

Gisela Ecker

## Gertrude Stein, Hilda Doolittle (H.D.) und Djuna Barnes: Drei Amerikanerinnen in Europa

In das Unternehmen der literarischen Moderne haben sich ungewöhnlich viele Frauen eingemischt. Ich habe drei von ihnen ausgewählt, die vieles gemeinsam haben, deren literarisches Experiment jedoch in ganz unterschiedliche Richtungen weist. Sie beteiligten sich an den »großen Entwürfen« der anbrechenden Moderne; die pauschale Vorstellung von der Enge und Kleinheit der Themen auch der Schriftstellerinnen der Moderne treffen auf sie nicht zu. Der Vergleich zwischen diesen drei Autorinnen erlaubt es mir, so hoffe ich, in einer Bewegung von Parallelität und Differenz, nicht immer wieder bei isolierten Aussagen über Weiblichkeit und Avantgarde zu landen, der Versuchung zum Verabsolutieren und zur Einseitigkeit zu entgehen. Denn vieles drängt heute in diese Richtung. Die Suche nach »Weiblichkeit in der Schrift« ist komplizierter geworden, gestaltet sich nicht mehr so einfach als Erforschung emanzipatorischer Aussagen in den Texten von Frauen oder von Leidensspuren, die durch Marginalisierung und Unterdrückung hinterlassen werden. Vielmehr zeichnet sich heute eine Tendenz ab, nach der ein neuer »feministischer Grundtext« geschrieben werden soll, mit Hilfe dessen viele Interpretationen angefertigt werden können. Statt biologischer oder sozialer Kategorien fungieren in diesem Text ästhetische, die in einer Poetik der Negation angesiedelt sind. Die Avantgarde-Autorinnen eignen sich vorzüglich für eine Verwendung in diesem Sinn. Was wir zuhauf vorfinden, sind Texte, die gegen eine (auch patriarchalische) Tradition anschreiben. Anti-traditionell und anti-patriarchalisch ist jedoch nicht mit »weiblich« gleichzusetzen; das möchte ich zumindest als Moment der Skepsis an den Anfang einer solchen Arbeit stellen, da mir daran liegt, neue ontologisierende Mythenbildungen zu vermeiden.

Wie ich es auch drehe und wende, ich komme um Aussagen vom Typ »Leben und Werk« nicht herum. Denn Stein (1874–1946), H.D. (1886–1961) und Barnes (1892–1982) waren auch legendäre Gestalten, über die einge Menge Geschichten fabriziert wurden. Über andere, weniger erschlossene Frauen der literarischen Moderne, vor allem solche, die sich in den bekannteren Zirkeln bewegten, gab es diese Legenden sogar vor der Ausgabe ihrer Werke, wie z.B. Kay Boyle, Mina Loy und andere. Sie bildeten einen wichtigen schmückenden Teil der männlichen Geschichtsschreibung.

»Drei Leben«<sup>1</sup>

Die Wege der Drei Autorinnen haben sich im Paris der zwanziger Jahre gekreuzt, sie sind einander gelegentlich begegnet, ohne daß es zu einer tieferen Beziehung gekommen ist. Ihr Experimentiergeist wird von der Aufbruchstimmung und der kulturellen Fruchtbarkeit jener Jahre in den europäischen Metropolen genährt. Alle drei waren sogenannte *expatriates*, kamen also im Strom der vielen Amerikaner/innen nach Europa, die sich dort mehr Anregungen für ihre künstlerische Entwicklung versprachen und von den Berichten, die nach New York und in die amerikanische Provinz drangen, magisch angezogen wurden. Gertrude Stein<sup>2</sup> blieb ihr Leben lang in Frankreich; Djuna Barnes<sup>3</sup> kehrte bei Kriegsausbruch nach New York zurück und lebte dort in Einsamkeit; H.D.<sup>4</sup> verbrachte viele Jahre in London, in den Zirkeln des »Other Bloomsbury«, dann den Rest ihres Lebens in der Schweiz, in Hotels und im Schutzraum einer Nervenklinik. Alle drei waren exzentrische Erscheinungen: Gertrude mit ihren rauhen Wollröcken, den Sandalen und gestickten Westen und einem kurzgeschorenen Männerhaarschnitt, Djuna mit ihrem schwarzen Cape (das sie aus Armutsgründen viele Jahre lang trug), mit auffallenden Ohrringen und viel Schminke, Hilda mit Kleidern, die höchst eigenwillig waren, in keine der Moden zu passen schienen und mit denen sie — meist unfreiwillig — als schlanke imponierende Erscheinung überall Aufsehen erregte.

