

MICHAELA KRÜTZEN

The Hours

Drei Geschichten und drei Hauptfiguren. Zwei Schriftsteller und zwei Selbstmorde¹

Aufblende. Der Fluss, auf dessen Wasseroberfläche sich mildes Sonnenlicht spiegelt, ist eingebettet in eine unberührte Landschaft. Eine Schrifteinblendung gibt Auskunft über Ort und Zeit: »Sussex, England 1941«. Die zweite Einstellung zeigt Virginia Woolf, die sorgsam ihren Mantel zuknöpf und das Haus verlässt. Gesenkten Hauptes eilt sie durch den Garten. Kurz zuvor hat die Schriftstellerin einen Brief verfasst, wie die nächste Szene offenbart. In Detailaufnahme ist zu sehen, dass ihre Hand die Feder in die Tinte taucht, und im Off ist zu hören, was sie schreibt: »Dearest, I feel certain, that I'm going mad again. I think we can't go through another of these terrible times and I shan't recover this time. I begin to hear voices and can't concentrate. So I'm doing what seems the best thing to do.«

Das Gehen der Schriftstellerin und das Schreiben des Textes sind von nun an in schnellem Wechsel zu sehen. Virginia marschiert festen Schritts, aber sie führt die Feder mit zitternder Hand.² Mit verkrampften Fingern bringt sie eine Liebeserklärung an ihren Ehemann Leonard zu Papier: »You have given me the greatest possible happiness.« Als sei dies sein Stichwort, betritt in der nächsten Szene Leonard Woolf das Haus. Seine Heimkehr wird in die Parallelmontage einbezogen. Leonard stellt seine schmutzigen Stiefel im Hausflur ab, Virginia steckt einen schweren Stein in ihre Manteltasche. Vorsichtig setzt sie einen Fuß in ein Gewässer. Zu Hause findet Leonard den Brief seiner Frau; rasch öffnet er das Kuvert. Virginia schreibt über seine Güte: »You have been entirely patient with me and incredibly good.« Langsam steigt Virginia in die Fluten, das Wasser steht ihr nun schon bis zum Hals. »I don't think two people could have been happier than we have been.« Kaum ist dieser Satz ausgesprochen, da lässt die Schriftstellerin ihren Körper in die Tiefe gleiten.

Mit diesem Suizid beginnt der Spielfilm *The Hours* (*The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit*, USA 2002), der im Dezember 2002 uraufgeführt wurde und

- 1 Der hier vorliegende Text basiert auf einer Analyse von *The Hours*, die in einem Kapitel meines Buchs *Dramaturgien des Films* zu finden ist. Vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*. Frankfurt / M. 2010.
- 2 Vgl. Nico Lindenthal: »*The Hours* (USA 2002) von Stephen Daldry«. In: Gregor Pongratz (Hrsg.): *Spielfilm-Interpretation und »spielerische« Film-Gestaltung mit Musik. Filmpädagogik aus hermeneutisch-phänomenologischer Perspektive*. Hildesheim u. a. 2006, S. 595–643, hier S. 629.

The Hours. Drei Geschichten und drei Hauptfiguren. Zwei Schriftsteller und zwei Selbstmorde. In: Balme, Christoph; Liptay, Fabienne; Drewes, Miriam (Hg.) (2011): *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film*. München: edition text + kritik, S. 234-270

im darauffolgenden Jahr für sieben Golden Globes und neun Oscars nominiert war.³ Zudem war die Produktion mit einem weltweiten Einspielergebnis von rund 109 Millionen Dollar auch ein kommerzieller Erfolg.⁴ Der Prolog weist *The Hours* zunächst einmal als einen Film über eine Schriftstellerin aus.⁵ Damit kann die Produktion den rund 750 abendfüllenden Spielfilmen zugeordnet werden, die sich mit diesem Berufsstand befassen.⁶ Allein 300 Titel sind nach 1995 entstanden.⁷

Neben dem Beruf der Hauptfigur setzt der Prolog das zentrale Thema des Films in Szene: den Selbstmord. Dabei wird schon in diesen ersten Bildern ein ganz bestimmtes Bild des Suizids vermittelt; der Prolog stellt ihn als unausweichlich dar. Da der Fluss schon in der ersten Einstellung gezeigt wird, scheint es, als sei Virginia der Gang ins Wasser vorbestimmt, als könnte es für sie gar kein anderes Ziel geben. Neben der Montage deutet auch die Mise en scène den Fluss als Ort der Erlösung, der Ruhe und des Friedens. Das Sonnenlicht lässt die Wasseroberfläche funkeln. Ohne zu zögern schreitet Virginia in das Gewässer; kein Straucheln, kein ängstlicher Laut stört ihr Vorhaben. Die Schriftstellerin wirkt nicht verzweifelt, sondern entschlossen. Der Text ihres Briefes verstärkt den Eindruck, dass der Selbstmord ein Ausweg aus einer ansonsten ausweglosen Lage ist. Wahnsinn wäre die Alternative. Den »Stimmen«, die sie hört, kann die Schriftstellerin nur entkommen, wenn sie ihrem Leben ein Ende setzt. Unter Wasser ist es still. Und so wird der Tod, mit dem *The Hours* beginnt, im wörtlichen Sinne als Freitod dargestellt, als Befreiung.

- 3 www.imdb.com/title/tt0274558/awards (letzter Zugriff am 1.9.2010).
- 4 www.the-numbers.com/movies/2002/HOURS.php (letzter Zugriff am 1.9.2010).
- 5 Vgl. Kirsten Netzow: *Schriftsteller-Filme*. Berlin 2005.
- 6 www.imdb.com/keyword/writer/ (letzter Zugriff am 1.9.2010).
- 7 Eine Auswahl: *Leaving Las Vegas* (USA / F / GB 1995); *La Flor de mi secreto* (*Mein blühendes Geheimnis*, E / F 1995); *Smoke* (*Smoke – Raucher unter sich*, USA 1995), *Rossini – oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief* (D 1997), *A Murder of Crows* (*A Murder of Crows – Diabolische Versuchung*, USA 1998), *Deconstructing Harry* (*Harry außer sich*, USA 1997), *As Good as It Gets* (*Besser geht's nicht*, USA 1997), *Shakespeare in Love* (USA / GB 1998); *Adam* (USA 1999); *Wonder Boys* (*Die WonderBoys*, USA 2000); *Die Unberührbare* (D 2000), *Forrester* (*Forrester – Gefunden*, USA 2000); *Before Night Falls* (USA 2000); *The Royal Tenenbaums* (*Die Royal Tenenbaums*, USA 2001); *Lucía y el sexo* (*Lucía und der Sex*, E 2001); *Iris* (GB / USA 2001); *Moulin Rouge* (USA 2001); *Adaptation* (*Adaption*, USA 2002); *The Singing Detective* (USA 2003); *The Human Stain* (*Der menschliche Makel*, USA 2003); *Swimming Pool* (F 2003); *Finding Neverland* (*Wenn Träume fliegen lernen*, USA 2004); *Before Sunset* (USA 2004); *Secret Window* (*Das geheime Fenster*, USA 2004); *Capote* (USA 2005); *The Fountain* (USA 2006); *Das Leben der Anderen* (D 2006); *Infamous* (*Kaltes Blut – Auf den Spuren von Truman Capote*, USA 2006); *Stranger Than Fiction* (*Schräger als Fiktion*, USA 2006); *Sleuth* (*1 Mord für 2*, USA 2007); *1408* (*Zimmer 1408*, USA 2007); *The Number 23* (*Number 23*, USA 2007); *Atonement* (*Abbitte*, GB 2007); *Sex and the City: The Movie* (*Sex and the City – Der Film*, USA 2008); *Julie & Julia* (USA 2009).

Wie diese einführende Deutung des Selbstmordes den gesamten Film prägt, wird in den folgenden Überlegungen immer wieder aufgegriffen werden. Zur Sprache kommt das Thema Selbstmord im Laufe einer detaillierten Strukturanalyse von *The Hours*, in welche auch die literarischen Quellen des Films einbezogen werden. Wie deutet der Film den ihm zugrunde liegenden Roman, der wiederum auf einem anderen Roman basiert? Was ist die Figurenkonstellation des Films? Und welchen Aufbau hat die Erzählung von *The Hours*?

Eine erste Antwort auf die letztgestellte Frage kann aus der Struktur des Prologs abgeleitet werden. Die dreiminütige Eröffnungssequenz besteht aus drei Strängen. Eine erste Erzählebene illustriert, wie Virginia Woolf sich das Leben nimmt. Eine zweite Ebene zeigt, dass sie einen Abschiedsbrief verfasst. Drittens wird dargestellt, wie Leonard arglos das Haus betritt und diesen Brief liest. Der Prolog etabliert damit, wie komplex die Narration des gesamten Films sein wird. *The Hours* wird sich nämlich auch in Gänze als eine mehrsträngige Erzählung erweisen, die aus drei alternierend verfolgten Plotlines besteht – »a tripartite narrative«⁸.

Auch eine spezielle Ausformung der Dreisträngigkeit wird schon im Prolog angelegt. Kombiniert werden drei Tätigkeiten, die zu unterschiedlichen Zeiten stattfinden: Das Schreiben geschah vor dem Suizid und der wiederum passierte schon vor der Lektüre der Briefe durch Leonard. Er wird lediglich die Leiche seiner Frau bergen können. Es handelt sich hier also nicht um einen Fall von Cross Cutting, also um »die Montage von gleichzeitig stattfindenden Handlungslinien«⁹, sondern um eine Form von »Parallel Editing«. Das Prinzip der Ungleichzeitigkeit prägt den Film in seinem weiteren Verlauf. Nach dem Prolog, der am Nachmittag des 28. März 1941 spielt, werden allerdings drei weit auseinanderliegende Zeitstufen verfolgt, wobei jeder Zeitstufe eine Hauptfigur zugeordnet ist.

I Drei Hauptfiguren: Virginia, Laura, Clarissa

Der Vorspann beginnt, und der Tag bricht an. Dan Brown parkt den Wagen vor seinem schmucken Haus. Er hat schon vor dem Frühstück Blumen für seine Ehefrau Laura gekauft, die noch im Bett liegt und schläft. Auch Leonard Woolf ist zu früher Stunde auf den Beinen. Mit der Post unter dem Arm kehrt er nach Hause zurück, wo ihn der Arzt seiner Frau begrüßt: »The main thing is to keep her where she is, keep her calm.« Die als psychisch krank geltende Virginia liegt noch im Bett; sie schließt die Augen. Ohne Blumen und ohne Post betritt schließlich Sally Lester das Haus. Sie schleicht ins Schlafzimmer und legt sich neben ihre Freundin Clarissa ins Bett. Clarissa Vaughan scheint zu schlafen, doch in Wahrheit hat sie Sallys heimliche Rückkehr bemerkt. Sie öffnet kurz die Augen, sagt aber kein Wort.

In drei Szenen werden drei Handlungsstränge etabliert, denen jeweils eine Protagonistin zugeordnet ist. Jeder Plotline wird per Schrifteinblendung eine Zeitstufe zugewiesen: Laura Brown erwacht im Jahr 1951, Virginia Woolf beginnt ihren Tag im Jahr 1923, und für Clarissa Vaughan geht im Jahr 2001 die Sonne auf. Die Einblendungen verdeutlichen außerdem, dass die drei Frauen nicht nur in anderen Jahrzehnten leben, sondern sich auch an ganz unterschiedlichen Orten aufhalten: Laura wohnt in Los Angeles, Virginia in Richmond, Clarissa in New York. Die Bilder zeigen einen Vorort, eine Kleinstadt, eine Metropole. Der Film verzichtet also auf eine Ortsinterferenz und auf die Zeitgleichheit der Plotlines, im Unterschied zu den sogenannten »Network Movies«. ¹⁰ Somit ist *The Hours* eine mehrsträngige Erzählung, die einen sehr seltenen Fall bedient: Die drei Plotlines haben unterschiedliche Hauptfiguren, spielen an verschiedenen Orten und zu anderer Zeit. ¹¹

Trotz dieser Differenz besteht ein Zusammenhang zwischen den Plotlines, da drei ganz ähnliche Situationen zu sehen sind: Geschäftige Figuren kehren in den frühen Morgenstunden heim zu ihren Partnerinnen, zu drei Frauen, die schlafen, schlafen sollten oder zu schlafen vorgeben. Die in diesen drei Szenen eingeführte Parallelität wird im weiteren Verlauf des Vorspanns fortgesetzt. Ein Wecker rasselt in Lauras Zimmer, eine Uhr schlägt in Virginias Raum, ein durchdringendes Piepen weckt Clarissa. Sie steht auf und geht ins Bad, steckt dort ihr Haar zusammen. Ihre Haare bindet auch Virginia hoch,

8 Karen Diehl: »Once Upon an Adaptation. Traces of the Authorial on Film«. In: Mireia Aragay (Hrsg.): *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam – New York 2005, S. 89–106, hier S. 94; vgl. Monica Girard: »Mrs Dalloway: Genesis and Palimpsests«, <http://conferences.univ-lyon2.fr/index.php/reprise/reprise/paper/view/23/45> (letzter Zugriff am 1.9.2010).

9 Anton Fuxjäger: »Falsche Fährten. Ein Definitionsvorschlag und eine Erörterung jener Untervariante, die durch die Vorenthaltung von expositorischen Informationen zustande kommt«. In: *Maske und Kothurn* 53 / 2,3 (2007), S. 13–32, hier S. 24.

