Adelheid Kegler

THE HAUNTED WOMAN

Frauenfiguren im Werk David Lindsays

Haunted – eine Bezeichnung für "von Spuk heimgesucht" – wird gewöhnlich auf Häuser, Schlösser, Räumlichkeiten, eventuell auf Mobiliar, oder auch auf Landschaftselemente, Flecken, Dörfer, Gärten, Wiesen, Wegstrecken, Berggipfel u. ä. angewendet: "In der Via Saterna inmitten der Altstadt steht eine Villa mit großem Garten [...]. Niemand geht gern durch diese Straße. Man kann dort allerhand Erscheinungen begegnen! An einem so zentral gelegenen Punkt ... Merkwürdig!" so stellt Dino Buzzati die Villa unweit der Via della Moscova in Mailand vor, die ein direkter Zugang zum Land der Toten ist (Buzzati 9–17).

David Lindsay (1876–1945), ein wenig bekannter Autor der Generation E. M. Forsters, der auf unterschwellige Weise einen nachdrücklichen Einfluß auf die neuere phantastische Literatur ausgeübt hat,[1] wendet das Attribut "haunted" im Titel seines zweiten Romans auf einen Menschen an: *The Haunted Woman* (1922).

Lindsay betont, daß der Titel eines Buches programmatisch auf dessen Inhalt und Bedeutung hinweisen müsse (*Sketch Notes* 544,25) und hat dieses Prinzip bei den Titeln seiner eigenen Werke strikt befolgt, angefangen von seinem bekanntesten und erfolgreichsten Werk *A Voyage To Arcturus* (ursprünglich: *Nightspore in Tormance*) bis zu seinem unvollendeten enigmatischen letzten Roman *The Witch*.

The Haunted Woman stellt in der Kombination eines *haunted house* mit der durch es faszinierten Protagonistin in wechselseiti-

[1] C. S. Lewis hat auf die Bedeutung Lindsays für ihn selbst und auch allgemein mehrfach hingewiesen, z. B. in seinem Essay "On Science fiction". Vgl. auch Glover 75.

ger Erhellung durch Licht und Gegenlicht die Heimsuchung der menschlichen Seele durch die Bedingungen ihrer Existenz dar. Damit wird die Protagonistin zum Areal, in dem rätselhafte Phänomene, die Ausläufer der abgründigen Struktur des Seins, sich auswirken. Diese *haunted woman*, Isbel Loment, ist das "Feld" der Phantastik; jede Frauenfigur im Werk Lindsays ist in diesem Verständnis eine Exposition des Phantastischen.

"Frauen und Fantasy" mag als Leitthema eine Menge von möglichen Bezügen abdecken: Frauen erforschen wissenschaftlich phantastische Literatur und referieren in diesem Sinne darüber, Frauen schreiben oder schaffen Kunstwerke mit phantastischer Thematik, Frauenfiguren sind Protagonistinnen im Rahmen phantastischer Kunst: alle diese Aspekte sind, gemessen am Phänomen der Phantastik selbst, marginal. Phantastik ist Ausdruck der *Fremdheit* der Seele angesichts der Bedingungen bloßer Raum-Zeitlichkeit, wobei 'Seele' wohl als etwas verstanden werden sollte, das Männern und Frauen gemeinsam ist.

Für Lindsay, sowohl als Menschen als auch als Autor, scheint jedoch die Frau, besonders die Frau der Zwanziger, die Faszination des Unbegreiflichen, Undurchdringlichen, Maskenhaften, die er als Merkmale physischer Existenz annahm, verkörpert zu haben (vgl. Kegler, "Encounter Darkness"). So stellte er seine Frauenfiguren als Wesen dar, in denen das dem Menschen Eigentümliche, der tragische Verlauf der Grenze zwischen Natur und Transzendenz, exemplarisch deutlich wird. Seine überaus zahlreichen Protagonistinnen haben alle diese Kombination aus Zeitgebundenheit und *being haunted* gemeinsam.

