im Umschlagen vom höchsten Wert des Goldes in die erniedrigenden Schlagwörter wie in das der *yellow peril*. Das Schlagartige von *racism / race* punktiert die Gleitbewegung *nail / tail / snail*, die klanglich den Fall in die Vertikale vor Augen führt.

---

<sup>41</sup> *The Mark on the Wall*, S.83.

<sup>42</sup> *The Mark on the Wall*, S.84.

„Everything was falling, slipping vanishing“<sup>43</sup>, bemerkt die Erzählerin in einem Dreischritt, der den Fall zwischen den Brennpunkten illustriert. Die drei Punkte, die kontinuierlich den Gedankenfluss unterbrechen, parodieren die lineare Bewegung auf den Kulminationspunkt zu. „Try three times over again“<sup>44</sup>, provoziert die Erzählerin. Die schlagartigen Unterbrechungen stellen das Vulgäre und Sensationslüsterne als Movers der Short Story zur Schau<sup>45</sup>. Die Pluralität der Effekte des Films von gelbem Licht entzieht sich der Syntax des Punkts, die Poe anpreist: „Always a full stop. And never a paragraph“, so hat Poe den heroischen Tonfall charakterisiert, mit dem er sein Plädoyer für einen klaren und reinen Stil bekräftigt, den Woolf als einen Stil kennzeichnet, der das Unvereinbare und Dissonante ausgrenzt, das sie mit dem dreifachen Punkt markiert. „There is nothing wrong with setting a full stop to ones disagreeable thoughts,“<sup>46</sup> fasst die Erzählerin von *The Mark on the Wall* zusammen und ironisiert den Punkt als den Abschluss eines ungeschlossenen Gedankens.

Die Fortbewegung ist keine des Kontinuums, sondern bewegt sich von Kollision zu Kollision. Die Kollisionen resultieren aus Doppeldeutigkeiten: „compartment“ stellt neben „race“ ein anderes Homonym dar, auf das Woolf zunächst als das zu bestimmten Zeiten modische Muster von Tischdecken anspielt. Zur gleichen Zeit klingen jedoch die anderen Bedeutungen von „compartment“ durch, die ebenso ein Abteil in einem Zug wie den Punkt einer Tagesordnung bezeichnen. Was den Zug der

---

<sup>43</sup> *The Mark on the Wall*, S.89.

<sup>44</sup> *The Mark on the Wall*, S.84.

<sup>45</sup> Im Urteil Poes hat vulgärer Stil dagegen eine harsche Kritik erfahren: „In his criticism, he leaned always toward precision, purity, and simplicity, scorning writers who used vulgar expressions, long-winded or awkward sentences, and sloppy diction. As his own criticism, as well as much of his fiction, shows, he places a high value on reason, order, and logic“ (Ebd., S.456).

Der harsche Ton von Poes Rezensionen, die ihm auch den Ruf als Tomahawk eingebracht haben, könnte Woolf in der Indianer-Szene anspielen (Vgl. *A Companion to Poe Studies*, hg. v. Eric W. Carlson, Westport 1996, S.454).

<sup>46</sup> *The Mark on the Wall*, S.88.

Gedanken („train of thought“) unterbricht, sind Muster eines Gewebes, das sich durch Gelb auszeichnet.

There is a rule for everything. The rule for tablecloths at that particular period was that they should be made of tapestry with little yellow compartments marked upon them.<sup>47</sup>