10 Vgl. David Bordwell: *Poetics of Cinema*. London – New York 2008, S. 197.

11 Zu den Möglichkeiten mehrsträngigen Erzählens in der Literatur vgl. Reingard M. Nischik: *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten: Dargestellt insbesondere an englischen, amerikanischen und kanadischen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Tübingen 1981.

die jetzt im Morgenmantel vor dem Spiegel sitzt. Clarissa schaut kritisch in den Spiegel, beugt sich hinunter zum laufenden Wasserhahn. Virginia schüttet Wasser in ihre Waschschiüssel und senkt den Kopf. Nun richtet Clarissa sich auf. Ihr Gesicht ist nass, so als hätte sie es in Virginias Waschschiüssel getaucht und nicht in ihr eigenes Waschbecken. Die Montage lässt Clarissa eine Bewegung fortsetzen, die Virginia begonnen hat – ein Match Cut.¹² Nach nunmehr zehn Szenen des Vorspanns ist ein Ordnungsprinzip erkennbar: *The Hours* operiert zwar mit drei getrennten Handlungssträngen, verbindet aber die in diesen Plotlines agierenden Figuren durch parallel ausgeführte Handlungen.

Die nächste Szene zeigt, dass nur die schwangere Laura noch im Bett liegt. Sie greift nach einem Buch. Währenddessen öffnet ihr Mann eifrig die Küchenschranke, um das Frühstück vorzubereiten. Mit gleichem Schwung schlägt Clarissa die Vorhänge zurück – ein weiterer Match Cut. Bis zum Ende des Vorspanns folgt nun Dreiklang auf Dreiklang, und zwar in schnellem Wechsel: Laura sitzt im Bett, Clarissa steht mitten im Raum, Virginia verharrt vor dem Spiegel: Laura schaut, Virginia hält inne, Clarissa überlegt. Dann greift sie beherzt nach einem Strauß welker, blasser Rosen. Dan Brown nimmt seine gelben Rosen vom Tisch, eine Bedienstete der Woolfs rückt blaue Blüten in einer Vase zurecht, bevor Virginia Woolf den Raum betritt. Mit diesem Bild endet der Vorspann von *The Hours*.

In nur fünf Minuten, von Filmminute drei bis acht, sind 21 Szenen zu sehen. Keine dauert länger als ein paar Sekunden. In kürzester Zeit werden drei zentrale Nebenfiguren eingeführt (Dan, Leonard und Sally) und die drei Hauptfiguren etabliert (Laura, Virginia und Clarissa). Diese drei Frauen sind mittleren Alters, haben Lebensgefährten und keine finanziellen Sorgen. Außerdem wird jede Hauptfigur von einem Star gespielt (Julianne Moore, Nicole Kidman und Meryl Streep). Keine der drei Protagonistinnen scheint glücklich zu sein, eine weitere Gemeinsamkeit. Obwohl der Film seine Hauptfiguren allein schon durch solche Parallelitäten in Beziehung zueinander setzt, ist noch unklar, was genau die Frauen miteinander zu tun haben könnten. *The Hours* etabliert in den folgenden Szenen ein Bezugssystem, in dessen Mittelpunkt ein Roman von Virginia Woolf steht: *Mrs Dalloway* fungiert als Bindeglied zwischen den Figuren.

Was unter »Bindeglied« zu verstehen ist, wird ab der zehnten Filmminute formuliert, direkt nach dem Vorspann. Virginia setzt sich in einen Sessel,

nimmt ihr Schreibbrett zur Hand und zündet sich eine Zigarette an. Sie greift zu einem Heft, schlägt die erste, noch leere Seite auf. Die nächste Einstellung zeigt Laura, die einen Roman aufschlägt: *Mrs Dalloway*. Auf Plotline 1 und 2 folgt nun Plotline 3, wie schon im Vorspann etabliert: Clarissa hat einen Block in der Hand, schreibt eine Checkliste zu ihrer Party. Dieser Dreischritt wird nun noch einmal wiederholt. Virginia taucht die Feder in die Tinte und spricht ihren ersten Satz aus, bevor sie ihn zu Papier bringt: »Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.« Laura liest genau diesen ersten Satz in ihrem Buch, und auch sie spricht ihn dabei laut aus: »Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.« Im Anschluss daran informiert Clarissa, die ihr Clipboard betrachtet, ihre Lebensgefährtin lautstark: »Sally, I think I'll buy the flowers myself.« (Abb. 1–3)

The Hours erzählt von einer Schriftstellerin, die einen Roman verfasst, von einer Leserin dieses Textes und von einer dem Buch entlehnten Figur. Virginia schreibt *Mrs Dalloway*, Laura liest *Mrs Dalloway*, und Clarissa ist eine moderne Ausgabe von *Mrs Dalloway*. Schaut man im Wissen um diese Konstellation noch einmal auf den Prolog zurück, so ist eine ähnliche Rollenverteilung schon dort zu finden. Virginia führt aus, was sie selbst im Brief an Leonard ankündigte: ihren Selbstmord. Damit gibt es auch hier eine Schreibende, ihren Leser und eine Figur, die sozusagen vollzieht, was die Autorin ihr »vorgeschrieben« hat. Somit befindet sich die Schriftstellerin als Schöpferin in einer privilegierten Position. Innerhalb des Dreiecks besteht also eine Art Hierarchie der Macht.



Abb. 1 *The Hours* (USA 2002)

12 Vgl. Oliver Clark: *Short Cuts: Formen filmischen und literarischen Erzählens bei Robert Altman und Raymond Carver*. Alfeld (Leine) 2000, S. 125.

Abb. 2 *The Hours* (USA 2002)Abb. 3 *The Hours* (USA 2002)

Nachdem diese figürliche Grundanlage etabliert ist, wird die Verknüpfung des Films mit dem Roman noch deutlicher herausgearbeitet. Bei ihrem nächsten Auftritt schickt sich Clarissa Vaughan an, die Blumen tatsächlich kaufen zu gehen. Laura hingegen bedankt sich bei Dan für Blumen, die sie eigentlich selbst hätte erwerben sollen: »It is your birthday, you shouldn't be up buying me flowers.« Das ist eine Situation, die man als »anti-quote«¹³ bezeichnen könnte. Der gesamte Film ist durchzogen von diesem Blumen-

motiv, das mit dem ersten, berühmten Satz von *Mrs Dalloway* korrespondiert. So sind Blumen auf Clarissas Schürze, auf Lauras Lesezeichen oder auf Virginias Kleid als Muster zu finden.¹⁴

Vergleichbar verhält es sich mit dem Motiv der Party, das direkt nach dem Blumenmotiv eingeführt wird. Es zieht sich durch alle drei Plotlines und verbindet die drei Hauptfiguren mit *Mrs Dalloway*. Laura will, wie sie in Filmminute 13 erklärt, eine kleine Party für Dan vorbereiten. Im Blumengeschäft erzählt Clarissa, dass sie ein festliches Dinner für Richard plant, der einen Literaturpreis gewonnen hat. Und Virginia hat vor, an diesem Tag die ersten Sätze ihres neuen Buches zu schreiben, das von einer perfekten Gastgeberin handelt, die ein Fest vorbereitet. Für jede Frau wird hier ein Ziel formuliert, wie im ersten Akt des Hollywood-Kinos üblich.¹⁵ Alle drei Ziele haben mit einer Feier zu tun, die zugleich Gegenstand des Woolfschen Romans ist.

Während Laura Brown und Clarissa Vaughan mit ihrer Arbeit beginnen, formuliert Virginia außerdem noch das Konstruktionsprinzip ihres Buches: »Just one day. And in that day... her whole life.« Was Virginia für ihre Figur *Mrs Dalloway* beschließt, gilt auch für Clarissa und Laura – und für ihre eigene Geschichte. Es wird nur ein Tag im Leben der drei Frauen dargestellt, und dieser Tag steht stellvertretend für ihr gesamtes Leben. Und an allen drei Tagen wird es zur etwa gleichen Stunde um einen Selbstmord gehen, wie noch im Detail zu zeigen sein wird. Am Nachmittag erwägt die Leserin Laura den Freitod, wird die Figur Clarissa Zeugin eines Suizids und überlegt die Schriftstellerin Virginia, welche ihrer Figuren sterben sollte.

Es scheint somit, als würde Virginia Woolfs Text auch in das Leben der beiden anderen Figuren hineinragen, selbst wenn Laura und Clarissa außerhalb der von ihr erdachten Welt angesiedelt sind. Die Schriftstellerin verfügt über »authorial power«¹⁶, so lässt sich jetzt präzisieren. Schon im Prolog hält sie sich sozusagen an ihr eigenes Drehbuch. Wenn Virginia in den folgenden Szenen über einen Blumeneinkauf schreibt, dann ist in beiden anderen Handlungssträngen von Blumenkäufen die Rede. Damit folgen Clarissa und Laura einem Diktat aus längst vergangener Zeit. In Bezug auf die Verbindung von Plotlines liegt hier ein ganz besonderer Fall von konsekutiver Integration vor: Ein Geschehen, das einer Plotline zugeordnet werden kann, löst eine Handlung in einer anderen Plotline aus. Virginia verändert den Weg der Figuren in den beiden anderen Plotlines nicht durch ihr Handeln, sondern durch ihr Denken. Diese Fähigkeit wird im Verlauf des Films auch für alle

14 Vgl. Lindenthal, »The Hours« (s. Anm. 2), S. 610.

15 Vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt / M. 2004.

16 Diehl, »Once Upon an Adaption« (s. Anm. 8), S. 95.

Suicide, die geplanten und die durchgeführten, von Bedeutung sein. Jeder Gedanke an Selbstmord, so sei vorweggenommen, wird mit Virginias Imagination verknüpft werden.

Fasst man diese Beobachtungen zusammen, so zeigt sich, dass das Buch *Mrs Dalloway* im Mittelpunkt des dreiköpfigen Figurengefüges steht: Die Protagonistinnen sind Autorin, Leserin oder Figur des Romans. Ihr Verhalten korrespondiert durchgängig mit dem Geschehen im Buch, so als würde der Text den Ablauf ihres Tages beeinflussen. *Mrs Dalloway* ist darüber hinaus aber noch in ein zweites Geflecht einzuordnen. Neben dem innerfilmischen besteht noch ein außerfilmisches Bezugssystem, das sich auf *Mrs Dalloway* bezieht: Virginia Woolfs Roman ist auch als Quelle für *The Hours* von Relevanz. In der Darstellung dieses Beziehungsgeflechts wird sich ein weiterer Dreischritt ergeben.

II Drei Werke: Roman, Transposition, Adaption

Die Schriftstellerin Virginia Woolf – gemeint ist hier nicht die Filmfigur, sondern die historisch verbrieftete Person – veröffentlichte im Mai 1925 ihren vierten Roman. Was sie seit Anfang der 1920er Jahre unter dem Arbeitstitel *The Hours* verfasst hatte, publizierte sie jetzt unter dem Titel *Mrs Dalloway*.¹⁷ Woolfs Roman spielt an einem Mittwoch im Juni 1923 und behandelt das Geschehen eines einzigen Tages. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Figur Clarissa Dalloway, die ein großes Fest in ihrem Haus vorbereitet, das am Abend auch stattfindet. Der erste Satz des Textes lautet: »Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.«¹⁸ Auf knapp zehn Seiten wird dann der Weg zum Blumengeschäft geschildert, wobei die Gedanken der Protagonistin den meisten Umfang einnehmen. Clarissas Überlegungen kreisen auch um alte Freunde, den glücklichsten Sommer ihres Lebens oder um ihre erwachsene Tochter. Auch ihre Stimmung wird deutlich: »What a lark! What a plunge!«¹⁹

»There are still the flowers to buy.«²⁰ Mit dieser Feststellung beginnt das zweite Kapitel des Bestsellers *The Hours*, den Michael Cunningham 1998 veröffentlichte und der 1999 sowohl den Pulitzer Prize for Fiction gewann als

auch den The PEN / Faulkner Prize.²¹ Auf den folgenden 15 Seiten wird der Weg von Clarissa Vaughan in ein Blumengeschäft geschildert. Dieser Einkauf spielt in New York, im Winter 2001. Clarissa bereitet ein großes Festessen für ihren besten Freund und einstigen Liebhaber Richard vor, der einen Literaturpreis gewonnen hat. Wie Clarissa Dalloway, so hängt auch sie auf dem Weg zum Blumenladen Erinnerungen nach. Ihre Gedanken kreisen zum Beispiel um alte Freunde, den glücklichsten Sommer ihres Lebens oder ihre erwachsene Tochter. Auch Clarissa Vaughans Stimmung wird deutlich. »What a thrill, what a shock«,²² sinniert sie, über die Straße schlendernd. Michael Cunningham hat die Titelfigur von *Mrs Dalloway* ganz offensichtlich von London nach New York verpflanzt und ihre Geschichte in die Gegenwart versetzt.