Lindsays Protagonistinnen sind extrem *up-to-date*, modisch gestylt, chic und sexy. Lindsay beschreibt sie auf eine Art, als sei er dezidierter Leser der *Gazette du Bon Ton* gewesen, und das ausschließlich:

> [...] Grace's personality was quite altered by a stylish black wrap with a roll collar, and a small and smart black satin hat adorned and completed by a dropping rosy feather. It was nearly a disguise. The fashionable grace of

> her attire lent her dignity; the severity of the black, relieved only by a single plume, emphasized the dazzling purity and fairness of her complexion. She was all at once metamorphosed from a young girl into a lady of society, and at the same time she looked perfectly beautiful. (*Violet Apple* 113–4)

Auch ältere Damen sind, von modischem Flair umgeben, durchaus attraktiv:

> Her slender middle stature and unpretentious dark indoor frock accentuated for him the handsome heaviness of the older woman, in her beautiful, insistently and lingeringly attractive clothes. [...] An unfastened reddish scarf lay lightly on the low dress now of blue, now green; a graceful, cumbrous motoring fur cloak was partly slipped from her shoulders; a stained vivid green feather swept her neck from the tilted small dark hat. (*The Witch* 294)

Die erotische Ausstrahlung, die von fast jeder seiner weiblichen Figuren ausgeht (Lindsay mißbilligt sie, ebenso wie den modischen Glamour), schlägt das Thema der Eva an:

> In ordinary day dress the exotic nature of her appearance was less noticeable, but at night she seemed to do her hair differently, her cheeks burned, her eyes glittered, and the serpentine grace of her movements was less impeded by apparel. She was a woman to the bone, quick, svelte and not very tall, with the whitest and finest braceleted arms, terminating in small, blue-veined hands as light as leaves. Her cheekbones were high, the perfectly straight nose overhung a crimson-lipped mouth of wonderful shortness and sweetness, her forehead was low [...], her eyes were black, oriental and vivacious. [...] She wore ear-

> rings. Her low-cut gown was pale green. (*Violet Apple* 60–1)[2]

So attraktiv diese Frauen auch sind, sie leben in einer leeren Welt. In Hotels, *flats* ohne Ausstrahlung außer der zeitgemäßen Eleganz, in Neubauvierteln mit Unheil verkündenden Straßennamen wie "Malfait-Street" (*Violet Apple*), modischen Urlaubsorten leben sie zwischen Langeweile und dem extremen Verlangen nach Interessantem. Und es ereignet sich in Gestalt außernormaler Phänomene.

Jede Protagonistin von Lindsays Novels – es gibt keine Ausnahme – ist von solchen Phänomenen begleitet oder umgeben: Mrs. Trents Auftreten in *A Voyage to Arcturus* wird noch vor Anfang der Séance, zu der sie gekommen ist, von einem schrecklichen Geräusch gefolgt, "[...] a loud and terrible crash of falling masonry [...], as if the entire upper part of the building had collapsed" (*Voyage* 21). Isbel Loment, the haunted woman, wird in eine Serie rätselhafter Wahrnehmungen akustischer und visueller Art verwickelt; Ingrid (*Devil's Tor*) wird Zeugin der Erscheinung einer prähistorischen Göttin; Haidee Croyland (*Violet Apple*) wird im Verlauf von nur einer Woche Beobachterin davon, wie aus einem Apfelkern des Gartens Eden ein winziges Abbild des Baumes der Erkenntnis entsteht, fruchtet und verwelkt; Lore Jensen (*Sphinx*) steht im Zusammenhang mit einer Traummaschine; Urda (*The Witch*) ist selbst eine Hexe.

In der Figur und dem Schicksal von Isbel Loment schildert Lindsay, wie in die äußere und äußerliche Sinnenwelt, mit der sie sich oberflächlich identifiziert, DAS sich herein drängt, was sich im außernormalen Phänomen verkleidet, letztlich aber namenlos bleibt, und nur in Gestalt einer abgebrochenen Folge von Noten, auf einem Briefumschlag gekritzelt, eine Spur hinterläßt.