Mit den „yellow compartments“ bestimmt Woolf den Ausdruck „train of thought“ näher in der Bindung an die gelbe Dimension, die sie durch die „compartments“ verräumlicht und zugleich in einem Muster zum Stillstand bringt. Die Webart der Tischdecke fügt das, was unaufhaltsam in Bewegung ist. Die unmögliche Begrenzung auf den einen Punkt, den Barthes in *Camera lucida* auch das *punctum* nennt, zerreißt in einer ständig abgleitenden Bewegung den Raum des Studiums<sup>48</sup>. Der Riss ist in der gelben Dimension perspektiviert, in der sich die Punkte ebenso zur Dimension verbinden, wie die in der Dimension des Gelben in Szene gesetzte Wirkung der Schlagwörter für permanente Unterbrechungen sorgen. Die Fortbewegung ebenso wie die Kollisionen, die Woolf auch als „collision with reality“<sup>49</sup> bezeichnet, formen die Bewegung einer Fortbewegung über den Bruch hinweg. Die Verschiebung geschieht entlang der sich verschiebenden Werte im Spektrum des Gelben. Im England des 19. Jahrhunderts ist das Zusammenstoßen zweier Eisenbahnwagens auch als *Telescopage* bezeichnet worden. Woolf führt die *Telescopage* des Ambivalenten wie Mehrdeutigen im Spektrum des Gelben vor Augen. Die Technik der *Telescopage* figuriert die Rhythmik des Stoßes, des Schlags, des Falls in Kollisionen, die nicht über sich hinausweisen, sondern die Bewegung in die Vertikale des Falls öffnen.

---

<sup>47</sup> *The Mark on the Wall*, S.88.

<sup>48</sup> Vgl. Maggie Humm in „Virginia Woolf’s Photography and the Monk’s House Album“ stellt die Verbindung zu Barthes Gegensatzpaar „studium / punctum“ her. Ihr Essay setzt sich mit Woolfs eigenen photographischen Arbeiten in *Monk’s House Album* auseinander. In: *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, a.a.O., S.219 ff.

<sup>49</sup> *The Mark on the Wall*, S.89.

*The Mark on the Wall* steht wie *The Yellow Wall-paper* in der Tradition der Reflexionen über das Genre der Short Story, für das das *Yellow Book* eines der ersten Foren geboten hat. Das Erscheinungsbild, nicht zuletzt die graphische Gestaltung des gelben Umschlags, wurde maßgeblich von dem Mitherausgeber und Graphiker Aubrey Beardsley bestimmt. Zu den wiederkehrenden Motiven seiner Illustrationen zählen die Chrysanthemen, die auch die Beschreibung des Still-Lebens bestimmen, mit der Woolf *The Mark on the Wall* eröffnet. Die Emphase der runden Form der Vase auf dem Kaminsims („the round glass bowl on the mantelpiece“) legt zusammen mit dem Arrangement des Still-Lebens eine konkrete Anspielung auf das in Rundform ausgestellte Markenzeichen Beardsleys nahe, den Beardsley-Button, den der Graphiker des *Yellow Book* entworfen hat, sich selbst und seine Kunst zu vermarkten.

Der Beardsley-Button zeigt einen jungen Mann, der sich neben einem Bett kniend aus einer ovalen (einen Spiegel suggerierenden) Form herauslehnt; hinter ihm steht eine Frau, die ein Kleid umsäumt von Chrysanthemen trägt; in ihrer Hand hält sie eine Peitsche mit drei Striemen; sie steht vor einem Kamin, auf dessen Sims zwar keine Vase mit drei Chrysanthemen aber ein Kandelabrum mit drei Kerzen steht. Beardsley spielt mit der ovalen Form des Buttons graphisch wie sprachlich auf den nackten Hintern (*butt*) an, den der Jüngling der peitschenden, in Chrysanthemen geschmückten Frau hinhält; die Peitschenhiebe allegorisieren den skandalösen Gestus, der seine Graphiken auszeichnet. Skandalträchtige Potentiale zeichnen auch das Unternehmen des *Yellow Book* aus, mit dem Beardsley und Harland *High Art* durch die Mechanismen von *Low Art*, namentlich der *yellow press*, herausfordern. Eben diesen Grenzgang thematisiert Woolf in *The Mark on the Wall*, der Short Story, die vor dem ikonographischen Hintergrund Beardsleys figuriert. Das *Yellow Book* und

Gilmans Short Story The Yellow Wall-paper liefern Woolf zusammen mit den Schlagwoertern der yellow press und der yellow peril die Koordinaten einer Dimension des Gelben, die sich im Fin de siecle auftut.