Diese Versetzung verdeutlichend trägt die moderne Clarissa in *The Hours* sogar den Spitznamen »Mrs Dalloway«. Den Namen hat Richard ersonnen, schon vor etwa 30 Jahren:

The name Mrs Dalloway had been Richard's idea – a conceit tossed off one drunken dormitory night as he assured her that Vaughan was not the proper name for her. She should, he'd said, be named after a great figure in literature, and while she argued for Isabel Archer or Anna Karenina, Richard had insisted that Mrs Dalloway was the singular and obvious choice. There was the matter of her existing first name, a sign too obvious to ignore, and, more important, the larger question of fate. She, Clarissa, was clearly not destined to make a disastrous marriage or fall under the wheels of a train. She was destined to charm, to prosper. So Mrs Dalloway it was and would be.²³

Richard sieht in seiner Freundin Clarissa die Figur Mrs Dalloway. Die Figur Richard wiederum verweist auf mehrere Figuren aus dem Roman *Mrs Dalloway*, unter anderem auf den Ehemann von Clarissa, der den Namen Richard trägt, und auf dessen einstigen Konkurrenten, den sprunghaften Peter, gegen dessen Heiratsantrag sich Clarissa in ihrer Jugend entschieden hat. So wie Clarissa Dalloway einst in diesen Peter verliebt war, so hat Clarissa Vaughan vor vielen Jahren ein Verhältnis mit Richard gehabt. Außerdem kann Cunninghams Richard noch mit Woolfs Figur Sally in Verbindung gebracht werden. Clarissa Dalloway hat in ihrer Jugend eine gewisse Sally

17 Vgl. Tori Young: *Michael Cunningham's ›The Hours‹: A Reader's Guide*. New York – London 2003, S. 43 f.

18 Virginia Woolf: *Mrs Dalloway* [1925]. London 1996, S. 5.

19 Ebenda.

20 Michael Cunningham: *The Hours*. New York 1998, S. 9.

21 Vgl. Young, *Michael Cunningham's ›The Hours‹* (s. Anm. 17), S. 71.

22 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 10.

23 Ebenda, S. 10 f.

geküsst und das nie vergessen, während Clarissa Vaughan einem unvergesslichen Kuss mit Richard nachtrauert.²⁴

The Hours beschränkt sich also nicht nur darauf, die Hauptfigur aus *Mrs Dalloway* in die Gegenwart zu überführen. Cunningham greift nahezu alle in Woolfs Roman verwendeten Motive auf – »birds, mirrors, flowers, clocks, kisses«²⁵ – und bezieht auch fast alle ihre Figuren in seinen Roman ein. Clarissa Vaughan lebt heutzutage ausgerechnet mit einer Sally zusammen. In *Mrs Dalloway* geht Clarissas Tochter mit der furchtbaren Miss Killman einkaufen, in *The Hours* mit der ebenso unangenehmen Mary Krull, »a queer theorist«²⁶. Selbst kleine Erlebnisse von Clarissa Dalloway werden in Cunninghams Roman gespiegelt. In der Vorlage glaubt Clarissa beim Blumenkauf, den Kopf einer Berühmtheit gesehen zu haben – »the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's?«²⁷ Clarissa Vaughan meint, einen Filmstar erkannt zu haben – »Meryl Streep? Vanessa Redgrave?«²⁸ Was es in den 1920er Jahren in London bedeutet hätte, einen Blick auf die Queen erhascht zu haben, entspricht im New York der Gegenwart einem Blick auf »die Streep«.

By a bizarre coincidence that the author of *The Hours* can not have foreseen, the invocation of Streep's and Redgrave's names invites us to consider another kind of adaptation altogether. As it happens, Vanessa Redgrave was the star of the film *Mrs Dalloway*, which appeared in 1998, the same year that Cunninghams's novel was published; while Meryl Streep is the star of (...) Daldry's recent adaptation of *The Hours*.²⁹

Begegnungen und Empfindungen, Figuren und Motive – sieht man all diese Übernahmen in Summe, so kann Cunninghams Roman als Hypertext bezeichnet werden, da er »von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist«³⁰. Die Vorlage *Mrs Dalloway* ist der dazu gehörige Hypotext. Gérard Genette, der dieses Begriffspaar verwendet, unterscheidet mehrere Formen von Hypertexten. Folgt man seinen Differenzierungen, dann ist *The Hours* keine Nachahmung von *Mrs Dalloway*, sondern eine Transformation. Nun gibt es laut Genette zahlreiche Formen der Transformation. Cunninghams Roman

ist keine Parodie, Persiflage oder Satire, die ja auch Transformationen sind, sondern eine »ernste Transformation«.³¹ Diese besondere Ausprägung des Hypertextes bezeichnet Genette als Transposition.³²

Ein Beispiel für eine Transposition ist ein zweiter Handlungsstrang, der in *Mrs Dalloway* angelegt ist, und der sich in veränderter Form in *The Hours* wiederfinden lässt. Während Clarissa Dalloway ihre Feier vorbereitet, hadert ein gewisser Septimus Warren Smith, den sie nicht kennt, mit seinem Leben.³³ Septimus, der einst Gedichte schrieb, kann seine Kriegserfahrung nicht verarbeiten. Er ist verzweifelt, hört Stimmen, darunter griechische Worte. Schließlich bringt er sich um, mit einem Sturz aus dem Fenster. Das Thema Selbstmord spielt also auch in *Mrs Dalloway* eine zentrale Rolle, und dort ist es ein Mensch mit künstlerischem Potential, der dem Wahnsinn nur durch den Freitod entkommen kann.

Der Tod von Septimus wird am Ende des Romans von einem Gast auf Clarissas Party erwähnt, was sie schockiert:

He had killed himself – but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it?³⁴

In Cunninghams Roman wird dieser Suizid aufgegriffen, auch wenn es keine Figur gibt, die einen Weltkrieg zu verarbeiten hat. In *The Hours* ist Clarissas Freund Richard – ein Schriftsteller – an AIDS erkrankt. Der abgemagerte Mann hat Halluzinationen und hört Stimmen, darunter griechische Worte. In einem der letzten Kapitel des Buches wirft sich Richard aus dem Fenster, in Clarissas Beisein. Richards letzter Satz lautet: »I don't think two people could have been happier than we have been.«³⁵

Somit beenden zwei Schriftsteller, die Cunningham in seinem Roman schildert, ihr Leben aus eigenem Entschluss: Virginia und Richard. Beide wählen den Freitod, um dem Wahnsinn zu entgehen. Für beide Figuren scheint der Tod eine Erlösung zu bedeuten. Allerdings gibt es in Cunning-

24 Vgl. Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 40.

25 Birgit Spengler: »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf. Pragmatist vs. Modernist Aesthetics«. In: *Woolf Studies Annual* 10 (2004), S. 51–79, hier S. 53.

26 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 22.

27 Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 17.

28 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 27.

29 Daniel Mendelsohn: »Not Afraid of Virginia Woolf«. In: Francine Prose (Hrsg.): *The Mrs Dalloway Reader*. Orlando u. a. 2003, S. 149–165, hier S. 158.

30 Gérard Genette: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt / M. 1993, S. 15.

31 Vgl. Seymour Chatman: »Mrs Dalloway's Progeny. *The Hours* as Second Degree Narrative«. In: James Phelan / Peter Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden u. a. 2008, S. 269–282, hier S. 271.

32 Vgl. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (s. Anm. 30), S. 44.

33 Vgl. Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 15.

34 Ebenda, S. 202.

35 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 200.

hams Text noch einen dritten Autor, die Nebenfigur Walter Hardy. Der durchtrainierte, fröhliche Walter wird nicht von Stimmen oder Selbstmordgedanken gequält. Bezeichnenderweise schreibt er aber kommerziell erfolgreiche Romane für ein schwules Publikum, während Richards Buch als nahezu unverkäufliches Kunstwerk dargestellt wird, das auf keinen Markt abzielt. Nur Künstler, so legt es Cunninghams Roman nahe, müssen leiden. Nur Genies wählen den Freitod.

Durch seinen Suizid erweist sich Richard außerdem als eine Figur, die sogar Züge von vier Figuren Woolfs trägt: Zu Peter, Richard und Sally gesellt sich Septimus dazu. Der Selbstmord eines Fremden, den Clarissa Dalloway für einen kurzen Moment vor sich sieht, ist in *The Hours* zu einem Selbstmord geworden, den Clarissa Vaughan mit eigenen Augen ansehen muss. Cunningham hat den Vorfall sozusagen *versetzt*, was der wörtlichen Bedeutung von »transponere« entspricht.

Cunningham beschränkt sich nicht darauf, den Text in einfacher Hinsicht zu transponieren. Er kombiniert Clarissas Geschichte mit der von zwei weiteren Figuren: Virginia Woolf und Laura Brown. Das unterscheidet seinen Roman grundsätzlich von anderen Transpositionen, die von *Mrs Dalloway* ausgehen.³⁶ Cunningham greift damit auch die Zweisträngigkeit von Woolfs Werk auf, in dem zwischen Clarissas und Septimus' Geschichte differenziert wird. Er operiert allerdings mit drei Protagonistinnen, wobei er seine Hauptfigur kapitelweise wechselt. Dem Vorbild entsprechend schildert er jeweils einen Tag im Leben von Clarissa, Laura und Virginia. Diese dreifache Begrenzung auf einen Tag deutet schon an, dass die Transformation des Hypotextes *Mrs Dalloway* in *The Hours* strangübergreifend geschieht. Was Clarissa Dalloway in *Mrs Dalloway* widerfährt, schreibt sich nicht nur in die Erlebnisse von Clarissa Vaughan, sondern auch in den Alltag von Virginia und Laura ein. In allen drei Plotlines werden Elemente aus *Mrs Dalloway* aufgegriffen. Zum Beispiel durch die Transposition von Septimus' Schicksal: So beschäftigt sich die unglückliche Laura auch im Roman mit der Möglichkeit des Selbstmords, während Clarissa einen Suizid erlebt und Virginia über das Thema schreibt, bevor sie sich viele Jahre später ertränkt.

Mit der Schilderung von Virginias Selbstmord, die der Film an den Anfang setzt, beginnt auch der Roman von Cunningham. Das erste Kapitel ist durch die Überschrift »Prologue« von allen folgenden abgesetzt.³⁷ Der letzte Satz ihres Abschiedsbriefes an Leonard, den Virginia in diesem Prolog schreibt,

lautet: »I don't think two people could have been happier than we have been.«³⁸ Richards letzter Satz ist also ein Zitat, ein Verweis auf den Prolog. Damit wird sein Tod mit dem der Figur Virginia verschränkt. Cunningham schafft in allen Plotlines Bezüge zu Woolfs Text und vernetzt diese dann miteinander; »he extends and transgresses her ideas«³⁹. Er verlagert einen Teil der Handlung in zwei parallel erzählte Plotlines, die darüber hinaus eine eigenständige Geschichte erzählen. Eine solche »Ausgestaltung durch massive Hinzufügung«⁴⁰ wird von Genette als »erweiternde Transposition« bezeichnet.

Innerhalb dieser erweiternden Transposition ist eine Tendenz zu erkennen, die die Figuren betrifft. Herausgegriffen sei zum Beispiel der elegante Gentleman Hugh Whitbread, den Clarissa Dalloway gleich zu Beginn des Romans auf der Straße trifft. Sein Pendant ist der schon erwähnte Walter Hardy, dem Clarissa Vaughan ebenso zufällig begegnet.⁴¹ Hugh macht sich Sorgen um seine kranke Frau, Walter spricht von seinem kranken Lebensgefährten, der trotz seines schlechten Gesundheitszustandes Tanzen gehen will. Cunningham hat die Initialen der beiden Männer und ihre sexuelle Orientierung sozusagen »herumgedreht«. Das ist ein Prinzip des Romans. Figuren, die in Woolfs Roman heterosexuell sind, erscheinen bei Cunningham fast immer in homosexueller Gestalt.

Ein zentrales Beispiel für die Umkehrung einer sexuellen Orientierung ist der schon erwähnte Kuss mit Richard, an den Clarissa Vaughan sich immer wieder erinnert: »It had seemed like the beginning of happiness, and Clarissa is still sometimes shocked, more than thirty years later, to realize that it *was* happiness«⁴². Auch Clarissa Dalloways Gedanken kreisen um ein solches Erlebnis: »Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips.«⁴³ Eine komplexe Situation: Die eine Clarissa, die einen Mann geheiratet hat, kann einen Kuss mit einer Frau nicht vergessen; die andere Clarissa, die mit einer Frau ihr Leben teilt, erinnert sich mit Sehnsucht an den Kuss eines Mannes, der ihr bester Freund wurde. »Even though the predominant homosexual relationships in *The Hours* both invert and mirror the heterosexual structure of the relationships in *Mrs Dalloway*, the essential character traits and

36 Vgl. Robin Lippincott: *Mr Dalloway*. Louisville 1999; vgl. Ian McEwan: *Saturday*. New York u. a. 2005; vgl. Girard, »Mrs Dalloway. Genesis and Palimpsests« (s. Anm. 8).

37 Vgl. Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 3 ff.

38 Ebenda, S. 7.

39 Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25), S. 52.

40 Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (s. Anm. 30), S. 353.

41 Vgl. Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 7; Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 15.

42 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 98.