In der Wahl ihrer Sexualpartner wichen die drei Autorinnen von den Normen der Weiblichkeit und heterosexuellen Orientierung ab. Gertrude ließ sich mit Alice B. Toklas in einer lebenslangen monogamen Beziehung nieder, deren »Geheimnis« allerdings sorgfältig gehütet wurde, Hilda und Djuna waren bisexuell und über lange Lebensphasen recht promiskuid. »Wie eine blaue Flamme« mischte sich Frances Gregg in Hildas Beziehung zu Ezra Pound ein, und später, nach ihrer Ehe mit dem Dichter Richard Aldington und einem Verhältnis mit Cecil Gray, dem Vater ihrer Tochter Perdita, wurde sie durch die Liebe und das Verständnis von Bryher (Winifred Ellermann) vor einem Zusammenbruch gerettet. Daraus entwickelte sich eine lebenslange wenn auch nicht unproblematische Beziehung, die eine Reihe von ungewöhnlichen Dreiecksverhältnissen miteinschloß. Djuna Barnes schrieb ihr wichtigstes Werk, *Nightwood*, nachdem ihre Liebesbeziehung mit Thelma Wood zuende gegangen war, nach vielen verzweifelten Nächten, in denen sie in den Pariser Bars nach ihrer Geliebten gesucht hatte.

Jede war auf ihre Weise eine ungewöhnliche Persönlichkeit, vor allem wenn wir sie an den Normen der Weiblichkeit messen. Sie paßten in

keines der zeitgenössischen Weiblichkeitsmuster, wohl aber in verschiedene avantgardistische »Szenen«, in denen alle möglichen Varianten der Auflösung von Geschlechtsstereotypen und antibourgeois Verhalten selbstverständlich waren und gewollt praktiziert wurden. Wie einsam in jedem Einzelfall der Aufbruch aus der amerikanischen Provinz bzw. dem als provinziell erlebten New York und aus einem überschaubaren Leben auch gewesen sein mag, so zeigt uns gerade die vergleichende Sicht, daß es doch einen umschreibbaren Ort gab, an dem sie sich zeitweise niederlassen konnten und an dem alle diese Abweichungen besonders geschätzt waren. Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bedeutete eben nicht nur eine bestimmte Position innerhalb der Künste, sondern auch eine Lebensform. Es wäre sicher falsch, die genannten Autorinnen zu Heldinnen einer alternativen Weiblichkeit zu machen, die im Alleingang sowohl ihren Lebensstil als auch die Literatur revolutionierten. Daß sie einen fast halsbrecherischen Mut hatten, bleibt jedoch unumstritten. Ihre Texte waren für die meisten Zeitgenossen unverständlich und mußten, von Geldgebern und einflußreichen Mäzenen (u.a. T.S. Eliot und Peggy Guggenheim im Fall von Barnes; Pound, Bryher, Pearson bei H.D.; Sherwood Anderson, Carl van Vechten und das eigene Vermögen bei Stein) unterstützt, zum Teil in Eigenfinanzierung herausgegeben werden.

Das Leben außerhalb der bürgerlichen Normen und in recht fragilen, sich immer wieder neu formierenden Gruppen ging — vor allem für Barnes und H.D. — Hand in Hand mit einer ganzen Portion Leid, das bei beiden zu psychischen Zusammenbrüchen führte. Gertrude Stein wehrte mit ihrem geordneten Lebensstil, der auch Alice B. Toklas in einer analog zur bürgerlichen Ehe konzipierten Rolle festhielt, Unsicherheiten der Identität und Exzesse ab, zog jedoch alle möglichen Exzentriker durch ihren geliebten und gefürchteten Salon an. Die Berichte über das bewegte Leben in Paris konnotieren ein Leben in Muße und *laissez faire*, das der eisernen Arbeitsdisziplin der Autorinnen keinerlei Rechnung trägt. H.D. schrieb in Hotels, in beengten Londoner Appartements, in Kliniken, wo auch immer, täglich an ihren immer wieder umgeschriebenen Texten, an denen alles »kristallklar« und stimmig sein mußte. Gertrude Stein hinterließ ein äußerst umfangreiches Werk, an dem sie ebenfalls täglich arbeitete; nur von Barnes' Zeit in New York wissen wir nicht sehr viel mehr, als daß sie mit dem *OED* immer weiter an komplizierter Lyrik schrieb und ihre Wohnung nur mehr selten verließ. So manche Details ihrer Lebensumstände, ihre Briefe und schließlich die Werke selbst führen vor, wie unerbittlich sie an einem für sie adäquaten Schreiben gearbeitet haben.

»Three Moral Tales«<sup>5</sup>: Über das Geschichtenerzählen

Je mehr sich die Autorinnen der Moderne selbst vom Geschichtenerzählen wegbewegten, umso mehr neigte die Literaturkritik dazu, solche zu produzieren. Je weniger die schwierigen Texte fesselnde Lesestoffe anboten, umso mehr wandte man sich dem Leben als spannenden Stoff zu. Stein, Barnes und H.D. bieten einen Fundus an Episoden und Lebenssituationen, die das Nacherzählen geradezu herausforderten (oder geht die Richtung umgekehrt, daß wir aufgrund der Erzählungen von »Lebens«situationen sprechen und ihre Konstruiertheit vergessen?). Sie sind inzwischen zu Legenden erstarrt im Umlauf und haben neue, nun textuelle, Gestalten geschaffen. Es kann hier kaum darum gehen, sich dieser Geschichten zu entledigen, hinter die fiktiven Figuren zu treten, das Erfundene abzutrennen und auf »authentische« Personen zu treffen, sondern eher darum, sich der jeweiligen Tendenzen der narrativen Verarbeitung bewußt zu sein und die Verantwortung für die selbst produzierten Geschichten zu übernehmen. Dies führt konsequenterweise auch zu der Frage: welche Erzählungen produzieren wir heute? Welche Lebensdaten wählen wir bevorzugt aus? Und spezifischer: Welche feministischen Geschichten werden geschrieben und zu welchem Zweck?<sup>6</sup>