Isbel Loment, eine Waise, die gerade ihren einzigen Bruder durch den Tod verloren hat, führt ein aufwendiges, aber langweiliges Leben mit ihrer Tante. Beide Damen reisen von Hotel zu Hotel, von

[2] Wie in Kegler, "Encounter Darkness" (S. 78) näher ausgeführt, enthält diese Beschreibung deutliche Hinweise auf gnostische Mythen.

der Riviera nach Brighton, von Brighton an die Côte d'Azur. Über eine Reisebekanntschaft ihres Verlobten, Marshal Stokes, erfahren sie von einem möglicherweise zum Verkauf stehenden Herrenhaus, Runhill Court, unweit von Brighton. Bereits bei der ersten Besichtigung gerät Isbel in der Bann dieses Hauses. Es folgen weitere, mehr oder weniger forcierte Besuche unter verschiedenen Vorwänden. Das Haus, dessen älteste Bestandteile aus angelsächischer Zeit stammen, ist ein Konglomerat aus verschiedensten Stilelementen späterer Epochen; alles ist überrenoviert; wohntechnisch bietet es modernsten Komfort. Befremdlich ist jedoch, daß selbst uninteressierte Besucher sich über die Zahl der Stockwerke des ältesten Teiles nicht klar werden können: sind es drei, sind es vier Stockwerke?

Isbel entdeckt während einer Zigarettenpause in der Hall plötzlich ein bisher nicht vorhandenes Treppenhaus: unwiderstehlich ist die Verlockung, über diese Treppe nach oben zu gehen. Im obersten, archaisch einfachen Geschoß finden sich drei Türen: die erste führt in ein Zimmer mit einem Spiegel, die zweite in eines, das nichts außer einer zweisitzigen Bank enthält, das dritte hat ein Dachfenster, durch das man einen Ausblick, nicht auf die gegenwärtige Herbstlandschaft, sondern auf den ursprünglichen Wald des sechsten Jahrhunderts hat. Es ist dort Frühling. Ein blonder Mann in altertümlichen sächsischen Kleidern spielt auf einem altem Saiteninstrument eine erschütternde Melodie. All dies erfährt Isbel erst sukzessive, bei ihren wiederholten Besuchen, die in größter Heimlichkeit stattfinden müssen.

Bereits das Spiegelzimmer gewährt eine ungewöhnliche Erfahrung: der Spiegel zeigt sie in einem Licht, das ihr eigenes von der Maske einer modischen Dame der Gesellschaft befreites Wesen sichtbar werden läßt. Dieses konnte bisher nur durch ihre eigentümliche, faszinierende Stimme geahnt werden. Im zweiten Zimmer macht sie die Erfahrung, daß es einen ihrem tiefsten Wesen korrespondierenden Menschen gibt: Henry Judge, den sie als momentanen Besitzer des Hauses und ältlichen Geschäftsmann schon kennengelernt hat. Im Obergeschoß des Hauses gelten solche Klischees nicht mehr. Beide zusammen entdecken dann den Ausblick in die ursprüngliche Natur. Für Isbel wird schrecklich klar, daß ihre Ver-

lobung mit dem jungen, erfolgreichen Marshal Stokes falsch, grundfalsch ist. Doch während Isbel und Judge im Obergeschoß des *haunted house* einander ihre Liebe gestehen und Isbel ihren Verlobungsring wegwirft, haben sie, nachdem sie dieses verlassen haben, alles dort Geschehene vergessen. Verdächtigungen, immer größere Notwendigkeit zu lügen, ein Erpressungsversuch sind die Folgen. Sie bringen Isbel und ihr *set* auseinander.

Während der Herbst, in dem diese Ereignisse stattfinden, zum Winter wird, forciert Isbel noch einen weiteren Besuch in der magischen Frühlingslandschaft. Bei dem Versuch Judges, Isbel für immer in jene Welt zu ziehen, stirbt er. Von einem Schlaganfall getroffen liegt er tot in einem Zimmer seines Hauses. Isbel, schwer geschockt, fügt sich langsam wieder in das gewohnte Leben ein.