43 Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 40.

the fundamental plot are retained and serve Cunningham as a structural framework.«⁴⁴

Wie dieses Zitat bereits vermuten lässt, sind die Unterschiede zwischen den beiden Romanen in den letzten Jahren zum Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzungen geworden. Dabei beschränkt sich das Publikationsvolumen allerdings auf ein Dutzend Aufsätze und eine schmale Monographie.⁴⁵ Die Autoren dieser Texte setzen verschiedenartige Akzente. Sandra Singer konzentriert sich auf das Frauenbild der beiden Romane.⁴⁶ Simon Chatman hat einige Differenzen zwischen Hyper- und Hypotext zur Interpretation ausgewählt; er deutet sogar die Differenzen in der Interpunktion – die Ausrufezeichen bei Woolf, die Kommata bei Cunningham.⁴⁷ Birgit Spengler befasst sich mit dem Stil der beiden Texte, mit dem jeweiligen Stream of Consciousness.⁴⁸ Sie beschreibt außerdem die Einarbeitung anderer Texte von Virginia Woolf in *The Hours*, zum Beispiel *To the Lighthouse*.⁴⁹ In vergleichbarer Weise hat Andrea Wild auf die Verbindung von Cunninghams Roman zu den Essays »A Room of One's Own« (1929) und »Mr. Bennett and Mrs. Brown« (1923) hingewiesen.⁵⁰ Die von Woolf imaginierte Mrs Brown ist eine ältliche Witwe, deren Sohn auf Abwege geraten ist; Laura Brown sei genau dieses Schicksal vorbestimmt.⁵¹

Wild, Spengler und Chatman stehen für eine Forschungsrichtung, die sich mit der Transposition von schriftlichen Quellen zu einem neuen Text – von Woolfs Schriften zu Cunninghams Roman – beschäftigt. Eine zweite Forschungsrichtung thematisiert das Verhältnis zwischen der realen Schriftstel-

lerin Woolf und der Figur Virginia bei Cunningham; biographische Quellen werden mit dem Roman abgeglichen. So gibt es in Cunninghams Text mehrere Verweise auf die Tagebücher Woolfs, denen zum Beispiel der amerikanische Autor Daniel Mendelsohn nachgegangen ist.⁵² Ähnlichen Fragen widmen sich die Australierin Lorraine Sim und die Britin Hermione Lee, deren Woolf-Biographie als wegweisend gilt.⁵³ Forscher und Forscherinnen stellen Differenzen zwischen Cunninghams Darstellung und Woolfs Leben fest und bewerten diese – fast ausnahmslos – negativ. Sogar das Verdikt »Verrat« wird geäußert, wie Lee feststellt: »biography and fiction have become blurred together to produce an image of Virginia Woolf which aroused some anger in those who feel she has been thereby betrayed.«⁵⁴

Cunninghams Text, so heißt es, stelle die Schriftstellerin einseitig dar – »distracted, isolated, doomed«⁵⁵. In der Realität sei Woolf eine zumeist lebenslustige, schlagfertige Person gewesen. Im Roman werde sie reduziert auf ihre Depression – festgelegt auf »madness, suicide and repressed homosexuality«⁵⁶, auf »sadness, illness and defeat«⁵⁷. Cunningham stelle Woolfs Gesundheitszustand unzutreffend dar.

Contrary to what *The Hours* suggests, in 1923 Woolf was experiencing a comparatively long period of good health. She had not since the summer of 1921 suffered from any of the psychological effects symptomatic of her previous breakdowns, such as hearing voices, and was not subjected to stringent rest cure practices that year as she had been in previous years.⁵⁸

Hermione Lee beklagt, die Autorin wandle in Cunninghams Buch düsteren Blicks durch die Gegend, statt mit ihrem Mann die Druckerpresse des Verlags zu bedienen, wie Woolf es in Wahrheit oft getan habe.⁵⁹ Cunningham, so heißt es, ignoriere auch die große Produktivität der Schriftstellerin.⁶⁰ Wie viel und wie erfolgreich sie publizierte, sei seinem Roman nicht zu entnehmen.

- 44 Andrea Wild: »The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader. Intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham«. In: *Xchanges*, 1 / 2 (March 2002), <http://infohost.nmt.edu/~xchanges/xchanges/1.2/intro.html> (letzter Zugriff am 1.9.2010).
- 45 Vgl. etwa ebenda; Mendelsohn, »Not Afraid of Virginia Woolf« (s. Anm. 29); Young, *Michael Cunningham's »The Hours«* (s. Anm. 17); Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25); Sandra Singer: »Awakening the Solitary Soul. Gendered History in Women's Fiction and Michael Cunningham's *The Hours*«. In: *Doris Lessing Studies* 23 / 2 (2004), S. 9–12; Hermione Lee: *Virginia Woolf's Nose. Essays on Biography*. Princeton 2005; Brooke Leora Grant: *A Virginia Woolf of One's Own. Consequences of Adaptation in Michael Cunningham's »The Hours«*. Unveröffentl. Arbeit zur Erlangung des Master of Arts (Brigham Young University), vgl. <http://contentdm.lib.byu.edu/ETD/image/etd2163.pdf> (letzter Zugriff am 1.9.2010); Chatman, »Mrs Dalloway's Progeny« (s. Anm. 31).
- 46 Vgl. Singer, »Awakening the Solitary Soul« (s. Anm. 45), S. 11 f.
- 47 Vgl. Chatman, »Mrs Dalloway's Progeny« (s. Anm. 31), S. 274.
- 48 Vgl. Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25), S. 69.
- 49 Vgl. ebenda, S. 58.
- 50 Vgl. Wild, »The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader« (s. Anm. 44).
- 51 Vgl. Virginia Woolf: »Mr. Bennett and Mrs. Brown (1923)«. In: *The Essays of Virginia Woolf*. Bd. 3. Hrsg. von Andrew McNeillie. San Diego 1988, S. 384–389.

- 52 Vgl. Mendelsohn, »Not Afraid of Virginia Woolf« (s. Anm. 29), S. 155.
- 53 Vgl. Lorraine Sim: »No »ordinary day«. *The Hours*, Virginia Woolf and Everyday Life.« In: *Hecate* (May 2005), http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6655/is_1_31/ai_n29208000/ (letzter Zugriff am 1.9.2010); vgl. Hermione Lee: *Virginia Woolf. Ein Leben*. Frankfurt / M. 1999; vgl. Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45).
- 54 Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45), S. 39.
- 55 Mendelsohn, »Not Afraid of Virginia Woolf« (s. Anm. 29), S. 162.
- 56 Grant, *A Virginia Woolf of One's Own* (s. Anm. 45), S. 75; vgl. Wild, »The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader« (s. Anm. 44).
- 57 Grant, *A Virginia Woolf of One's Own* (s. Anm. 45), S. 62.
- 58 Sim, »No »ordinary day« (s. Anm. 53).
- 59 Vgl. Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45), S. 55.
- 60 Vgl. Grant, *A Virginia Woolf of One's Own* (s. Anm. 45), S. 37.

Eine Fülle von Vorwürfen. Sachlich zusammengefasst lässt sich festhalten, dass *The Hours* nicht die Biographie der Schriftstellerin nacherzählt, sondern eine Figur erschafft, die von dieser Biographie inspiriert wurde. Das ist nun aber keine Besonderheit: »Biography is a process of making up, or making over.«⁶¹ Die Figur Woolf ist eine Interpretation von Virginia Woolf. Bei aller Kritik an Cunningham hält Hermione Lee fest: »There is no owning of her, or the facts of her life.«⁶² Cunningham schafft eine Deutung, die mit anderen Interpretationen im Wettbewerb steht. Er nutzt die biographischen Quellen, um seine Version der Virginia zu entwickeln und andere Figuren seines Romans daraus zu speisen. Von Bedeutung ist also nicht, dass er Woolf deutet. Von Bedeutung ist, wie er die Künstlerin deutet. Mit seiner Zuspitzung bedient er ein Klischee: »[the] cultural fantasy of the genius madwoman shut up inside her home producing masterpieces.«⁶³

Auch Richard entspricht diesem Stereotyp des leidenden Künstlers. Er ist sozusagen ein Abziehbild Virginias, wie seine Abschiedsworte zeigen. Gleich zu Beginn des Films wird dieser Satz formuliert. Virginia schreibt an Leonard: »I don't think two people could have been happier than we have been.« Dabei handelt es sich um ein wörtliches Zitat aus dem Brief, den die reale Woolf am 28. März 1941 verfasste.⁶⁴ Cunningham hat seine Figur Virginia also einen Satz schreiben lassen, den die historisch verbriefte Virginia Woolf geschrieben hat. Er zitiert Woolf und lässt dieses Zitat dann von Richard zitieren. Im Moment seines Todes sind dem Schriftsteller ganz offenbar die eigenen Worte ausgegangen. Richard – ein Konglomerat aus mehreren Woolf'schen Figuren – scheidet mit den berühmten Abschiedsworten einer Schriftstellerin aus dem Leben und kopiert dabei den Selbstmord einer ihrer Figuren.

Mit dem Satz, den er spricht, überträgt Richard außerdem eine Äußerung über die glückliche Beziehung des Ehepaars Woolf auf seine Freundschaft zu Clarissa. Hier scheint die berühmte Feststellung von Umberto Eco zu greifen, dass Liebeserklärungen heutzutage nur noch in Form eines Zitats möglich sind.

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, dass er ihr nicht sagen kann: »Ich liebe dich inniglich«, weil er weiß, dass genau diese Worte schon,

sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: »Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.«⁶⁵

Richard zitiert nicht die italienische Autorin Liala, sondern die britische Schriftstellerin Virginia. Und er muss diese Quelle noch nicht einmal angeben, da er sicher sein kann, dass seine geliebte Freundin den Text kennt. Die Verfilmung arbeitet das besonders deutlich heraus: In Clarissas Bücherregal stehen die Werke von Woolf an prominenter Stelle, genau neben einem Photo von Richard. Die Figuren in *The Hours* verweisen also nicht nur auf Texte von Virginia Woolf – sie wissen auch darum.

Mit dem Hinweis auf das Photo im Regal kommt eine weitere Bezugsgröße ins Spiel, sozusagen die dritte Komponente. Nachdem in diesem Abschnitt die Beziehung des Romans *The Hours* zu unterschiedlichen Textquellen zusammengefasst wurde – zu den literarischen und zu den biographischen – bleibt aufzuzeigen, wie die Verfilmung einzuordnen ist. Schon kurz nach dem Erscheinen von Cunninghams Roman hatte sich Pedro Almodóvar um die Rechte bemüht, die zu diesem Zeitpunkt aber schon vergeben waren.⁶⁶ David Hare verfasste ein Drehbuch, das von Stephen Daldry in Szene gesetzt wurde. Damit kommt ein weiteres Werk ins Spiel, dessen Ausgangspunkt erneut der Roman *Mrs Dalloway* ist.

III Drei Autoren: Woolf, Cunningham, Daldry

Wird die Beziehung des Films *The Hours* zum Werk oder zur Biographie von Virginia Woolf thematisiert, dann erfolgt in der Regel ein Angriff auf die Verfilmung. Die Visualisierung verschärft die Problematik des Zugriffs auf eine Biographie. Was schon in Cunninghams Buch problematisch sei, werde nun augenfällig. Das Haus der Woolfs sei zu elegant, und die Malerin Vanessa Bell, Virginias Schwester, verhalte sich »absurdly posh«⁶⁷. In diesem Kontext spielt auch die Darstellung des Selbstmords eine wichtige Rolle. Die Todeszene könne nur als Romantisierung bezeichnet werden, wie Hermione Lee verärgert feststellt:

61 Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45), S. 60.

62 Ebenda, S. 61.

63 Grant, *A Virginia Woolf of One's Own* (s. Anm. 45), S. 63.

64 Vgl. Nigel Nicolson / Joanne Trautmann (Hrsg.): *The Letters of Virginia Woolf. Vol. 6 (1936–1941)*. New York 1982; vgl. Quentin Bell: *Virginia Woolf. A Biography*. London 1990, S. 226.

65 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. München 1987, S. 78f.

66 Vgl. Pedro Almodóvar im Gespräch mit Bert Rebhandl: »Was dürfen Sie sich alles erlauben Señor Almodóvar?«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.9.2009, Z6.

67 Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45), S. 53.

Above all, I wish her suicide hadn't been transformed into a picturesque idyll. Woolf was no Ophelia: she drowned herself on a cold day in March in a dangerous ugly river where the water runs so fast that nothing grows on the bare banks. She was wearing an old fur coat, Wellington boots, and a hat held on by an elastic band.⁶⁸

Tatsächlich macht Virginia im Film nicht einen Schwimmszug, ringt kein einziges Mal um Luft. Sie gleitet stattdessen in sonnige Fluten. Nur durch diese pittoreske Darstellung wird es möglich, den Tod der Künstlerin als Erlösung zu deuten.

Beklagt wird auch, dass Nicole Kidmans Darstellung von Woolf den Blick auf die Schriftstellerin verstelle: »So, the general understanding and portrait of Virginia Woolf presented to viewers of the film becomes Nicole Kidman's version of Steven Daldry's version of David Hare's version of Michael Cunningham's version of Virginia Woolf.«⁶⁹ Bei der Bewertung von Kidmans Leistung wiederholt sich ein schon gegenüber dem Roman geäußertes Vorwurf. Die Australierin spiele Woolf als geistesabwesende Person, »eyes unfocused and with a slight squint«⁷⁰. Die Schriftstellerin wird im Film zu einer verwirrten Frau, über deren Marotten ihre Neffen lachen. »This depiction is a throwback for Woolf scholars.«⁷¹

Insbesondere dass der Versuch gemacht wurde, Kidman durch Ankleben einer falschen Nase den Photos von Woolf anzugleichen, wird ausführlich besprochen.⁷² »As for *The Nose*, Nicole Kidman, even with prosthetic addition and fixed scowl, doesn't look very like Virginia Woolf. She looks like Nicole Kidman wearing a nose.«⁷³ Die Nase wird zum Gegenstand des Spotts: »Some good fun was had at the expense of *The Nose*. (One critic suggesting that in the scene where Virginia lays her head down on the grass next to a dead bird which her niece has left in the garden for burial, she is comparing beaks.)«⁷⁴ Hermione Lee, eine der schärfsten Kritikerinnen des Films, von der auch diese Anmerkung stammt, kommt aber abschließend zu dem Schluss, dass die ganze Aufregung übertrieben sei. Virginia Woolf »continues to be reinvented – made up, and made over – with every new adapter, reader,

editor, critic and biographer«.⁷⁵ Sie schließt: »*The Nose* is her latest and most popular incarnation, but she won't stay fixed under it forever.«⁷⁶

Die Debatte um das Verhältnis von Woolf zu Woolf wird emotional geführt. Über das Verhältnis von *The Hours* zu *The Hours*, vom Roman zum Film, wird hingegen nur wenig geschrieben.⁷⁷ Zunächst lässt sich festhalten, dass sich Regisseur Stephen Daldry eng an das sehr präzise Drehbuch von David Hare hält.⁷⁸ Sogar die Match Cuts oder die intra-diegetische Musik hat Hare schon vermerkt. Daher ist es wenig produktiv, die Differenzen zwischen Hares Text und Daldrys Umsetzung auszuführen. Es genügt, sich auf den direkten Vergleich von Film und Roman zu beschränken. Bei diesem Vergleich wird es selbstverständlich nicht um die Frage der Werktreue gehen, die noch bis in die 1980er Jahre gestellt wurde.⁷⁹ Die sogenannte »Fidelity Debate« soll hier nicht wieder aufgegriffen werden, da der Film nicht als Umsetzung verstanden wird.⁸⁰ Demzufolge werden Veränderungen von Buch zu Buch hier nicht moniert, sondern aufgeführt.⁸¹ In Bezug auf die Figurenkonstellation und die Erzählweise sind fünf Veränderungen zentral.