Yellow and the *fin de siècle* began to have connotations that were open to many meanings: but all leading to a definable sense of modernity, challenge, emancipation.<sup>50</sup>

In dem „film of the yellow light“ fügen sich Momentaufnahmen zu einer sich fortsetzenden Bewegung, die durch die Vielheit der Kollisionen die Härte der einzelnen Fakten zu unterlaufen trachtet.

I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with its hard separate facts.<sup>51</sup>

Die harten separaten Fakten provozieren Schnappschüsse, die Woolf durch den gelben Lichtfilm zu der Paradoxie eines „still movements“<sup>52</sup> verbindet. Das im Feuerschein vorgestellte Still-Leben von Chrysanthemen versetzt Woolf dadurch in Bewegung, dass sie den Fokus auf die Markierung an der Wand richtet, die als *punctum temporis* wirksam wird. Die Markierung an der Wand verzeitlicht das Still-Leben, sowie das Still-Leben das *punctum temporis* verräumlicht. Woolf verräumlicht die zeitlichen Umstände des Schreibakts in der emblematischen Dimension des Gelben, in der das Skandalöse der Zeit begegnet. Die Temporalität des Plötzlichen begegnet in *The Mark on the Wall* motiviert durch das Skandalon, das Woolf in Anspielungen auf den skandalumwitterten Illustrator und Herausgeber des *Yellow Book*, Aubrey Beardsley, sowie in Anspielungen auf den Comic Strip *Yellow Kid* und

---

<sup>50</sup> Francis Winwar: *Oscar Wilde and the Yellow Nineties*. New York 1940, S.239.

<sup>51</sup> *The Mark on the Wall*, S.85.

<sup>52</sup> Murray Krieger verwendet das Oxymoron, um den Stillstand linguistischer Temporalität in Ekphrasen vor Augen zu führen: „We are moving toward a semiotic – and hence a verbal – model, in which time invades space in the arts Lessing treated as spatial no less than space invades time in the arts Lessing treated as temporal.“ (Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992, S.209).

die Schlagwörter der *yellow press* und *yellow peril* zwischen *High* und *Low Art* ausschreitet. Auf dem Schlagartigen der Skandalons liegt der Impetus in *The Mark on the Wall*; das Schlagartige liefert das Muster, das die Momentaufnahmen in einer gelblichen Dimension miteinander über ihre Brüche hinweg verbindet.

Selbstreflexivität begegnet in *The Mark on the Wall* in der unentwegten Kollision mit der Härte der Fakten, der Schlagwörter und des Skandalösen ausgeweitet auf eine medienpolitische Dimension. Von der Repräsentation des einen Moments verschiebt sich die Emphase auf die Performanz der schockartig unterbrechenden Augenblicke, die die Auseinandersetzung mit der Faszination des Sensationellen erzwingen und den Diskurs von *High* und *Low Art* initiieren, mit dem Woolf die „subversive Kraft des Ästhetischen sichert“<sup>53</sup>, wie Bohrer hinsichtlich der Rede in *Mrs. Dalloway* herausstellt. Die „Depotenzierung der offiziellen Symbolsprache“<sup>54</sup> führt Woolf in *The Mark on the Wall* mit den Mitteln der Photographie und Kinematographie vor Augen.