Unübersehbar parallelisiert Lindsay seine Protagonistin mit dem *haunted house*. Wie das Wesen dieses Hauses ist auch Isbels Wesen von "Modernisierung" übertüncht. Wie im Haus ist auch in Isbel eine "archaische Grundstruktur" verborgen, die sich in Isbels ungewöhnlicher Stimme ("her quiet, pleasant, yet metallic, and foreign toned voice", *Hauted Woman* 36) äußert. Wie in die Hall des Hauses ein dreifarbiges Licht hineinfällt: blau, gelb und rot, so sind selbst in der alltäglichen Isbel eine Unzufriedenheit und Unruhe, ein Ennui, der sich in der Sucht nach Ungewöhnlichem äußert, und ein Verlangen nach "passion" in der Liebe vorhanden.

Dieser Dreiklang ist ein Grundmotiv von Lindsays Gedankenwelt: die Farben Blau, Gelb und Rot stehen für die Grundbegriffe *existence, relation, feeling*,[3] wobei *existence* den Kontrast von Sein und Nichts, *relation* die Beziehung von seienden Dingen zueinander und *feeling* die Richtung andeutet, in die persönliche Gefühle weisen, wenn der Mensch auf sich allein zurückgeworfen ist, ein schattenhaftes Auftauchen der Ewigkeit. (Man sollte sich beeilen hinzuzufügen, daß diese für Lindsay nur im Rahmen einer extrem negativen Ontologie gedeutet werden kann; daher seine Bezeichnungen: Nothingness, Sublime, Muspel.) Eine weitere Ent-

[3] Cf. *Voyage to Arcturus* 186, 207; *Sketch Notes* 510, 515; *The Witch* 304.

sprechung zu dieser Dreiheit sieht Lindsay in den Dimensionen des Raumes, *length, breadth* und *depth,* die wieder die Relationen von Sein und Nichts, von Dingen zueinander und von Subjekt und äußerer Welt darstellen, so daß sich die Parallelisierungen: *length–existence–blue, breadth–relation–yellow, depth–feeling–red* aufstellen lassen.[4] Nur *depth–feeling* weist hin auf die "unseen and terrible influences, which it [humanity] is unable to reach up to" (*Sketch Notes* 77). Zwar ist dieses Konzept der Dreiheit der Versuch, die Vielheit der Erscheinungswelt auf eine Einheit zurückzuführen, doch weiter als bis zu dieser Reduktion gelangt der Mensch nicht. *Eternity-nothingness* steht in einem vernichtenden Verhältnis zu den beide ersten, in einem paradoxen Verhältnis zu der dritten dieser Dimensionen.

Dieser Dreiheit entsprechen die drei Räume im Obergeschoß von Runhill-Court. Sie wiederum symbolisieren die drei Höhendimensionen menschlichen Seins oberhalb der Erscheinungswelt, Dimensionen, die gängigen, der Alltagswelt angepaßten Menschen weder wahrnehmbar noch zugänglich sind. (Der Verlobte Isbels, Marshal, und ihre Tante Mrs. Moore nehmen die mysteriöse Treppe gar nicht wahr, auch nicht die befremdlichen akustischen und olfaktorischen Phänomene, die Isbel, Judge, Mrs. Richborough und Sherurp, ein amerikanischer Besucher, sofort beim Besichtigen von Runhill-Court empfinden.)

Der erste Raum zeigt durch das Bild im Spiegel die Bedeutung des Seins überhaupt; der zweite Raum mit der Sitzbank ermöglicht die Begegnung und das Einander-Wiedererkennen der für einander bestimmten Menschen;[5] der dritte Raum mit dem Ausblick eröffnet den Blick in die Seinstiefe, symbolisiert durch die unberührte archaische Natur. Es ist für Isbel und Judge aber unmöglich, in diese Landschaft zu gelangen, einfach in sie hinunterzuspringen. Als Isbel ihren

[4] In *A Voyage to Arcturus*, 207 nennt Lindsay noch eine weitere Parallelisierung: Die Primärfarben unter dem Einfluß der blauen Sonne Alppain sind *ulfire, blue und jale*, so daß es auf dem Planeten Tormance mit seinem beiden Sonnen fünf Primärfarben gibt.

[5] Zum gnostischen Charakter dieses Erkennens siehe "Encounter Darkness", S. 78.