Gertrude Stein war diejenige unter den Autorinnen, die sich solche Fragen selbst schon gestellt hat und die in voller Absicht in die Legendenproduktion einstieg. In *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) und in *Everybody's Autobiography* (1937), die sie, wie sie sagt, in ihrem »breadwinning style« geschrieben hat, plazierte sie sich selbst als Genie in den Mittelpunkt eines sie umschwärmenden Zirkels von Berühmtheiten. Die Zeitgenossen (und nicht nur diese) übersahen dabei, daß sie dies mit einer Menge Selbstironie tat, daß sie dabei schlaue ihr literarisches Experiment weitertrieb, indem sie einen Klatsch- und Tratschton bewußt persiflierend aufgriff und daß sie auch einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung der Gattung Autobiographie setzte. Im *names-dropping* übertrifft sie dort die zahllosen Berichte der ernsthaften Chronisten, die von dieser aufregenden Zeit schwärmten oder sich giftig an ihr ausließen. Die Anekdoten sind oft Teile von intriganten Fortsetzungsgeschichten, wie zum Beispiel, daß sie den betrunkenen Hemingway mit Brachialgewalt hinauswerfen ließ, worauf sich dieser in seinen Erinnerungen an Paris, *A Moveable Feast* (1960) böse rächte. McAlmon, Ehemann von H.D.'s Gefährtin Bryher, schreibt in seinen Memoiren *Being Geniuses Together* (1938) über Stein: »Laßt uns nun Gertrude Stein unserer Liste von Megalomanen hinzufügen«, und in einer Rezension von Steins Roman *The Making of Americans* schreibt er neben



Abb. 3: Gertrude Stein

weiteren Nettigkeiten: »Unglücklicherweise wurde einer naiven und ziemlich kindischen Person der Ruf einer führenden Rolle in der modernen Literatur aufgezwungen«. Vorausgegangen war eine Bemerkung Steins über McAlmon in *The Autobiography*, die ihn geärgert hatte. Und sofort. Stein und Barnes »begegnen« einander sogar auf solche Weise,

denn Barnes persifliert in ihrem 1928 anonym erschienenen *Ladies Almanack* Gertrude als »Low-Heel« und Toklas als »High-Head«.

H.D., die jeglicher Publizität abgeneigt war, verzögerte die Publikation von Texten, die biographische Aufschlüsse liefern könnten oder schrieb Gedichte völlig um, damit sie nicht zu viel verrieten. Vor allem in der Lyrik kamen bis ins Alter hinein intensive Leidenschaften zum Ausdruck, die geschützt werden wollten. Und doch kam ihre Kompositionsweise dem Bedürfnis nach Geschichten entgegen, indem sie zentrale Episoden ihres Lebens immer wieder bearbeitete, zum Beispiel in *The Gift*, *Hermione*, *Bid Me to Live*. Neben den Umständen ihrer Verlobung mit Ezra Pound, der Beziehung zu den Dichtern Richard Aldington und D.H. Lawrence<sup>7</sup>, der Analyse bei Freud ist es vor allem die Namensgebung durch Pound, die Eingang in die Erzählungen der Kritiker gefunden hat (und ich erzähle dies hier wieder): bei einem Treffen H.D.'s mit Pound im tearoom des British Museum zeigt sie dem inzwischen bereits anerkannten Dichter ihr Gedicht »Hermes of the Ways«, worauf dieser einige Veränderungen vornimmt und dann »H.D. imagiste« darunterkritzelt. Hilda Doolittle hat dadurch ihren Namen empfangen und gleichzeitig wurde auch die literarische Bewegung des *Imagism* geboren. Nicht nur der Name und die Geschichte blieben an ihr haften, sondern bis heute gilt H.D. fast ausschließlich (eine Ausnahme bilden einige wenige amerikanische Literaturwissenschaftlerinnen) als prototypische Vertreterin dieser literarischen Bewegung, die ihre Dichtung völlig dem Programm anzupassen vermochte.<sup>8</sup> Dabei waren ihre vor dem explizit formulierten Programm entstandenen Gedichte bereits »wie für dieses geschrieben« und außerdem entwickelte sie sich bald von der Gruppe weg. Rachel Blau DuPlessis schlägt den bisher unbeschrittenen Weg vor, nämlich herauszufinden, wie sehr das imagistische Glaubensbekenntnis selbst von H.D.'s Kreativität beeinflusst war.<sup>9</sup> Die Dichterin und das Manifest haben den Namen des Schöpfers angenommen. Eine Literaturgeschichte, die versuchen würde, die weibliche Seite der Avantgardebewegungen zu erfassen, muß gegen diesen männlichen Schöpfermythos<sup>10</sup> anschreiben. Dies ist umso schwieriger, weil er wie jeder Mythos als »natürlich« erscheint und sich auf viele Lebensbereiche auf einmal beziehen läßt.