Der Film wechselt die Plotlines wesentlich häufiger als der Roman, da er mehrfach mit schnellen Montagesequenzen arbeitet. Über 60 Mal wird von Handlungsstrang zu Handlungsstrang geschnitten. Cunningham lässt auf einen Prolog nur 22 Kapitel folgen, die im Wechsel jeweils die Geschichte von Virginia, Laura und Clarissa vorantreiben. Außerdem wurden im Film die Proportionen leicht verschoben. Nimmt Clarissas Geschichte bei Cunningham noch über 50 Prozent des Textvolumens ein, so werden ihr im Film nur etwas mehr als 40 Prozent zugestanden. Damit kann das Verhältnis zwischen den drei Plotlines als nahezu ausgeglichen bezeichnet werden. Dass die Bedeutung der modernen Mrs Dalloway etwas zurückgenommen wurde und dass die Plotlines häufiger wechseln, stärkt den Eindruck der Dreigliedrigkeit – eine erste Differenz.

Ein zweiter Unterschied ergibt sich aus den medialen Möglichkeiten. Ein Charakteristikum des Romans und seiner Vorlage ist die Wiedergabe von

68 Ebenda, S. 55 f.

69 Grant, *A Virginia Woolf of One's Own* (s. Anm. 45), S. 57 f.

70 Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25), S. 71.

71 Ebenda, S. 71.

72 Vgl. auch Herta Newman: »Regarding *The Hours*«. In: *Virginia Woolf Miscellany* 64 (2003), S. 8–9, hier S. 8 f.

73 Lee, *Virginia Woolf's Nose* (s. Anm. 45), S. 53.

74 Ebenda, S. 58.

75 Ebenda, S. 61.

76 Ebenda.

77 Vgl. Young, *Michael Cunningham's ›The Hours‹* (s. Anm. 17), S. 77 f.; Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25), S. 68 f.

78 Vgl. David Hare: *The Hours*. London 2003.

79 Vgl. Mireia Aragay: »Reflection to Refraction. Adaptation Studies Then and Now«. In: Dies. (Hrsg.): *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam – New York 2005, S. 11–34.

80 Vgl. D.J. Cartmel / Imelda Whelehan: »Harry Potter and the Fidelity Debates«. In: Mireia Aragay (Hrsg.): *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship* (s. Anm. 79), S. 37–49.

81 Vgl. Mendelsohn, »Not Afraid of Virginia Woolf« (s. Anm. 29), S. 162 ff.

Gedankengängen der Figuren als Stream of Consciousness. Dessen »sprachliche Organisation ist dem Prinzip der freien Assoziation verpflichtet«⁸². *Mrs Dalloway* ist einer der ersten Texte überhaupt, der diese Technik anwendet; Cunningham folgt auch in dieser Hinsicht dem von ihm gewählten Hypotext. Der Film präsentiert diese Gedankengänge nun nicht durch eine Voice-over, wie vielleicht zu vermuten gewesen wäre.⁸³ Was Virginia, Laura und Clarissa denken, was sie beobachten, kann nur von ihrem Verhalten und gelegentlich auch von ihren Aussagen abgeleitet werden. So ist der Satz »What a thrill, what a shock« nicht im Off zu hören; stattdessen erklärt Clarissa bei der Ankunft im Blumengeschäft, wie wunderbar der heutige Tag sei. Sie träumt nicht von dem Kuss mit Richard, sondern schildert ihrer Tochter die Szene. Virginia denkt nicht darüber nach, dass sie den ersten Satz gefunden hat, sondern sie erzählt es Leonard.⁸⁴ Im Buch problematisiert Laura das Alleinsein mit ihrem kleinen Sohn Richie auf über einer Seite Text; im Film wird dieses Gefühl in einem einzigen Blick ausgedrückt.⁸⁵

Diesem Prinzip entsprechend verzichtet der Film auch fast vollständig darauf, Erinnerungen in Form von Flashbacks zu visualisieren. Clarissa spricht mehrfach vom schönsten Moment ihres Lebens, ohne dass er auf der Leinwand zu sehen wäre. Wie wenig selbstverständlich diese Form der Umsetzung ist, zeigt ein Vergleich mit dem Film *Mrs Dalloway*. Regisseurin Marleen Gorris setzt sowohl Voice-over als auch Flashbacks ein, in denen die junge Clarissa zu sehen ist. Was Mrs Dalloway (Vanessa Redgrave) denkt, wird von Gorris szenisch umgesetzt.

Die dritte Besonderheit der Verfilmung lässt sich unter dem Stichwort Verknappung subsumieren. In der Verfilmung sind einige Szenen und mehrere Nebenfiguren gestrichen worden. So sind der Schriftsteller Walter Hardy, dem Clarissa auf der Straße begegnet, oder Mary Krull, die militante Freundin von Clarissas Tochter, nur in der literarischen Vorlage zu finden.⁸⁶ Auf der Leinwand ist auch nicht zu sehen, wie Clarissa Dreharbeiten beobachtet und sich fragt, ob sie Meryl Streep gesehen habe.⁸⁷ Dass TV-Produzentin Sally mit einem berühmten Filmstar essen geht und Clarissa darauf mit Neid reagiert⁸⁸, wurde im Film ebenso ausgespart wie eine Liebesszene der beiden

Frauen, die stattfindet, als Sally ihrer Freundin Blumen mitbringt: »for a moment they are both simply and entirely happy.«⁸⁹

Die letztgenannte Kürzung verweist auf eine vierte Differenz zwischen Roman und Film. Diesen Moment des Glücks gibt es in der Verfilmung nicht für Clarissa. Dort wird stattdessen angedeutet, dass Sally ihre Partnerin betrügt. Bezeichnenderweise beginnt Sally im Roman ihren Tag damit, ihrer Freundin bei den Festvorbereitungen zu helfen und das Bad zu putzen, während sie im Film einen Kaffee trinkt, übermüdet von ihrem nächtlichen Abenteuer.⁹⁰ Hare hat außerdem einen Dialog zugefügt, bei dem sich Sally beschwert, dass sie am Tisch mit den Ex-Beziehungen sitzen muss.⁹¹ Diesen negativen Szenen entspricht, dass der Film einen Zusammenbruch Clarissas zeigt, der im Roman so nicht vorkommt. Dort erhält Clarissa Besuch von ihrem Freund Louis, der weinend von einer unglücklichen Affäre berichtet.⁹² Im Film hingegen ist er frisch verliebt und Clarissa bricht in Tränen aus, als sie an ihre eigene Vergangenheit denkt. Sie beneidet den alten Freund um sein junges Glück. Diese beiden Veränderungen – der Umgang mit Sally und Louis – bedeuten in Summe, dass Clarissa in Daldrys Film unglücklicher ist als in Cunninghams Vorlage. Ihr Name bedeutet »klar, leuchtend«, aber ihr Zustand lässt sich mit diesen Adjektiven keineswegs beschreiben.

Die Fokussierung auf das Unglück lässt sich auch bei den beiden anderen Hauptfiguren beobachten. Virginias Verhältnis zu Leonard ist in der Verfilmung angespannter als in der Vorlage; so wird zum Beispiel der Streit um das Leben in Richmond ausführlicher geführt.⁹³ Im Roman spürt Leonard seine Frau lediglich am Bahnhof auf und bringt sie nach Hause zurück. Im Film kommt es zu einer Auseinandersetzung, bei der es um Leben und Tod geht. Leonard beschwört Virginia: »We brought you here to save you from the inevitable damage you intended upon yourself! You tried to kill yourself twice.« Doch Virginia beharrt darauf, die Kleinstadt zu verlassen: »I wish, for your sake, Leonard, that I were happy in this quietness. But if it is choice between Richmond and death ... I choose death.« Damit formuliert der Film eine Art Todessehnsucht der Schriftstellerin.

Auch Lauras Situation ist eindeutig gezeichnet. Im Roman heißt es ausdrücklich, dass sie das Leben liebt.⁹⁴ Sie flieht in ein Hotel, um endlich *Mrs Dalloway* lesen zu können, was ihr zu Hause nicht gelingt. Anders im Film:

82 Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2005, S. 63.

83 Vgl. Sarah Kozloff: *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley u. a. 1988.

84 Vgl. Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 29.

85 Vgl. ebenda, S. 47.

86 Vgl. ebenda, S. 15–24.

87 Vgl. ebenda, S. 27.

88 Vgl. ebenda, S. 90–95.

89 Ebenda, S. 185.

90 Vgl. ebenda, S. 9.

91 Hare, *The Hours* (s. Anm. 78), S. 42.

92 Vgl. Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 134.

93 Vgl. ebenda, S. 170ff.

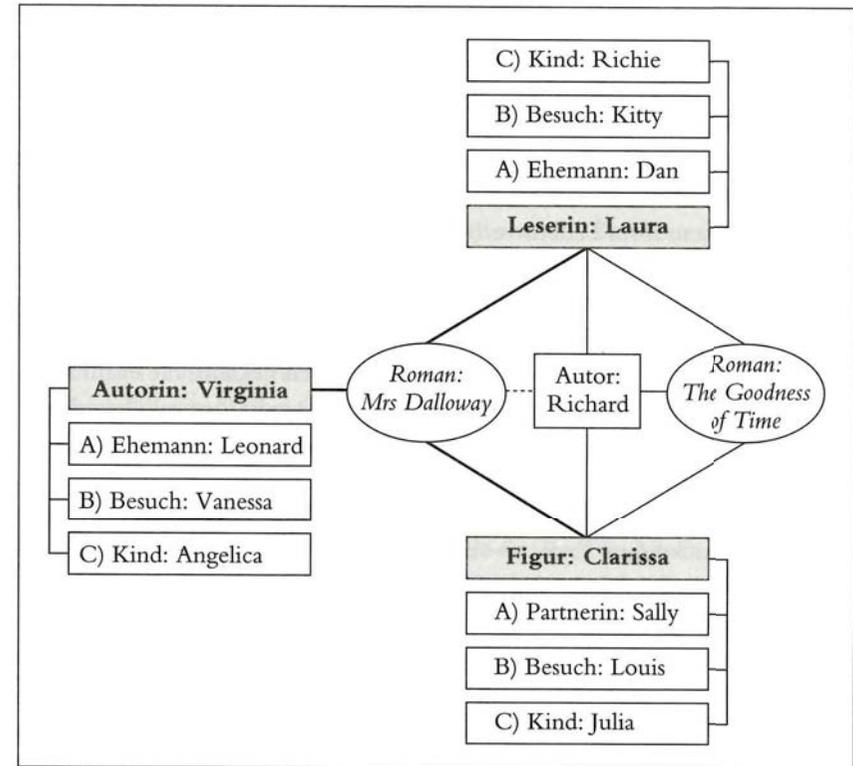
94 Vgl. ebenda, S. 152.

»She escapes home to the hotel not to read in tranquillity but, emptying the contents of her drug cabinet into her handbag, to commit suicide.«⁹⁵ Auf der Leinwand ist sogar zu sehen, wie Laura ertrinkt, denn das Hotelzimmer füllt sich ganz plötzlich mit brackigem Flusswasser. Ein Traum! Im Schlaf stirbt sie den Tod, den Virginia Woolf gewählt hat. Mit einem Angstschrei wacht Laura auf und flüstert: »I can't.« Weinend streicht sie über ihren von der Schwangerschaft gewölbten Bauch. Laura hat den Selbstmord geplant und erst in letzter Sekunde verworfen. Damit forciert der Film eine Fragestellung, die der Roman lediglich aufwirft: »Can we choose whether to live or die?«⁹⁶ Die Betonung dieser Frage ist eine fünfte Differenz.

Zusammengefasst ist der Film also nicht nur deutlich knapper als Cunninghams Roman. Er ist auch stärker auf die Hauptfiguren fokussiert, wobei vor allem Clarissas Situation eindeutiger als unglücklich dargestellt wird. Die Entscheidung zwischen Leben und Tod wird in allen drei Plotlines klarer herausgearbeitet, so wie auch das Thema Selbstmord. Mit dieser Feststellung kann die Darstellung des Beziehungsgeflechts zwischen den drei Werken abgeschlossen werden. Nachvollzogen wurde, in welcher Weise der Film *The Hours* den Roman *The Hours* adaptiert, der wiederum eine Transposition des Romans *Mrs Dalloway* darstellt. *Mrs Dalloway* wurde in dieser dreistufigen Werkkonstellation als Ausgangspunkt begriffen. Im vorausgegangenen Abschnitt wurde *Mrs Dalloway* ja bereits als Mittelpunkt der Figurenkonstellation beschrieben, als Bindeglied zwischen Virginia, Laura und Clarissa. Diese Figurenkonstellation soll im folgenden Abschnitt um die Nebenfiguren erweitert werden. Die Nebenfiguren gruppieren sich nicht um den Roman, sondern um je eine Hauptfigur.