Verlobungsring wegwirft, wird er später nicht "draußen", sondern im Haus selbst wiedergefunden. Nur die Musik als Ausdruck von *depth-feeling* gelangt von draußen in das Zimmer hinein und kann gehört, empfunden werden. Es dringen jedoch die Rufe von Isbel und Judge nicht zu den Ohren des Musikanten. Diese Musik ist die eigentliche Botschaft, "forcing towards eternity" (*The Witch* 304). Ein kurzes Verweilen inmitten des ursprünglichen Waldes ist Isbel und Judge zwar vergönnt ("The Flash of Day", *Haunted Woman* 174 ff.); es ist die Erfahrung der Qualitäten von *existence* und *relation.* Der Versuch Judges, den Musikanten von Gesicht zu Gesicht zu sehen und das Instrument zu spielen, bedeutet den Tod. Das heißt: es besteht überhaupt keine Möglichkeit, durch einen dem Menschen zugänglichen Weg, weder der normalen noch der außernormalen Erfahrung, zu der höchsten Wirklichkeit zu gelangen: "You can no more climb to it than you can climb to lightning" (*The Witch* 305).

Im Verlauf der Erzählung entfalten sich wie Treppenfluchten (dem Leitmotiv des Romans) für Isbel als Formen ihrer "hauntedness" *existence* (ab Ch. 2,14) und *relation* (Ch. 6, 43). Den Höhepunkt bildet die Erfahrung von *feeling* ("The Music of Spring", Ch. 15). Bereits ab ihrem ersten Besuch hat Isbel ein merkwürdiges Geräusch im Haus vernommen, als ob in einem weit entfernten Raum ein Orchester seine Instrumente stimme – eine Parallelisierung der Atmosphäre von Runhill-Court mit der Ausstrahlung Isbells durch ihre Stimme. Dreimal wird die altertümliche anrührende Musik von Isbel und Judge vernommen, wobei jedesmal eine Steigerung der Erfahrung gegeben ist.

> The theme had a strange, archaic flavour, as though it had come down through the centuries, yet it was so appropriate that Isbel could almost fancy it to be the voice of the landscape. [...] hauntingly beautiful, and full of queer surprises. (*Haunted Woman* 143)

Das ist die erste Erfahrung. Beim zweiten Mal hat sich der Akzent verlagert:

> [...] the execution was so markedly different that she had to listen, despite her agitation. The playing was faster, higher, lighter, and staccato. The lingering, haunting sweetness was transformed into a delicate and triumphant dance. (*Haunted Woman* 145)

Beim dritten Ertönen der Musik wird der "Schatten" der Ewigkeit deutlich, der jenseits der Musik selber liegt:

> The gaiety had gone out of it, and it now possessed a swift, smooth strength which curiously suggested an incoming tide. [...] as she continued to listen it seemed to her as if the world were at last moving, after a long enchanted dream – as if a current had begun to run, and things could no longer be what they had been hitherto. (*Haunted Woman* 148)

Obwohl hier wieder *existence, relation* und *feeling* als Dreiheit anklingen, weist Lindsay durch seine Beschreibung auf eine Dreiheit auf höherer Ebene hin, die dem mystischen Farbdreiklang der zweiten Arcturussonne Alppain entspricht: *ulfire, blue* und *jale*. Die dritte Musik ist also, in der Sprache der Arcturuswelt Tormance, von der Art, daß ihr weder ein sinnliches noch ein sprachliches Bild entsprechen kann: sie ist (gleichsam) *jale*. Eine Umschreibung dafür würde lauten: "When the sun of Pleasure sets, the stars of our real inner nature appear; they also are distant suns" *(Sketch Notes 76)*.

Das letzte Ertönen des Instruments, gespielt von Judge, bedeutet für ihn den Tod, für Isbel das Ende ihres *being haunted*:

> Isbel heard a long, low scraping sound, like a slow drawing of a bow across the low string of a deep-toned viol. It was succeeded by silence. (*Haunted Woman* 181)

Isbel, die die Treppenfluchten von *existence, relation, feeling* erstiegen hat, wird schließlich doch von der Welt des Scheins, der Äußerlichkeiten, dem "schlechten Hotel" der Gnostiker eingeholt und fällt, wie eine marginale Figur im ganzen Geschehen, in diese Welt

zurück, denn sie erträgt es nicht, daß *feeling* sich zu *passion* steigert (*Haunted Woman* 182).