Da Djuna Barnes nach 1940 ihre Kontakte drastisch reduzierte, sich bis kurz vor ihrem Tod weigerte, mit möglichen Biographen zusammenzuarbeiten und Biographisches in ihrem Werk nur höchst verschlüsselt einbezog, mußten sich Texte vom Typ »Leben und Werk« auf andere Quellen stützen. Die eine Djuna Barnes, die durch entsprechende Texte geistert, ist die exzentrische Frau im New Yorker Greenwich Village vor



Abb. 4: Djuna Barnes zur Zeit der Veröffentlichung ihres »Ladies Almanack«.

dem 1. Weltkrieg und die skandalumwitterte Gestalt wilder Pariser Nächte und surrealistischer Feste. Viele wünschten sich ihre Anwesenheit im Salon von Natalie Barney<sup>11</sup> oder in den Bars und Cafés, denn sie war witzig, auffallend, wagemutig. Ihre Aphorismen, manchmal vulgären Beschimpfungen, ihre Gesten warmherziger Freundschaft (»Djuna Barnes, integre et fruste« nennt Barney sie), ihre hysterischen Anfälle werden immer wieder erzählt. Andrew Field, der erste Biograph, ist sich zunächst der vielen Probleme bewußt, die sein Versuch beinhaltet und räumt ein, daß er mindestens drei Versionen der Biographie schreiben könnte, eine Chronologie der Ereignisse und Begegnungen, die Geschichte von Barnes als Schriftstellerin und eine psychologische Studie. Doch dann gelingt es ihm nicht, dem Zwang zur Produktion einer kohärenten Geschichte zu entgehen. Sie funktioniert durch einen Akt der psychologischen Reduktion auf ein zentrales Trauma im Leben der Autorin. Field geht von einer inzestuösen Handlung ihres Vaters (ob real oder von ihr phantasiert ist nicht so wichtig) aus und erklärt damit sowohl die Tiefenstruktur der beiden Romane *Nightwood* und *Ryder* als auch die Bitterkeit im Ton der Autorin. In *Nightwood* jedoch zeichnet die Autorin ein Bild des Menschen, das voller grundlegender unauflösbarer Rätsel ist; Kohärenz, überschaubare Muster und Sinn sind abhanden gekommen. Das experimentelle Werk und seine Welt-

sicht sind offenbar so beunruhigend (beunruhigender bei einem weiblichen Autor?), daß eine beruhigende (weil erklärende) Erzählung dagegensetzt werden muß. Die textuelle biographische Figur Djuna muß leisten, was die Autorin ihren Figuren verwehrt.

»Blood on the Dining Room Floor«<sup>12</sup> und trotzdem keine Geschichte

Dabei haben die drei Schriftstellerinnen in ihrem Werk die Geschichten hinter sich gelassen, sich an ihrer Dekonstruktion beteiligt wie nur die wenigsten unter den Schriftstellern der Moderne.<sup>13</sup> Obwohl in Steins Text Blut auf dem Eßzimmerboden ist und die Gattung Detektivroman als äußere Form eingehalten wird, kommt dabei keine Geschichte mit Anfang und Ende und Höhepunkt heraus. Keine Lösung des Rätsels, kein Faden, der sich durch den Roman zieht, obwohl die auktoriale Erzählerin immer wieder mahnt und fragt »habt ihr das auch gut verstanden? Jetzt hört mal schön zu, merkt euch das endlich«. Die Erzählerin kommt vom Hundertsten ins Tausendste, erzählt die Schicksale von Figuren, von denen wir nicht einmal wissen, ob sie mit dem Blutvergießen irgendetwas zu tun haben, macht sich über die Gattung Detektivroman lustig, reflektiert über den Krieg und den menschlichen Geist und spielt ganz einfach mit Wörtern herum, statt »auf den Punkt« zu kommen. Was dabei gründlich aufgegeben wird, ist eine Reihe von zeitgenössisch bereits in Auflösung begriffenen, aber noch nicht mit derselben Konsequenz wie bei Gertrude Stein aufgegebenen Merkmalen des Erzählens: statt mit geschlossenen Geschichten wird nun mit offenen experimentiert, die Kohärenz des Texts, also irgendein Zusammenhalt, sei es auch nur auf einer sehr verborgenen Textebene, wird vernachlässigt, auf der Rezeptionsseite wird riskiert, daß Geschichten nicht mehr plausibel und einfach nachvollziehbar sind (ein sehr großes Risiko, das die Vertriebsmöglichkeit auf dem Markt einschränkt). Geschichten solcher Art sind nicht mehr leicht überschaubar und auch nicht mehr nach-erzählbar, weil in jedem Fall der Nacherzählung unendlich viele Dimensionen verloren gehen würden:

»And this has come to be a natural thing in a perfectly natural way that the narrative of to-day is not a narrative of succession as all the writing for a good many hundred of years has been.«<sup>14</sup>

sagt Gertrude Stein in einer ihrer Vorlesungen dazu. — Die Auflösungsformen des Erzählens in der Literatur der Moderne stellen einen kreativen Ausdruck der Erkenntnis von der Brüchigkeit der Episteme dar, die sich in allen Kunstformen niederschlägt. Bei Stein läßt sich die Gleichzeitigkeit der Phänomene in den Künsten besonders gut nachvollziehen,

denn ihr Schreibstil wurde mit gutem Grund »literarischer Kubismus« genannt.<sup>15</sup> Was in der Malerei geleistet wurde, läßt sich ohne größere Schwierigkeiten auf die Literatur übertragen: die hierarchisierende Zentralperspektive wird zugunsten vieler einzelner Blickwinkel aufgegeben; das Licht fällt nicht mehr nur von einer Seite ein, die Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund wird aufgelöst, Nähe und Ferne lassen sich nicht mehr so deutlich auseinanderhalten, und es geschieht eine Reduktion auf einige wenige in immer neuen Konstellationen wiederholte Grundformen (Kubus, Zylinder, Kegel als »Sehkatégorien«). Gertrude Stein hatte während der Zeit, als sich ihr Erzählstil herausbildete, intensiven Kontakt mit Picasso, der ihr Portrait nach neunzig Sitzungen 1906 vollendete. Die Beeinflussung war, wie angenommen wird, gegenseitig. Gerade die Reduktion auf grundlegende Einheiten, wie bestimmte Wörter oder Phrasen, die ständig wiederholt wurden, läßt sich in dem gleichzeitig entstandenen Werk *Three Lives* und später in *The Making of Americans* verfolgen. Neben die vielfältigen Formen der Auflösung tritt bei Stein durch die Wiederholung eine Konzentration, die sie selbst »Insistieren« nennt. Mit einem solchen Erzählstil gelingt es ihr, die völlige Zersplitterung des Narrativen zu vermeiden und statt dessen die Bausteine der Sprache zu isolieren und wie die kubistischen Maler/innen auf die Konstruiertheit der Wahrnehmung hinzuweisen.

H.D.'s Prosaschriften (zwischen dem als »Erinnerung« betitelten Text *The Gift* und ihren Romanen bestehen keine Unterschiede kategorialer Art, weder bezüglich der Erzähltechnik noch im Hinblick auf die autobiographische Thematik) kennen ebenfalls keine geschlossenen Strukturen. In *HERmione* (1927/1981)<sup>16</sup> zum Beispiel wird eine (ihre) Initiation vom jungen Mädchen zur Frau, von der Muse zur Dichterin erzählt, die über Zusammenbrüche verläuft und zwischen heterosexueller und lesbischer Identität, zwischen Abhängigkeit und Autonomie, zwischen väterlichen und mütterlichen Bindungen mäandert. Die üblichen erzähllogischen Linien werden durch Assoziation, Wortklang, Echo, durch Bilder, durch ein oft unentwirrbares Verweben von zeitlich auseinanderliegenden Episoden ersetzt. Alle handelnden Romanfiguren sind gleichzeitig psychologisch verstandene Personen, mythologische Gestalten, literarische Figuren, deren Grenzen porös sind, denn oft wird deren direkte Rede nicht eindeutig zugeordnet, so daß nicht mehr klar ist, von welcher Figur die Äußerungen stammen oder ob sie nicht sogar einer gelegentlich auftauchenden Erzählinstanz zugeschrieben werden sollen. Entsprechend wechseln auch die Stilebenen, die thematischen Bereiche, die Wortfelder. *Palimpsest* ist bezeichnenderweise der Titel eines weiteren Romans der Autorin.

Hermione, thrown flat on wood moss, regarded green seawater that was parting, that was sluicing apart like crude description of the Red Sea parting. George, standing on dry land, severing sea from sea, was man on dry land, no proper deep-sea monster. George let light through to fall on her face. She waved back the light, fastidious as a gamine in a cellar. Under the sea, deep down in her deep-sea consciousness, she was putting out premature feelers; octopus became potato in a cellar. George stepped through suddenly as through an open stuck-fast cellar window. George stepped through a flap of branch that she had thought closed her away from any possibility of George Lowndes ever finding Her. »The hounds of spring are on winter's traces«, said George Lowndes ...

Smudged out. I am smudged out. Concentric circles that are the trees going round and round are smudged out. I am smudged out. TREE is smudged out ...

She did not know that all her life would be spent gambling with the stark rigidity of words, words that were coin; save, spend; and all the time George Lowndes with his own counter, had found her a way out. (*HERmione*, 72-75)



H.D., fotografiert von Man Ray.