IV Drei Nebenfiguren: Partner, Besucher, Kinder

Virginia, Laura und Clarissa leben jeweils mit einem Partner oder einer Partnerin zusammen, mit Leonard Woolf, Dan Brown und Sally Lester (A). Außerdem erhält jede Hauptfigur Besuch, auf den sie nicht eingerichtet ist. Virginia wird von ihrer Schwester Vanessa besucht, Laura von ihrer Nachbarin Kitty und Clarissa von ihrem alten Freund Louis (B). Schließlich beschäftigt sich jede Hauptfigur noch mit einem Kind. Clarissa hat ihre Tochter Julia, Laura einen kleinen Sohn, der Richie genannt wird, und Virginia



spricht mit ihrer Nichte Angelica (C).⁹⁷ Jeder Hauptfigur sind also drei Nebenfiguren zugewiesen.

Betrachtet man zunächst die Partnerschaften (A) genauer, so fällt auf, dass alle drei Beziehungen höchst problematisch sind. Zwar gehen Clarissa und Sally fürsorglich miteinander um, aber sie scheinen Opfer des »Lesbian Bed Death« zu sein.⁹⁸ Sex scheint in der Beziehung keine Rolle mehr zu spielen. Sally hat wahrscheinlich eine Geliebte; zumindest hat sie heimlich die Nacht außer Haus verbracht. Die Kommunikation der beiden Frauen ist gestört, wie sich am Beispiel der Blumen verdeutlichen lässt. Als Clarissa verkündet, sie wolle die Blumen nun doch selbst aussuchen gehen, fragt Sally schlaftrunken: »What? What flowers?« Schlagartig fällt ihr ein, was Clarissa meint: »Shit!« Sally hat Clarissas Fest vergessen, das für sie von so großer Bedeutung ist. Schuld bewusst springt sie aus dem Bett und hilft Clarissa. Im Verlauf des

95 Young, *Michael Cunningham's »The Hours«* (s. Anm. 17), S. 77.
 96 Lee, *Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography* (s. Anm. 45), S. 56.

97 Vgl. Lindenthal, »The Hours« (s. Anm. 2), S. 604.
 98 Vgl. Philip Blumstein / Pepper Schwartz: *American Couples. Money, Work, Sex*. New York 1983.

Morgens kauft sie ihr sogar Blumen. Doch als sie zu Hause ankommt, ist die Wohnung bereits voller Bouquets. Frustriert wirft Sally ihren kleinen Strauss auf einen Haufen. Ihre Freundin bekommt die ihr zgedachten Blumen noch nicht einmal zu sehen. Clarissa wiederum sucht im Laden einen ganz besonderen Strauss aus, den sie aber nicht etwa Sally schenken wird. Adressat ist Richard. Mit ihm und nicht etwa mit ihrer Freundin hat Clarissa den glücklichsten Moment ihres Lebens verbracht, wie sie später erzählen wird. Nicht Sally, sondern Richard ist Clarissas wichtigste Bezugsperson – eine problematische Ausgangslage für eine Liebesbeziehung.

Blumen charakterisieren auch die schwierige Beziehung von Dan und Laura. Noch vor dem Frühstück hat er gelbe Rosen gekauft, die er für sie in eine Vase stellt – dabei hat Dan heute Geburtstag. Dan ist fürsorglich und liebt seine Frau, was bei ihr aber nur ein schlechtes Gewissen auslöst. Pflichtschuldig backt sie einen Kuchen, den sie wegwirft, weil er nicht ganz perfekt geworden ist. Unter Aufbietung all ihrer Kräfte backt sie eine zweite Torte, die sie mit Zuckerguss verziert – mit gelben Rosen. Diese Blumen sind so unecht wie Lauras Lächeln. Sie gibt nur vor, glücklich zu sein. Sie fühlt sich Dan, dem Kriegshelden, verpflichtet, der sie nach seiner Rückkehr ausgewählt hat, obschon sie ein Mauerblümchen war. Laura ist in ihrer Ehe gefangen, würde den Tag viel lieber mit Büchern verbringen, als mit ihrer Familie. Gebannt studiert sie *Mrs Dalloway*. Dass Clarissa Dalloway in diesem Roman Blumen kauft, ist Laura wichtiger, als dass Dan ihr Rosen schenkt.

Blumen spielen in der Beziehung von Virginia und Leonard keine Rolle, auch wenn das Haus mit vielen Sträußen geschmückt ist und über einen blütenreichen Garten verfügt. Gelbe Rosen bringt Virginia nicht etwa ihrem Mann, sondern legt sie auf das Grab eines toten Vogels. Blumengeschenke unter den Eheleuten wären auch völlig unangebracht, da ihre Beziehung von Sorge geprägt ist. Leonard fürchtet um die geistige Gesundheit seiner Frau. Er überwacht Virginias Essgewohnheiten und folgt dem Ratschlag des Arztes, sie in Richmond zu isolieren. Virginia hasst diesen Ort und will unbedingt nach London zurück, was Leonard ihr verwehrt. Er ist bereit, sein Leben ganz auf Virginia auszurichten. Aber er ist weniger ihr Ehemann als ihr Wärter.

Keine der drei Beziehungen ist als glücklich zu bezeichnen, auch wenn die Paare durchaus liebevoll miteinander umgehen. Alle drei Hauptfiguren spielen ihren Partnern etwas vor. Sie tragen sozusagen eine Maske: Virginia behauptet, gegessen zu haben, Laura überspielt ihre Verzweiflung, Clarissa erwähnt noch nicht einmal, dass Sally außer Haus geschlafen hat. Die Fürsorge von Dan und Leonard ist kontraproduktiv. Für Laura ist die Ehe ein Gefängnis, und Virginia fühlt sich in Richmond eingesperrt. Nur das Ver-

hältnis von Clarissa und Sally wird nicht von der Sorge um einen Partner geprägt. Doch gerade das deutet auf eine problematische Verschiebung hin. Clarissa ist an den kranken Richard gekettet, so dass sie sich Sally nicht zuwenden kann. Zu Beginn des Films erkennt sie ihre Lage nicht. Sie rätselt: »Why is everything wrong?« Eine Frage, die sich alle drei Figuren in Bezug auf ihre Beziehung stellen könnten.

Die zweite Gruppe von Nebenfiguren sind die Besucher (B) – Vanessa, Louis und Kitty. Alle drei erscheinen in den Wohnungen der Hauptfiguren, und alle drei kommen unerwartet. Vanessa erscheint fast zwei Stunden vor der verabredeten Zeit in Richmond. Das Dienstmädchen ist noch nicht vom Einkauf aus London zurückgekehrt, der Tee noch nicht vorbereitet. Vanessas Kinder poltern zur Tür herein, versetzen den beschaulichen Ort in Unruhe. Während Virginia sich dennoch über den Besuch freut, reagiert Clarissa eher irritiert über das unangekündigte Erscheinen von Louis, der mitten in die Vorbereitungen zu ihrem Festessen platzt. Ein unpassender Überfall, denn er weiß um Clarissas Gastgeberpflichten. Als sie die Tür öffnet, trägt Clarissa Gummihandschuhe und eine Schürze. Sie kocht und schwitzt. Ungelenk versucht »die perfekte Gastgeberin«, die Lage in den Griff zu bekommen. Ähnlich stellt sich die Situation für Laura dar. Zwar hat sie ihren Geburtstagskuchen für Dan schon gebacken, als Nachbarin Kitty klopft. Doch der Kuchen ist in Lauras Augen misslungen, was Kittys gedankenlose Bemerkung auch noch bestätigt: »Anyone can make a cake.« Kitty scheint die perfekte Hausfrau zu sein, während Laura glaubt, eine Versagerin zu sein – obschon ihre Küche vor Sauberkeit glänzt. Während die Nachbarin elegant gekleidet ist, hat Laura sich an diesem Morgen noch nicht einmal die Haare gekämmt. Sie trägt ein unvoreilhaftes Hauskleid und Pantoffeln. Laura hätte ihrer Nachbarin gar nicht erst die Tür aufgemacht, aber Kitty ist ganz einfach hereinspaziert.

Alle drei Besuche wühlen die Besuchten auf – eine zweite Gemeinsamkeit. Laura ist völlig bestürzt, als Kitty ihr erzählt, dass sie ein Geschwür hat und ins Krankenhaus muss. Sie fürchtet um Kittys Leben. Um das Thema ›Tod‹ kreisen auch Virginias Gedanken, ausgelöst durch den Fund eines toten Vogels, den Vanessas Kinder beerdigen. Sie ist schließlich ganz geistesabwesend. Auch Clarissa wird von ihrem Besuch erschüttert. Sie erleidet einen Nervenzusammenbruch. Louis ist sozusagen ein Bote längst vergangener Zeiten, Peter Walsh in *Mrs Dalloway* vergleichbar. Wie Peter hat auch Louis lange Zeit an einem weit entfernten Ort gelebt; in seinem Fall ist es allerdings nicht Indien, sondern San Francisco. Nun ist er zur Feier angereist, und Clarissa spricht mit ihm über einen Sommer, den sie beide gemeinsam mit Richard in

Wellfleet verbracht haben. In diesem Urlaub waren Clarissa und Richard ein Paar, bevor er sich für Louis entschied. In Erinnerung an diesen perfekten Sommer weint Clarissa so sehr, dass sie nicht länger stehen kann. Sie muss sich auf den Küchenboden setzen.

Im Mittelpunkt von Clarissas Erinnerung steht ein Kuss mit Richard. Alle drei Besuche haben mit solchen Küssen zu tun – eine dritte Gemeinsamkeit. Völlig überraschend küsst Virginia ihre Schwester Vanessa auf den Mund und Laura ihre Nachbarin Kitty. Obschon der erste Kuss als verwandtschaftlich und der zweite als fürsorglich gedeutet werden könnte, enthalten diese Berührungen auch eine sexuelle Komponente. Beide Frauen leben in heterosexuellen Partnerschaften, scheinen sich aber auch zu Frauen hingezogen zu fühlen.⁹⁹ Damit ergibt sich eine weitere Gemeinsamkeit der drei Hauptfiguren: »All have experienced same- and opposite-sex desire.«¹⁰⁰ Insofern verweisen die Küsse, um die es bei den Besuchern geht, auf ein unerfüllbares Verlangen.

Eine vierte Gemeinsamkeit der Besucher ist, dass sie über etwas verfügen, was der Hauptfigur fehlt. Clarissa gibt nur zögerlich zu, dass sie seit vielen Jahren mit derselben Frau zusammenlebt und in derselben Firma arbeitet. Eigentlich könnte sie darauf auch stolz sein, doch ihre Stimme klingt resigniert. Clarissa beneidet Louis um seine neue Liebe. Virginia beneidet ihre Schwester um ihre Familie und ihre Partys, und Laura wäre gerne so perfekt wie Kitty. Da die Besucher die Hauptfiguren an einen Mangel erinnern, haben die Besuche Folgen – eine fünfte Übereinstimmung. Alle drei Figuren geben ihr ursprüngliches Ziel auf, unterbrechen ihre Arbeit. Kaum hat Kitty das Haus verlassen, gibt Laura ihren Sohn bei einem Babysitter ab und flieht alleine in ein Hotel, ohne jedes Gepäck. Kaum ist Vanessa mit ihren Kindern abgereist, läuft Virginia zum Bahnhof, um alleine aus Richmond zu fliehen, ohne jedes Gepäck. Nur Clarissa macht noch keinen Versuch, aus ihrem Gefängnis auszubrechen. Sie bleibt in ihrer Wohnung, hört aber auf zu kochen. Clarissa flieht nicht an einen anderen Ort, sondern in die Arme ihrer Tochter Julia, die direkt im Anschluss an Louis in die Wohnung stürmt. Julia gehört zu der dritten Gruppe von Nebenfiguren, den Kindern (C).

Die drei Kinder sind ganz unterschiedlich. Die schon erwachsene Julia, fröhlich und unabhängig, verdeutlicht Clarissa, wie ihre Situation aussieht.

Ihrer Tochter gegenüber fasst Clarissa noch einmal zusammen, dass sie nur in dem einen Sommer mit Richard wirklich glücklich gewesen sei: »It was happiness. It was the moment.« Die gelassene Julia hilft ihrer Mutter, ein Problem zu formulieren. Lauras Kind hingegen, Richie, ist Teil ihres Problems. Die Liebeserklärung des kleinen Jungen macht sie nicht glücklich, sondern setzt sie unter Druck. Sie spielt ihm eine Rolle vor, spricht fast schon mechanisch die Sätze aus, die das Kind erwartet. Ganz anders ist das Verhältnis von Virginia zu Angelica, ihrer Nichte. Die Tante spielt dem kleinen Mädchen keine Rolle vor. Gemeinsam beerdigen die beiden einen Vogel, wobei Angelica fragt, was nach dem Tod geschehe. Virginia denkt über diese Frage nach und gibt eine ernsthafte Antwort. Von Angelicas Frage berührt kommt sie kurz darauf zu dem Schluss, dass die Hauptfigur ihres Romans nicht sterben sollte: »I'll have to kill someone else instead.« Im Verlauf des Besuches ist ihr der Fortgang ihres Buches klar geworden. Angelica hat diesen Gedankengang ausgelöst.