Being haunted bedeutet im Werk Lindsays demnach das Gewahrwerden der Präsenz furchtbarer und grauenvoller Wesenheiten sowohl in der Welt als auch im Menschen selbst, furchtbar und grauenvoll deshalb, weil sie die Grenzen des Vorstellbaren und Existierenden um ein so unendliches Maß übersteigen, daß sie nur negativ bestimmt werden können (Nothingness, Sublime, Muspel). "Their existence can only be guessed at in moments of grandeur" (*Sketch Notes*, 77). Als "phantastisch" läßt sich eine Kunst bezeichnen, die erfahrbar macht, daß "the world is shot with heaven" (*The Witch* 305), die den furchtbaren Moment repräsentiert, "[...] when the outer world presents itself in the exact likeness of a dream. Then one feels oneself to be a ghost" (*Sketch Notes* 86).

Es ist der Moment, in dem der Mensch in den Schatten des Sublimen gerät; Lindsay verbindet dies spezifisch mit der Musik:

> Music, as art, is flat, it is length and breadth only. The length and breadth are bright to our senses. But behind them like a third is depth, which is a shadow. We don't discern the shadow till we are actually in it. And once in it, we are slow to discover that a mere pleasure-giving art has changed to a mysterious power forcing us towards eternity. (*The Witch*, 304)

Damit wird die Bezeichnung 'Kunst' für eine phantastische Schöpfung dieses Kalibers hinfällig. Das Ziel liegt im Zunichte-Machen solcher Begriffe, da, was sich abspielt, jenseits von Individualität und Personalität sowie dinglich-begrifflicher Begrenzung beginnt, "[...] the sympathetic note which is sounded in the Individuality whenever the non-individual soul feels its true nature" (*Sketch Notes* 100).

Außer der Musik, außer der von der Krisis der Auflösung bedrohten menschlichen Persönlichkeit (the *haunted* woman), setzt Lindsay den verlassenen oder leeren Raum als Bild des Muspelschattens ein. Er ist Vorläufer oder Begleiter der ihm zugeordneten Figur und ihres Wesens:

> The quiet and gloom were restful after the bright noise he had escaped from. He passed a door that had always been shut on his previous visits, but now it was open. He could not imagine what the dwarf, square room was for. There were a couple of chairs, a small polished table, a strip of expensive rug, nothing else. A curtain was across the window. A faint diffused light was thrown from the overhead electric bowl, that appeared like a delicate phantom green life. [...] The curious remote little chamber was so improbable, he had to turn and give it a longer, dreamier regard. (*The Witch* 266)

Dieses stille Zimmer ist der erste Vorläufer des Erscheinens von Urda the Witch, einer mythischen Figur, der der Dichter Ragnar Pole im Lauf dieser letzten unvollendeten Erzählung Lindsays begegnet. Schwarz und Weiß sind ihre Farben: "White was her face, black her hair and her avoiding slanted eyes refused his gaze. She was half witch, half shade" (*The Witch* 391). Die stillen leeren Räume, die ihre Präsenz vorwegnehmen, präfigurieren "the blackness of the invisible" (*The Witch* 337).

Der literarische Entwurf von Urda ist ein letzter Versuch Lindsays, mittels eines gnostischen Mythos (des Mythos vom Sturz der Sophia) den Bruch zwischen der jenseitigen und der diesseitigen Welt vorstellbar zu machen. Eine letzte Erklärung liefert das fragmentarische Werk nicht. Urda, ein gnostischer Aeon in der Erscheinung einer Frau, zeigt nicht mehr die Zweiheit von Maske und Wesen wie Lindsays übrige Frauenfiguren, ist aber selbst ein Emblem, in dem ein Element fehlt: ihre Bedeutung ist nicht (mehr) erschließbar:

> Urda Noett stood real-unreal, shadowy as the other [...] a motionless womanly shaft but those few steps away; no girl at all except in age and shape, but a statue – a thing of mythology. Past Bluewright her eyes were set in an unvarying slant upon a corner of the floor across the room. The face being in profile to him, he could not see the eyes to have known their thought; only he felt the

> shock of living black. Her face was as white as stone – she was the figure of a dream. Her intertwined gleaming hair was black, her dress a dark and deep-turning misty violet. Every particular of her appearance was a unity with her whole emblem. (*The Witch* 274)

Literaturverzeichnis

Buzzati, Dino. *Orphi und Eura.* Berlin: Ullstein, 1970.