Für die Rezeption und Interpretation ergeben sich dabei Probleme: Die Inhaltsparaphrase, das analytische Zerlegen, der thematische Streifzug durch ihr Werk, der Rückbezug auf Ereignisse im Leben der Autorin sind zwar jeweils gangbare Wege für die Interpretation, aber sie werden immer wieder — das beteuern auch die Herausgeber/innen in den Einleitungen aller Werkausgaben — als ungenügend bewertet angesichts der evokativen Energie, die gleichzeitig ein Nachvollziehen verlangt. Ich kenne keine andere Autorin, bei der dies so drängend gefordert wird. Es geht jedoch weniger um ein Nachvollziehen von Erzählsträngen oder Entwicklungen, sondern um tableauartig eingeblendete Stimmungen und Verbindungen assoziativer Art zwischen dem alltäglich Banalen, der Mythologie und der Dichtung. Nichts davon ist unsicher gesetzt, aber nichts davon ist so deutlich ausgeführt, daß es keiner weiteren Vertiefung beim Lesen bedürfte. Dies ist zwar ein schwieriger Prozeß, aber er aktiviert die Phantasie auf eine besondere Weise. Die Sicherheit im Erzählgestus erweckt den Eindruck, daß Korrespondenzen hinter der scheinbaren Beliebigkeit des collageartig Zusammengefügten bestehen, allerdings solche, die verborgen sind und auf unterschiedlichen Bezugs- und Realitätsebenen zu finden sind. Die Forschung über H. D. steht noch in den Anfängen, auch sind viele ihrer Texte noch nicht gedruckt.

Obwohl sich hier weniger deutlich Verbindungen zu visuellen Kunstmedien herstellen lassen, ist es doch interessant zu sehen, wie filmtechnische Begriffe wie »Naheinstellung«, »Überblendung«, »abrupter Schnitt« als analytische Kategorien besser greifen als erzähltechnische.<sup>17</sup> Die Autorin selbst schrieb Filmkritiken für *Die Zeitschrift Close-Up* und spielte in dem experimentellen Film »Borderline« (1930) eine Hauptrolle.

Djuna Barnes' erzählerische Auflösungsformen treten im Gewand antiquierter literarischer Muster auf. In *Nightwood* sind dies vor allem die Formen des auktorialen Erzählens und das philosophische Traktat als Exkurs im Roman. Beides sind traditionell Ausdrucksformen der hierarchischen Inbesitznahme von Sinn, mit einem Zug zur Teleologie, zur Didaktik, zur moralischen Orientierung. Es spricht zum einen die allgegenwärtige Erzählinstanz und zum anderen der Autor des »Traktats« über die Nacht, Dr. Matthew O'Connor, Transvestit, Engelmacher, Philosoph. Die auktorialen Eingriffe treten vor allem als charakterisierende Beschreibungen der Figuren, als rhetorisch ausgefeilte Sätze über die menschliche Natur in Form von Metaphern auf. O'Connor ist der selbsternannte Führer durch das Reich der Nacht, der unaufhebbaren Leiden und des nicht stillbaren Begehrens, dabei aber ist er

selbst Träumer, Leidender und Begehrender, der für sich keine Lösungen gefunden hat und sich dessen auch bewußt ist. Seine Aussagen, die vordergründig an Nora Flood gerichtet sind, die sich auf die verzweifelte Suche nach ihrer Geliebten begibt, stehen im Widerspruch zur kommunikativen Geste, die im Ton einer großartigen, souveränen Satzung gehalten ist. Dagegen aber verläuft die Semantik des Ausgesagten, denn die Ausführungen wechseln ständig die Richtung, überkreuzen sich, bleiben mitten im Bild stecken, setzen neu an, lösen sich gegenseitig auf. Der durch den Gestus angekündigte *eine* Sinn wird vieldeutig, das Allgemeine ist im Zerfall begriffen. In der Kritik werden vorwiegend inhaltsbezogene Begriffe wie Chaos, Rätsel, Alptraum und Apokalypse dafür gefunden.<sup>18</sup>

Though some go into the night as a spoon breaks easy water, others go head foremost against a new connivance; the horns make a dry crying, like the winds of the locust, late come to their shedding. (119)

We are but skin about a wind, with muscles clenched against mortality. We sleep in a long reproachful dust against ourselves. We are full to the gorge with our own names for misery. Life, the pastures in which the night feeds and prunes the cud that nourishes us to despair. Life, the permission to know death. We were created that the earth might be made sensible of her inhuman taste; and love that the body might be so dear that even the earth should roar with it. Yes, we who are full to the gorge with misery, should look well around, doubting everything seen, done, spoken, precisely because we have a word for it, and not its alchemy. (122)

Obwohl O'Connor als Figur noch zu Nora sagt, »I have a narrative but you will be put to it to find it« (41), ist das Erzählen hier in seinen traditionellen Grundfesten erschüttert.<sup>19</sup> Gerade indem historisch vertraute geschlossene Formen gewählt werden (z. B. Erzählformen des 18. Jahrhunderts; T. S. Eliot spricht in seiner Einleitung auch den »Geist der elisabethanischen Tragödie« an), ist der Roman nicht von Anfang an offen, sondern er bricht beim Lesen, bei der Rekonstruktion des Aussagesinns erst auf. Der Vergleich mit den offenen Formen der anderen beiden Autorinnen hilft, dies deutlicher zu erkennen.