In dem Übergang vom Still-Leben zu den Verfahren der Animationsfilme verräumlicht Woolf den Augenblick mit den Techniken der Kamera, die Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz durch ihr „Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“<sup>55</sup> auszeichnen wird. Die Mobilität der Kamera zwingt die Erzählerin selbst in eine Stasis, die die Erzählerin in *The Yellow Wall-paper* im Inneren ihrer Kammer, die sie in das Szenario einer Camera obscura verwandelt, überkommt. Gelbmarkierte Wände

---

<sup>53</sup> Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, a.a.O., S.189.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,“ in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, a.a.O., S.500.



avancieren zum Umschlagplatz von Bewegungen in die jeweils entgegen gesetzte Richtung; sie liefern das Muster, in dem „Gegensätze sich entgegensetzen“<sup>56</sup>, unentwegt, unaufhaltsam. Die Figuration der Unabschließbarkeit chiasmischer Wendungen stellt Woolf wie bereits Gilman als das Kriterium der Short Story heraus, mit dem Poes Forderung nach der Einheit der Effekte durch die Pluralität der Effekte abgelöst wird, die sich aufdrängen – und dem Kulminationspunkt verweigern. Anstatt zu kulminieren erschöpft sich die Aktion in dem Szenario eines *Fading out*<sup>57</sup>.

### **3. Chronos/Chroma: „Chromo-topen“**

Gelbe Figurationen, die sich entlang historischer, politischer und ästhetischer Grenzen bewegen, verräumlichen Zeit durch eine Farbe (*chroma*), so dass in der Tradition von Mikhail Bachtins „Chronotopen“ auch von „Chromo-topen“ gesprochen werden könnte. Die vierte Dimension des Raumes (*topos*), das sei die Zeit (*chronos*).

*Chronotopen* hat Mikhail Bachtin als zeitliche Markierungen des Raumes bestimmt, die dann innerhalb des Genres Roman zu Orten der Argumentation avancieren, wenn dialogische Strukturen die Protagonisten, den Stil wie den Handlungsablauf bestimmen. An den Stellen, an denen Fragen des Wertes Einzug in die literarische Produktion erhalten, interne und externe Einflüsse einander kreuzen, zeitliche und

---

<sup>56</sup> Derrida zitiert nach Gasché: „Über chiastische Umkehrbarkeit“, a.a.O., S.443.

<sup>57</sup> „Im Text ist das Fading der Stimmen eine willkommene Angelegenheit; die Stimmen der Erzählung kommen, gehen, verhallen, durchkreuzen einander; man weiß nicht, wer spricht; es spricht, das ist alles: kein Bild mehr, nichts als Sprache. Aber der andere ist kein Text, er ist ein Bild, eines und verwachsend; wenn die Stimme sich verliert, verflüchtigt sich auch das ganze Bild (die Liebe ist monologisch, besessen; der Text ist heterologisch, pervers).“ (Roland Barthes: „Fading“, in: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, aus dem Französischen übersetzt von Hans-Horst Henschen, Frankfurt am Main 1984, S.106).

räumliche Koordinaten Knotenpunkte gesteigerter Intensität im Text bilden, da spricht Bachtin von *Chronotopen*.

Die Spannung zwischen hohem und niederem Stil hebt Bachtin dabei als das bestimmende Moment des Genres Roman hervor, das sich von der Reihe von Plötzlichkeiten in den Abenteuern der griechischen Romanze zum stilistischen Abenteuer des Romans der Moderne bewegt. Gerade die Einschübe von Schwänken, journalistischer Arbeit sowie von Liedern weist Bachtin als die stilistischen Merkmale aus, die als zeitliche Markierungen im Raum fungieren. Marktplätze, Schwellen, Straßen gehören zu den *Chronotopen*, an denen Bachtin die dialogische Imaginationskraft des Romans aufzeigt<sup>58</sup>. Sie bilden Knotenpunkte, an denen Fragen des Wertes und der Wertschätzung diskutiert werden, die im Genre des Romans in erster Linie an stilistische Fragen geknüpft sind. Das Neue des Genres Roman<sup>59</sup> zeichne sich nicht mehr durch einen bestimmten Stil aus, sondern gerade durch seine Stilvielfalt. An den Stellen, an denen der niedere Stil von Schwänken oder Parodien auf den hohen Stil einer Prosa-Kunst trifft<sup>60</sup>, setzt Bachtins Auseinandersetzung mit der *Heteroglossia* des Romans ein.