Glover, Donald E. *C. S. Lewis: The Art of Enchantment.* Athens, Ohio, 1981.

Kegler, Adelheid. "Encounter Darkness: David Lindsays schwarzer Platonismus". *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 11 (1993): 49–83.

Lewis, C. S. "On Science Fiction". *Of This and Other Worlds.* Ed. Walter Hooper. London, 1982. 89–97.

Lindsay , David. *A Voyage to Arcturus.* 1920. London: Gollancz, 1978.

—. *The Haunted Woman* 1922. Edinburgh: Canongate, 1987.

—. *The Violet Apple and The Witch.* Chicago: Review Press, 1976.

—. *Sketch Notes for a New System of Philosophy.* Unveröffentlichtes Manuskript. (Mit Erlaubnis der National Library of Scotland. Edinburgh, No. 192).

Summary

THE HAUNTED WOMAN

Female Characters in the Work of David Lindsay

David Lindsays works concentrate on one topic: the labyrinthine structure of the world, in which what Lindsay sometimes calls "heaven" is both manifest and concealed. Material reality is an illusion; it may give pleasure, but this very pleasure-giving quality leads men deeper into the labyrinths of matter. Some phenomena, though, may – in addition to giving pleasure – have a haunting, mysterious quality. It is by such mysterious phenomena that man is led beyond the conditions he is used to call real. Yet this quality of hauntedness does not quite lead him to the aspired goal. What has to be attained is so deeply hidden and of such an overpowering otherness that it eludes all that points to it. Again and again Lindsay shows by the destinies of his protagonists that all attempts to reach that highest goal are as futile as trying to "climb to lightning." By the example of his female heroines, who – according to Lindsay – are especially akin to pleasure and deceit, he shows what it means to be drawn from a world of superficial pleasure towards the unknown centre, which in the end means being annihilated. A symbolic expression of this pattern is the haunted house whose staircases lead up higher and higher. At the same time the house is an image of the haunted soul in which the self cannot be at home for it has to die in order to reach a higher level of being. Music and phantastic literature are forms of art which lead the imagination along that heroic way.