Heute haben wir uns bereits an den Rückzug vom Epischen gewöhnt. Den Texten, die dessen Anfang markiert haben, sieht man die Gewalttätigkeit des Prozesses an. Daß Frauen, wie die drei hier behandelten, einen ganz wesentlichen Beitrag dazu geleistet haben, bedeutet an sich schon eine Anmaßung von Autorität, die ihnen nicht von vornherein gegeben war, sondern die sie ergreifen mußten. Ich habe bewußt vermieden, allzu schnell eine Verbindung zum Thema Weiblichkeit herzustellen, denn es gilt erst einmal, sich den Ort anzusehen, den sie sich erschrieben haben.

### Portraits: Über Repräsentation und Präsenz

The thing that is important is the way that portraits of men and women and children are written, by written I mean made. And by made I mean felt. (Gertrude Stein, »Portraits and Repetition«)

Die Tatsache, daß alle drei Schriftstellerinnen Portraits verfaßten, ergab sich als überraschende Parallele erst nach längerer Beschäftigung mit den Texten. Der Begriff für diese Textsorte ist der Malerei entlehnt. Was bei der literarischen Umsetzung thematisiert wird, ist das Problem der Referentialität der Zeichen, spezifischer, die Referenz auf eine andere Person, die nicht erfunden ist. Gertrude Stein hat viele eigenwillige Portraits verfaßt, in denen ähnlich wie bei den zeitgenössischen Malern nicht die Illusion der Wiedergabe eines Objekts oder Modells erzeugt wird,<sup>20</sup> sondern vor allem die konstruierende Wahrnehmung des Künstlers/der Künstlerin. Steins Portraits treffen gleichzeitig Aussagen über die Unmöglichkeit der zusammenfassenden Bewertung und Wiedergabe von »Person«, über die selektive Wahrnehmung von scheinbar belanglosen Merkmalen in der Kommunikation und über das Medium Sprache, mit der das Portrait erstellt wird. Sprache wird als Instrument erkennbar, indem Stein ihre Portraits auf wenige Wörter und Sätze reduziert, diese in kleinen Abwandlungen wiederholt und so kombiniert, daß sie einen erkennbaren Rhythmus erzielen. Ein Beispiel aus »Picaso« (1909)<sup>21</sup>:

This one always had something being coming out of this one. This one was working. This one always had been working. This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a loving thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellent thing, a very pretty thing. This one was one certainly being one having something coming out of him. This one was one whom some were following. This one was one who was working.

Stein war in den USA eine Schülerin von William James gewesen, dessen Wahrnehmungspsychologie die kubistischen Maler beeinflusste.<sup>22</sup> Eines der Verbindungsglieder war Gertrude Stein. Nach James wurde Wahrnehmung als anti-repräsentativ, subjektabhängig und notwendig fragmentarisch aufgefaßt, aber ähnlich wie Bergson kam es William James darüber hinaus auch darauf an, daß in einer »vierten Dimension« die zerstückelte Wahrnehmung wieder vereinheitlicht wird. Stein, die von sich sagt, »I am because my little dog knows me« hat in vielen Texten die Vorstellung einer geschlossenen, essentiellen Identität in Frage gestellt. Bei aller Fragmentierung läßt sich auch in Gertrude Steins Portraits der Glaube daran erkennen, daß zwar nicht das reale Objekt/die reale Person wiedergegeben wird, sondern ein imaginäres, gefühltes,

bewußt durch Sprache konstruiertes. An die Stelle der zusammenfassenden verallgemeinernden Charakterisierung tritt die Suche nach einer Präsenz, die sich unter anderem auch mimetischer Mittel bedient. Der/die Andere wird nicht be-sprochen, sondern ge-sprochen. Ich finde es besonders interessant zu beobachten, wie die Demontage der Repräsentation und die Hoffnung auf ihre Möglichkeit dabei Verbindungen eingehen, die Stein augenzwinkernd gleich wieder aufhebt.

But I am inclined to believe that there is really no difference between clarity and confusion, just think of any life that is alive, is there really any difference between clarity and confusion. (»Portraits and Repetition«, 104).

H.D.'s Erinnerung an Ezra Pound, *End to Torment* (1959/1979) und ihr Tribut an Freud, *Tribute to Freud* (1945/1974), stellen sich als Texte in den Dienst von Persönlichkeiten, denen sie ihre Verbundenheit ausdrücken will und die für sie sehr viel bedeutet hatten. Pound, so sagt sie selbst, trug zu ihrer Initiation als Dichterin bei, befreite sie aus der Enge in Philadelphia und förderte ihre frühe Lyrik;<sup>23</sup> Freud, bei dem sie zweimal kurzzeitig in Analyse war (1933 und 1934), half ihr zu einer zweiten Initiation, die sie ebenfalls als Dichterin (nicht in erster Linie als neurotische Frau) entscheidend weiterbrachte und zu einer sehr fruchtbaren Schaffensphase führte. Es ist ein erfrischend anderer Freud, den wir durch H.D.'s Schreiben kennenlernen, den alten Mann kurz vor seinem Tod, den Verfasser liebevoller Briefchen und Empfänger sensibler Gesten, den Besitzer antiker Symbolfiguren, den »Professor« als Vaterfigur, den Meister, der nicht mehr um jeden Preis »heilen« will, sondern Widersprüche (auch H.D.'s bisexuelle Neigungen) nebeneinander stehen läßt und als Ausdruck der dichterischen Existenz begreift.