Das *Yellow Book* gehört zu einem der Schauplätze von *Heteroglossia* par excellence, dessen skandalträchtige Geschichte, die sich emblematisch in das Fin de siècle einschreibt, eine Topographie des Gelben im mitteleuropäischen Raum initiiert, der wir bereits in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* begegnet sind, und die wir in

---

<sup>58</sup> Darin ist Bachtins Kategorie des Chronotopos dem "figuralen Realismus" Auerbachs durchaus verwandt. Die Emphase liegt in beiden Fällen auf einer konkreten Ereignis-Struktur, die sich durch Bezüge auf konkrete Orte und Zeitpunkte auszeichnet.

<sup>59</sup> Vgl. dazu: *The Novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities*, hg.v. Jorgen Bruhn und Jan Lundquist, Copenhagen 2001.

<sup>60</sup> Vgl. Bakhtin: "Discourse in the Novel," in: *The Dialogic Imagination*, übersetzt von Caryl Emerson and Michael Holquist, Texas 1981, S.273.

Woolfs Short Story *The Mark on the Wall* weiterverfolgen konnten. Auch im Hintergrund der Sterbeszene eines Schriftstellers in Prousts achtem Band der *Recherche* sowie in dem Bekenntnis Perrudjas in Jahnns gleichnamigem Romanfragment, ein Buch ganz in Gelb zu schreiben, figuriert die Geschichte des *Yellow Book*. Das chromotopische Potential gelber Buchumschläge sowie gelbmarkierter Wände, wie sie in den genannten Text-Passagen im Zusammenhang mit gelben Buchrückenbegegnungen, suggeriert nicht etwa ein Bezugssystem der Autoren untereinander, im Gegenteil, die Relevanz einer Topographie des Gelben zeichnet sich erst durch die voneinander unabhängigen Reflexionen über gelbmarkierte Phänomene (des *Yellow Book* sowie der Schlagwörter der *yellow peril* und *yellow press*) aus. Auch ließe sich die Topographie zweifelsohne auf den osteuropäischen<sup>61</sup> sowie auf den amerikanischen Raum erweitern (wie wir im Fall von Gilmans Short Story *The Yellow Wall-paper*, die den Ausgangspunkt von *The Mark on the Wall* liefert, gesehen haben). Doch das Netzwerk der Bezüge verschiebt sich mit dem jeweiligen kulturellen Kontext, so dass im Russland der Jahrhundertwende sowie auch im amerikanischen Sprachraum das Schlagwort der *yellow peril* von ungleich größerer politischer Brisanz ist. Im mitteleuropäischen Raum wird die Modernität und Aktualität des Gelben hingegen verstärkt im Kontext einer Renaissance gelber Stigmata reflektiert - wie wir gleich auch bei Proust und Joyce sehen werden, auf den Jahnns Leitmotiv von der „gelben stinkenden Blume“ zurückgeht. Während wir das skandalöse Potential des Gelben bei Hofmannsthal und sowie bei Woolf in kurzen Prosaformen reflektiert gefunden haben, werden wir bei

---

<sup>61</sup> Andrey Belys symbolistischer Roman *Petersburg* liefert ein ausgezeichnetes Beispiel, in dem sich das chronotopische Potential gelbmarkierter Wände weiterverfolgen lässt. Vgl. dazu die Verfasserin: „Chronos/Chroma: Yellow Figures in Proust's *La Prisonnière* und Bely's *Petersburg*“, in: *The Comparatist*, Volume 28 (2004), hg. v. John Burt Foster, North Carolina 2004, S.53ff.

Proust und bei Jahn - Autoren, deren Werke sich jeweils durch epische Länge auszeichnen – auf Strategien stoßen, ein ganzes Buch in Gelb zu entwerfen.