Somit erfüllen die Kinder ganz unterschiedliche Funktionen im Leben der Hauptfiguren. Sie sind willkommener Zuhörer (Julia), unwillentlicher Peiniger (Richie) oder ahnungsloser Auslöser (Angelica). Die Kinder verursachen Geständnisse, provozieren Lügen oder bewirken eine Inspiration. Sie bilden damit die heterogenste Gruppe unter den Nebenfiguren. Drei Kinder, drei Besucher und drei Partner – damit sind nun alle Nebenfiguren zugeordnet. Eine einzige Figur wurde bislang ausgenommen: der Schriftsteller Richard. Er ist nicht mit einer Hauptfigur verbunden, sondern mit allen dreien.

V Drei Verbindungen: Freundin, Mutter, Vorbild

Richard ist Clarissas ältester Freund, was von Beginn an offensichtlich ist. Dass es eine Beziehung zu Laura gibt, wird erst in der 85. Filmminute aufgedeckt. Der unglückliche Schriftsteller schaut sich ein altes Hochzeitsbild an, auf dem unschwer Laura zu erkennen ist, als junge Braut. Richard wendet den Blick von diesem Bild ab und sieht aus seinem Fenster. Die nächste Einstellung zeigt den kleinen Richie, der am Fenster steht und nach seiner Mutter schreit – ein Match Cut, der diese Szene als Flashback markiert. Nach einem weiteren Schnitt ist zu sehen, wie der erwachsene Richard weint.¹⁰¹ Mit dieser Montage wird Richards »backstorywound« offenbart, eine im

99 Vgl. Diane R. Wiener: »A Meditation on Depression. Time and Narrative Peregrination in the Film *The Hours*«. In: Hilary Clark (Hrsg.): *Depression and Narrative. Telling the Dark*. Albany 2008, S. 154–164, hier S. 160; vgl. dazu hingegen Spengler, »Michael Cunningham Rewriting Virginia Woolf« (s. Anm. 25), S. 71.

100 Young, *Michael Cunningham's ›The Hours‹* (s. Anm. 17), S. 67.

101 Vgl. ebenda, S. 78.

Abb. 4 *The Hours* (USA 2002)

Hollywood-Kino übliche Technik, das Verhalten einer Figur zu motivieren. Der kleine Richie hat vergebens um die Liebe seiner Mutter gekämpft. Außerdem wird mit dieser Montage eine bislang verborgene Personalinterferenz aufgedeckt. Richard ist ganz offensichtlich Lauras Sohn. *The Hours* erzählt die Geschichte von Richards bester Freundin und von seiner Mutter. Damit steht er als Bindeglied zwischen zwei Hauptfiguren und zwei Plotlines (Abb. 4).

Richards Verbindung zur dritten Hauptfigur des Films erschließt sich nicht schlagartig, sondern schrittweise. Richard hat den gleichen Beruf wie Virginia. *The Hours* zeigt ihn darüber hinaus als schwierigen Kranken, der nicht essen will – Virginia vergleichbar. Der bis auf die Knochen abgemagerte Schriftsteller entsorgt sein Frühstück in den Müll und verheimlicht das vor Clarissa; die geschwächte Virginia trinkt nur einen Kaffee und belügt Leonard, sie habe gefrühstückt. Das Motiv Nahrung zieht sich durch den gesamten Film. Schon als Kind musste Richard angehalten werden, zum Frühstück seine Cornflakes zu essen. Der kleine Richie half seiner Mutter dabei, eine Torte zu backen, die dann unangetastet in den Müll geworfen wurde. Jetzt will Clarissa dem erwachsenen Richard ausgerechnet mit einem überbordenden Festessen eine Freude machen und ihn mit der Aussicht auf ihre leckere Krebspfanne zu der Party locken. Richard gibt nur ihr zuliebe vor, dass ihn die Schalentiere interessieren; es ist schon jetzt klar, dass er kein Essen mehr anrühren wird. Nach Richards Tod werden die sorgsam zubereiteten Speisen unangetastet in den Müll geworfen. Clarissa kippt die riesige Krebspfanne eigenhändig in eine Tonne.

Desinteresse am Essen zeichnet auch Virginia aus. Leonard besteht auf gemeinsame Mahlzeiten, zu deren Einnahme es dann allerdings nie kommt. Virginia muss sich regelrecht zwingen, in die Küche zu gehen und der Köchin zuzuhören, die den Speiseplan besprechen will. Mit angeekeltem Gesicht schaut die Schriftstellerin auf das zerteilte Fleisch für die Lammpastete; ihr ist völlig egal, was auf den Tisch kommen wird. Später legt sie sogar einen Keks beiseite, den Angelica ihr schenkt. Dass Virginia oder Richard tatsächlich etwas essen, ist im Film nicht zu sehen. Künstler, so erzählt es *The Hours*, interessieren sich nicht für Mahlzeiten und nicht für Haushaltsführung. Virginia überlässt diese Arbeit den Dienstboten, Richard lebt in einem völlig heruntergekommenen Zimmer, was ihn aber nicht zu belasten scheint.

Richard verhält sich nicht nur wie Virginia. Er kennt auch ihr Werk genau: Vor Jahren hat Richard seine Freundin sehr treffsicher Mrs Dalloway getauft. Um seine verzweifelte Situation zu beschreiben, bezieht er sich auf Woolf, auf den Arbeitstitel von *Mrs Dalloway*: »But I still have to face the hours, don't I?«¹⁰² Gemeint sind hier die langen Stunden bis zum Tod. Des Weiteren erinnert Richards Methode des Selbstmords an Septimus, eine Figur Virginias. Außerdem zitiert Richard, wie schon erwähnt, ihren Abschiedsbrief, bevor er sich aus dem Fenster stürzt. Sogar der Grund für den Suizid ist ähnlich: Richard scheidet aus dem Leben, da er mit seiner Krankheit nicht mehr leben kann, so wie Virginia es genau 60 Jahre zuvor getan hat. Er kann »die Stunden« nicht mehr ertragen. Die Selbstmorde sind durchaus vergleichbar: Still geht Virginia ins Wasser, nicht ohne sich ihrem Mann zuvor zu erklären und ihre Liebe zu formulieren. Fast schon elegant lässt sich Richard vom Fensterbrett gleiten, nicht ohne sich Clarissa zuvor zu erklären und seine Liebe zu formulieren. Virginias Körper schwebt im Wasser, Richards Leib fliegt durch die Luft. Zwei Künstler, zwei Kranke – ein und dieselbe Lösung.

Schließlich lässt sich noch eine Beziehung der Figur Virginia zu Richard erkennen, obwohl das auf den ersten Blick unmöglich zu sein scheint, da sie ja lange vor ihm gelebt hat. Die Verbindung hängt erneut mit dem Thema Selbstmord zusammen. Virginia plant in der 30. Filmminute von *The Hours*, ihre Protagonistin am Ende von *Mrs Dalloway* sterben zu lassen: »She'll kill herself over something which doesn't seem to matter.« Doch in Filmminute 64 ändert sie ihre Meinung. In ihr reift ein Entschluss, den sie in Filmminute 93 ihrem Mann mitteilt. Virginia wird ihre ursprünglich einsträngige Erzählung *Mrs Dalloway* in eine mehrsträngige verwandeln. Und ihren zweiten Protagonisten wird sie töten. Sie erklärt: »The poet will die. The visionary.«

Die nächste Einstellung zeigt den kleinen Richie, der in seinem Bett liegt und schläft. Sein Kopfkissen ist hellblau, verziert mit bunten Fischen. Aus genau diesem Stoff ist Richards Morgenrock gemacht, den er permanent trägt.¹⁰³ Virginia redet über einen Poeten und Geisterseher, der sterben muss. Sie meint ihre Figur Septimus Warren Smith, aber der Schnitt auf das Kind suggeriert, dass sie dessen weiteren Lebensweg absehen kann. Es scheint, als habe Virginia Richie und damit Richard gemeint, und als sei sein Schicksal durch ihre Entscheidung vorbestimmt worden. Das ist ein weiteres Indiz für die über ihren Text hinausreichende Gestaltungskraft der Figur Virginia, für ihre »authorial power«¹⁰⁴. Und so wird auch Richard, der sein Leben in Beziehung zu Virginia Woolf und zu ihrem Werk gesetzt hat, zu einer Figur, die dem Kopf der Schriftstellerin entsprungen zu sein scheint.

Am Abend von Richards Tod manifestiert sich die bislang nur angedeutete Personalinterferenz von Laura und Clarissa. Die nunmehr 80-jährige Mutter reist an und wird von der besten Freundin ihres Sohnes beherbergt. Die beiden Frauen sehen sich jetzt zum ersten Mal, in einer der letzten Sequenzen des Films. Vor ihrer leibhaftigen Begegnung sind sie allerdings schon einmal zusammengetroffen – in einem Buch, wie sollte es anders sein. Schließlich ist *The Hours* ein Film über Bücher.¹⁰⁵ Richard hat einen Roman geschrieben, der stark autobiographisch ist: *The Goodness of Time*. Auch dieser Roman fungiert als Bindeglied zwischen den drei Figuren, so dass neben dem ersten Dreieck, das um den Roman *Mrs Dalloway* gruppiert war, nun ein zweites auszumachen ist. Clarissa, Laura und Virginia haben nicht nur mit *Mrs Dalloway* zu tun, sondern auch mit *The Goodness of Time*.

Zunächst einmal korrespondiert der Titel mit Clarissas Lebensgeschichte, in der es einen Moment gab, den sie als perfekt bezeichnen würde: den Sommermorgen mit Richard. Übersetzen könnte man den Titel zum Beispiel mit *Die Güte des Augenblicks*. Von Clarissa scheint der umfangreiche Roman auch hauptsächlich zu handeln, wie aus den drei Gesprächen, die über ihn geführt werden, zu erschließen ist. Louis spottet, Richard habe sich rein gar nichts selbst einfallen lassen. Einen Roman zu schreiben solle doch nicht nur bedeuten, die Namen seiner Freunde zu ändern, bevor man ihre Geschichte nach erzählt. Richard habe in seinem Buch sogar Clarissas Adresse beibehalten: »He even had you living on 10th street.« Clarissa streitet zwar ab, dass sie im Roman vorkommt, ist aber doch geschmeichelt, wenn man sie auf Ähnlich-

keiten anspricht. Der Blumenhändlerin erklärt sie: »He changes things. I don't mean in a bad way. It's more like... he makes them his own.« Diese Erklärung stimmt in zweifacher Hinsicht: Richard hat Clarissa in eine Figur verwandelt – und das nicht nur in seinem Roman. Er hat sie in *Mrs Dalloway* erkannt, in *The Goodness of Time* gedeutet und auch damit in seiner Lebenswelt vereinnahmt.

Die zweite Hauptfigur von *The Goodness of Time* ist Richards Mutter, Laura Brown. Als Laura am Ende des Films in persona auftaucht, murmelt Julia erstaunt: »So, that's the monster?« Offenbar wird eine Mutter im Roman als Ungeheuer dargestellt, was Julia auf Laura bezieht. Außerdem ist zu erfahren, dass Richard diese Figur in seinem Roman sterben lässt. Sie begeht Selbstmord. Louis moniert: »Out of the blue!« Diesem Urteil kann sich Laura, die leidenschaftliche Leserin, nicht anschließen. Sie akzeptiert den Tod der von ihr inspirierten Figur: »He had me die in the novel. I know why he did that. It hurt, of course, I can't pretend it didn't hurt. But I know why he did it.« Richard hat die Mutterfigur im Roman sterben lassen, so Lauras Erklärung, weil sie ihre Familie verlassen hat. »I left both my children. I abandoned them. They say it's the worst thing a mother can do.« Laura versteht den Selbstmord der Figur als Rache an ihr. Somit gestaltet Richard in *The Goodness of Time* auch die Lebensgeschichte seiner Mutter, an deren Leben er keinen Anteil haben konnte, in seinem Sinne. Er tötet sie, indem er sie sich selbst umbringen lässt.

Sogar die dritte Hauptfigur des Films hat mit Richards Roman zu tun, wenn auch nur indirekt. Nicht von ungefähr steht Virginias Roman *Mrs Dalloway* in Clarissas Regal genau neben *The Goodness of Time*, sogar in zweifacher Ausführung. Einige Indizien deuten darauf hin, dass Richard sich in seiner Arbeit auf Woolfs Werk bezogen hat. In seinem Titel ist zum Beispiel von »Zeit« die Rede, während Woolfs Arbeitstitel auf »die Stunden« verwies. Richard schreibt über das Erleben eines Moments, Virginia geht es um die Erfahrung von Dauer. Außerdem enden beide Bücher mit einem Suizid.