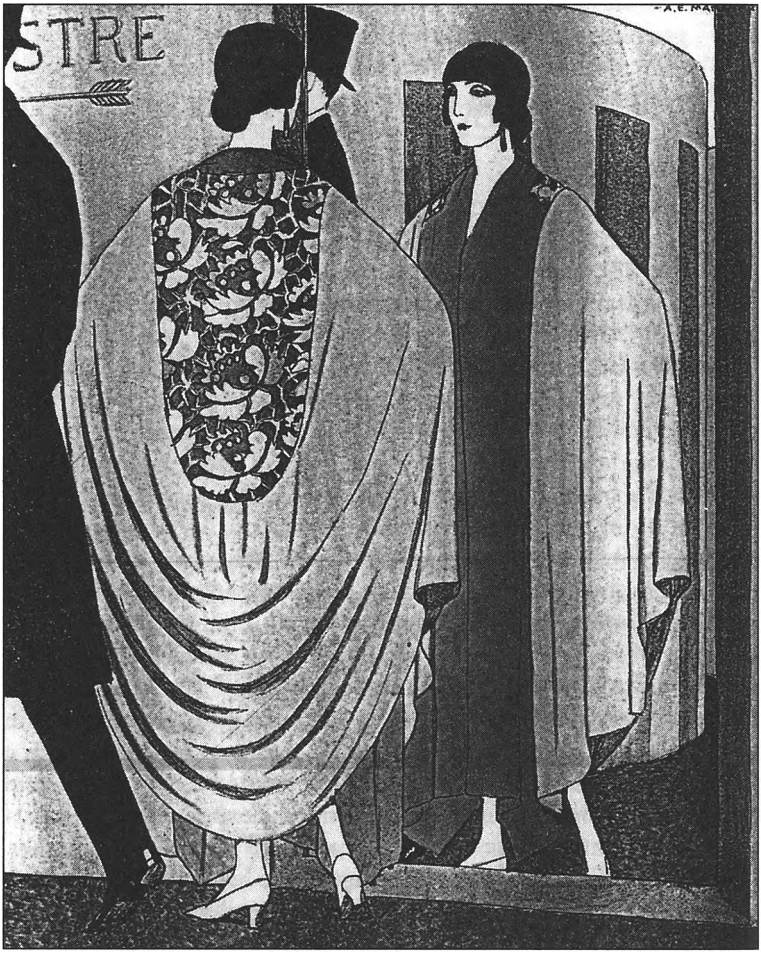

Abb. 1: The Mirror, or A Passing Glance (La Glace ou Un Coup d'œil en passant): evening wrap by Paul Poiret; drawn by A(ndré)-E. Marty

Undescribed.

Quelle: Gazette du Bon Ton 1922, issue 6, Plate 47

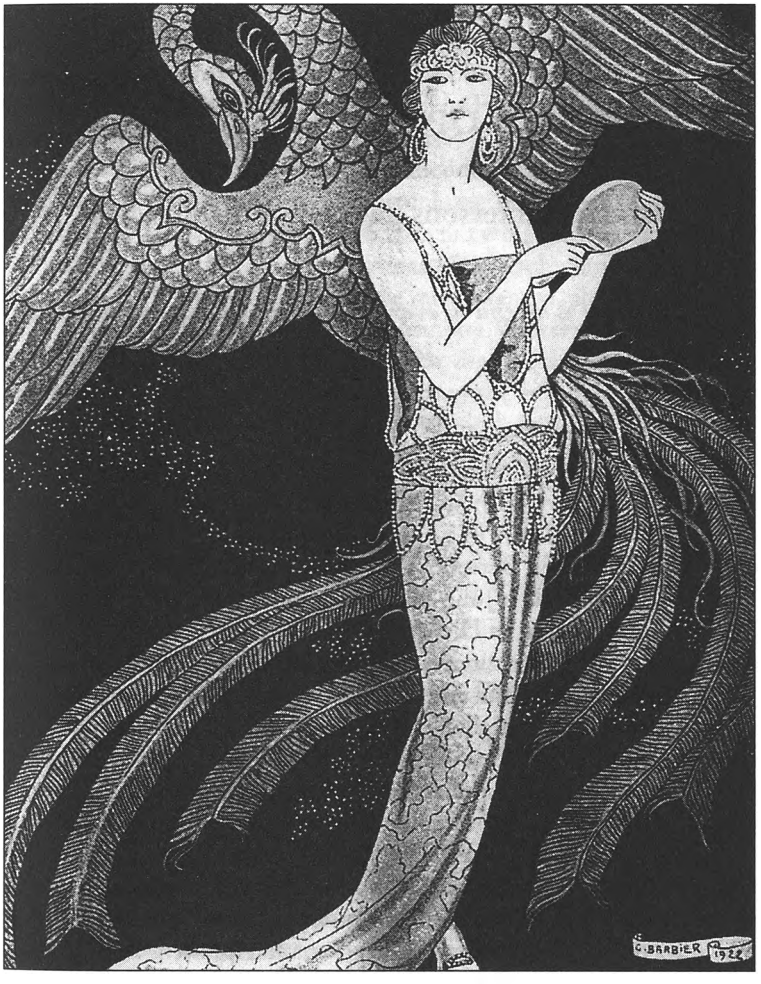

Abb. 2: Witchcraft (Sortilèges):
evening gown by Beer; drawn by George Barbier
Skirt of tinted beads beneath silver lace; top of muslin embroidered with rhinestones over a silver slip.
Quelle: Gazette du Bon Ton 1922, issue 9, Plate 66