Ein weiterer Bezugspunkt zu *Mrs Dalloway* kann aus den Gesprächen über das Buch erschlossen werden. Mehrfach wird *The Goodness of Time* als »not easy« oder »difficult« bezeichnet, was sogar Clarissa einräumen muss. Die amerikanischen Literaturkritiker ehren Richard mit einem Preis, aber die Leser des Buches sind verwirrt. So erklärt die Blumenhändlerin, sie habe versucht, das Buch zu lesen. Clarissa wirbt um Verständnis: »It took him ten years to write.« Leicht resigniert antwortet die Verkäuferin: »Maybe it just takes another ten to read.« Was die Blumenhändlerin an *The Goodness of Time*

103 Vgl. Lindenthal, »The Hours« (s. Anm. 2).

104 Diehl, »Once Upon an Adaptation« (s. Anm. 8), S. 95.

105 Vgl. Marion Martin: »Das Motiv des Buches im Film *The Hours*«. In: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 34 (2005), www.theomag.de / 34 / mm1.htm (letzter Zugriff am 1.9.2010).

bemängelt, kritisieren auch die Leser von *Mrs Dalloway*. In aktuellen Blogs heißt es zum Beispiel: »there isn't much of a plot or a storyline.«¹⁰⁶

Dieser Satz könnte sich auch auf *The Goodness of Time* beziehen. Was die Lektüre des dickleibigen Bandes so anstrengend macht, scheint die Handlungsarmut zu sein. Richards Ex-Freund Louis spottet: Die Hauptfigur sei rund 50 Buchseiten damit beschäftigt, den Kauf eines Fläschchen Nagellacks zu erwägen, um ihn dann *nicht* zu erstehen. Dieser Verriss ist ein Verweis auf den Kauf der Blumen in *Mrs Dalloway*, der sich ja auch über viele Seiten erstreckt. Richard hat den Kauf ganz offenbar transponiert – für seinen Roman, der ja innerhalb einer Geschichte auftaucht, die selbst eine Transposition von *Mrs Dalloway* ist. Die Blumen wurden in *The Goodness of Time* durch Nagellack ersetzt, dem Kauf ein Nicht-Kauf gegenübergestellt. Diese Umwandlung kann als Verweis auf einen anderen Text von Virginia Woolf verstanden werden, denn die Autorin hat in einer vorausgegangenen Kurzgeschichte noch selbst mit dem Gegenstand des Einkaufs experimentiert. In *Mrs Dalloway in Bond Street* (1923) lautet der erste Satz noch: »Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself.«¹⁰⁷ Und dieser Kauf wird bis zum Ende der Kurzgeschichte zwar beschlossen, aber nicht getätigt. Richard scheint sich auch in dieser Hinsicht an einem Text von Virginia orientiert zu haben.

Schließt man von Louis' abschätziger Bemerkung auf das Verhalten der Figur im Roman, dann ähnelt Clarissa Vaughan sogar in dieser Transposition ihrem Alter Ego Clarissa Dalloway. In dem einen Buch kauft ihr »Vorbild« Blumen, in dem anderen erwirbt ihr »Nachbild« keinen Nagellack. Clarissa ist eine Frau, die an einen Roman erinnert (*Mrs Dalloway*) und in einem anderen Roman wieder zu erkennen ist (*The Goodness of Time*) – eine Frau zwischen zwei Büchern, die andere geschrieben haben. Sie existiert sozusagen »auf dem Papier«. Ihr Leben ist fremdbestimmt. Aus dieser Situation muss sich Clarissa befreien. Wie ihr das gelingt, ist Gegenstand des letzten Akts von *The Hours*. Dieser dritte Akt setzt sich in dreifacher Hinsicht mit dem Thema Befreiung auseinander.

VI Drei Befreiungen: Flucht, Kuss, Selbstmord

In *The Hours* lassen sich nicht nur drei Plotlines unterscheiden. Der Film kann auch in drei Akte gegliedert werden.¹⁰⁸ Auch wenn er unkonventionellerweise dreigliedrig aufgebaut ist, bleibt der Film in Bezug auf seine Aktabfolge konventionell. Der erste Akt etabliert die Beziehungen, die Ziele und die Probleme der drei Frauen, wie im Hollywood-Kino üblich.¹⁰⁹ Ihr »mode« wird deutlich. Clarissa, Laura und Virginia versuchen zunächst, ihre Aufgaben zu erfüllen: ein festliches Essen ausrichten, einen imposanten Kuchen backen, einen ersten Satz schreiben. Das erweist sich nach hoffnungsvollem Beginn als problematisch. Der Ehrengast ist widerspenstig, die Torte misslingt, und die Köchin stört bei der Arbeit. Der erste Akt endet in der 34. Filmminute mit dem schon zitierten Satz Clarissas: »Why is everything wrong?« Abzüglich des Prologs ist damit in etwa ein Viertel der Filmzeit verstrichen, wie im Classical Cinema vorgesehen.

In der ersten Hälfte des zweiten Aktes gehen die drei Frauen dann auf die für das Hollywood-Kino übliche »Reise«, wobei keine ihren Wohnort verlässt. Es erscheinen drei Besucher, die sozusagen eine Richtungsänderung der Hauptfiguren bewirken. Mit dem Weggang des dritten Besuchers in der 69. Filmminute ist der »midpoint« des Films erreicht, der allerdings nicht genau in der Mitte der Filmzeit positioniert ist. Alle drei Figuren atmen durch. Etwas hat sich verändert. Daraufhin unterbrechen alle Frauen in der zweiten Hälfte des zweiten Akts ihr emsiges Tun. Laura flieht in ein Hotelzimmer, Virginia zum Bahnhof und Clarissa in die Arme ihrer Tochter.

Die drei Frauen reagieren damit auch auf ihre im ersten Akt etablierten Probleme. Das wahre Bedürfnis der Figuren wird klar, ihr »need«: Laura muss Dan verlassen, Virginia muss nach London zurückkehren, und Clarissa muss Richard loslassen. Somit erzählt *The Hours* von einer »inneren Reise«, von der Notwendigkeit eines dreifachen Befreiungsprozesses. Doch die drei Ausbruchversuche enden mit der Rückkehr zum ursprünglichen Plan, zum »mode«. Leonard holt Virginia nach Hause zurück, Laura holt Richie ab und fährt mit ihm nach Hause. Clarissa trifft pünktlich bei Richard ein, um ihn zur Feier abzuholen. Damit sind die Probleme nicht gelöst, sondern nur vertagt worden.

Doch nun beginnt der dritte Akt, in Filmminute 85. Elegant gekleidet öffnet Clarissa Richards Wohnungstür. Ihr Freund ist gerade dabei, seine Woh-

106 www.ivarhagendoorn.com/blog/literature/virginia-woolf-mrs-dalloway (letzter Zugriff am 1.9.2010).

107 Virginia Woolf: »Mrs Dalloway in Bond Street (1923)«. In: Prose, *The Mrs Dalloway Reader* (s. Anm. 29), S. 15–23, hier S. 15.

108 Vgl. Lindenthal, »The Hours« (s. Anm. 2).

109 Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt* (s. Anm. 15).

nung zu verwüsten. Er hat alle seine Tabletten geschluckt und ist euphorisch. Richard reißt ein Fenster auf und setzt sich auf das Sims, spricht von dort aus mit der entsetzten Clarissa. Die Freunde stehen einander jetzt gegenüber wie Duellanten. Richard hält Clarissa sogar mit seiner Krücke auf Abstand, die er wie eine Waffe schwenkt. Er lenkt seine Freundin ab. Was sie heute gemacht habe, fragt er lachend, und Clarissa antwortet nervös: »I went out to buy flowers like Mrs Dalloway in the book, you know.« Sie bestätigt damit die Rolle, die er ihr zugewiesen hat, die sie in seinem Leben spielt. Aber genau dieses Rollenspiel will Richard beenden. »I've stayed alive for you... but now you have to let me go.« Der Schriftsteller gleitet vom Fensterbrett und fällt in die Tiefe – mit seinem Suizid endet der Showdown.

Auf diesen Todesfall folgen mehrere ruhige Szenen, die die Auflösung einleiten. Sally holt Clarissa aus dem Leichenschauhaus ab und bringt sie nach Hause. Die Browns feiern Dans Geburtstag; der Vater erklärt seinem kleinen Sohn, dass er den Krieg nur durchstehen konnte, weil er an Laura gedacht hat – eine Liebeserklärung. Virginia sitzt friedlich mit ihrem Mann Leonard am Kamin und legt fest, wer in ihrem Roman zu Tode kommen soll. Damit ist das zweisträngige Grundgerüst für *Mrs Dalloway* entwickelt – ein Erfolg, ein Durchbruch. In der 95. Filmmminute formuliert Virginia das sogar selbst: »The outline of the story is planned.« Doch dann fügt sie hinzu: »Now one thing only. Mrs Dalloways destiny must be resolved.« Damit scheint sie nicht nur Clarissa Dalloway, sondern auch Clarissa Vaughan zu meinen, denn die nächste Einstellung zeigt die New Yorkerin in ihrer Küche stehend, umgeben von Platten und Schalen voller Delikatessen. Beherzt kippt Clarissa ihren Krabbensalat in die Mülltonne, denn es wird keine Party geben.

Es klingelt: Die nunmehr 80-jährige Laura Brown trifft ein. Was mit dem Hochzeitsphoto, das Richard in der Hand hielt, angedeutet wurde, was der Flashback Richards, der ihn als Kind am Fenster zeigte, bestätigte, das manifestiert sich jetzt in einem Auftritt. Clarissa hat Laura umgehend angerufen und ihr den Tod ihres Sohnes mitgeteilt. Nun ist die alte Frau aus Kanada angereist, mit dem letzten Flugzeug des Tages. Ihr Erscheinen bestätigt den »Last Act Twist«, auf den eine dreifache »resolution« folgt: eine Flucht, ein Kuss, ein Selbstmord.

Eine Flucht war Lauras Lösung. Sie erzählt Clarissa, dass sie am Tag ihres heimlichen Hotelbesuchs beschlossen hat, ihre Familie zu verlassen. »Later that night I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born.« Genau das hat sie kurz darauf getan. Nach dem Frühstück nahm sie den Bus: »I left a note.« Diese Abreise, die nicht gezeigt wird, war Lauras Befreiung. Sie musste fliehen, um weiterleben zu können.

Ansonsten hätte sie Selbstmord begehen müssen: »It was death. I chose life.« Lauras Flucht ist nicht gleichbedeutend mit Glück, denn sie wird von Schuldgefühlen gequält. Aber sie hat es geschafft, ihr Leben selbst zu gestalten – in Kanada als Bibliothekarin. Ihre Plotline endet mit einer versöhnlichen Geste. Julia, Clarissas Tochter, bringt der alten Dame einen Tee. Laura ist gerührt. Das Mädchen und die Mutter, die gerade ihren Sohn verloren hat, umarmen sich; eine Geste des Trosts.

Trost und einen Neuanfang gibt es nach dem Selbstmord Richards auch in Clarissas Leben. Nach dem Gespräch mit Laura geht sie erschöpft in ihr Schlafzimmer; Sally kommt herein und hilft ihr aus dem Mantel, eine Geste der Fürsorge und des Trosts. Da nimmt Clarissa den Kopf ihrer Freundin in beide Hände und küsst sie überraschend leidenschaftlich auf den Mund – »probably for the first time in years«¹¹⁰. Das ist zum einen eine deutliche Referenz an Mrs Dalloways Erinnerungen, an den Kuss mit »ihrer« Sally. Zum anderen lässt sich dieser Kuss als Befreiung deuten und damit als »resolution« dieses Handlungsstrangs. Clarissa stellt dem erinnerten Kuss mit Richard einen gegenwärtigen mit Sally entgegen. In diesem Moment beginnt Clarissas Zukunft. Sie ist nicht länger Mrs Dalloway, denn niemand wird sie mehr so nennen. Sie wird von nun an ein selbstbestimmtes Leben führen können.

Auf diese beiden Auflösungen folgt ein letzter Dreiklang, mit dem der Tag beendet wird: Laura steht im Schlafzimmer, Virginia liegt schon im Bett, Clarissa betritt noch einmal den Flur, bereits im Schlafanzug. In Woolfs *Mrs Dalloway* lautet der letzte Satz: »For there she was.«¹¹¹ Der Roman *The Hours* endet mit der Feststellung: »And there she is, Clarissa, not Mrs Dalloway anymore; there is no one now to call her that. Here she is with another hour before her.«¹¹² Im Film schließt Clarissa nur eine Zwischentür und löscht dann ganz einfach nur das Licht, mit einem kaum wahrnehmbaren Lächeln – eine Bestätigung der »resolution«.

Nun folgt nur noch die letzte Einstellung des Films, die die dritte Resolution zeigt. Zu sehen ist Virginia, mitten im Fluss stehend, was einen Zeitsprung in das Jahr 1941 bedeutet; ein Epilog. Mit diesem Bild werden die Bilder aus dem Prolog wieder aufgegriffen. Erneut ist auch ein Brief zu hören, den Virginia an ihren Mann schreibt. »Leonard. Always the years between us, always the years. Always the love. Always the hours.« Die Story der Schriftstellerin endet demzufolge nicht mit der erfolgreichen Konzeption des

110 Wiener, »A Meditation on Depression« (s. Anm. 99), S. 160.

111 Woolf, *Mrs Dalloway* (s. Anm. 18), S. 213.

112 Cunningham, *The Hours* (s. Anm. 20), S. 226.

Michaela Krützen

Buches, was ja durchaus möglich wäre, mit einem glücklichen Ende. Stattdessen wird noch einmal ihr Tod in Szene gesetzt. Nicht das Schreiben, sondern der Selbstmord ist der Weg der Schriftstellerin in die Selbstbestimmung, so legt es *The Hours* nahe. Die Leserin (Laura) kann fliehen, und die Figur (Clarissa) kann einen Neuanfang wagen. Diese beiden Möglichkeiten stehen der Autorin (Virginia) nicht offen. Nur der Freitod kann dem Leiden der Künstlerin ein Ende setzen, lautet das Fazit. Und so endet der Film, wie er begann – mit einem Suizid. *Ablende*.