When I said to him one day that time went too quickly ... he struck a semi-comic attitude, he threw his arm forward as if ironically addressing an invisible presence or an imaginary audience. »Time«, he said. The word was uttered in his inimitable, two-edged manner; he seemed to pack a store of contradictory emotions; there was irony, entreaty, defiance, with a vague, tender pathos. It seemed as if the word was surcharged, an explosive that might, at any minute, go off. (Many of his words did, in a sense, explode, blasting down prisons, useless dykes and dams, bringing down landscapes, it is true, but opening up mines of hidden treasure.) »Time«, he said again, more quietly, and then, »time gallops«. (*Tribute to Freud*, 74-75)

Er wird als Wanderer zwischen Symbolwelten dargestellt, der oft dem Jungschen Denken näher steht als seinen eigenen Schriften.

The point was that for all his amazing originality, he was drawing from a source so deep in human consciousness that the outer rock or shale, the accumulation of hundreds or thousands of years of casual, slack, or even wrong or evil thinking, had all but sealed up the original spring or well-head. He called it striking oil, but others — long ago — had dipped into the same spring. (*Tribute to Freud*, 82)

Muster von Übertragung und Gegenübertragung werden sichtbar, auch Bewunderung für Freud wie Widerstände gegen ihn, in einem Text, der mindestens genauso assoziativ und fragmentiert ist wie die Romane der Autorin es sind. Was sie bei Freud gelernt hat, eigentlich schon als Bereitschaft mitgebracht hatte, wird gleich im Text umgesetzt, nicht beschrieben. Es ist die Gewißheit davon, daß Ereignisse aufeinander projizierbar, daß Erlebnisse aufgrund von übergreifenden Zusammenhängen austauschbar sind. Erinnern heißt für H.D. evozieren, in eine andere Reihe bringen, die Similarität von Disparatem sichtbar machen. Die Suchbewegung, von der bereits die Rede war, ist ebenfalls anti-repräsentativ ausgerichtet, denn es geht nie um eine wiedergebbare »objektive« Realität, sondern um eine subjektive, die nach Überindividuellem forscht. Momentartig kann dabei etwas auftauchen, was H.D. den »vollkommen leidenschaftlichen Augenblick« nennt und was an vergleichbare Höhepunkte bei Joyce und Woolf (dort Epiphanie genannt) erinnert. Der Traum, die Erinnerung, die Gegenwart in Freuds Behandlungsraum und die politische Stimmung in Wien, die sie in größte Angst vor dem kommenden Krieg versetzte, besitzen alle den gleichen Realitätsgehalt. Sie ereignen sich in der Person.

Bei der Lektüre von Gertrude Steins Texten kann die Leserin mit intellektuellem Vergnügen reagieren; H.D. verlangt noch mehr ab, denn wer nicht ein Stück Bereitschaft zum Verständnis von mythischen und mystischen Zusammenhängen mitbringt, erhält keinen Zugang (ich spreche nicht von Identifikation) zu ihren Texten.

Djuna Barnes' Portraits sind nicht ganz mit denen der anderen beiden Autorinnen vergleichbar, denn sie sind journalistische Artikel, die weitgehend vor ihren übrigen literarischen Werken entstanden. Wir lesen mit diesen Artikeln aus den Jahren 1915-1931<sup>24</sup> die Glanzstücke einer eigenwilligen Journalistin, die Erwartungen bezüglich der Textsorte enttäuscht und stattdessen besondere Leckerbissen anbietet. Sie vermeidet weitgehend expositorische Einführungen über die beschriebenen Personen und die üblichen Informationen, die eine allgemeine Leserschaft solchen Texten abverlangt und wendet sich lieber unüblichen Details zu. Der Artikel über Joyce fängt mit einem Kommentar zu dessen Singstimme an und bemerkt dann über die Haltung seines Kopfes: »Er wendet ihn ab, weiter als der Überdruß und nicht so weit wie der Tod ...« (*Portraits*, 138-39). Die Italienerin Mimi Aguglia führt als Salome »die Epik wogender Spaghetti« (13) vor, Wilson Mizner »lacht wie eine untergegangene französische Konditorei« (95). Vieles, was sie zitiert, klingt artifiziell und eher wie Djuna Barnes als wie die beschriebene Person. Messerli nennt deshalb das, was sie mit den Portraits er-

zeugt, einen »künstlichen Raum«.<sup>25</sup> In diesen plaziert sie dann auch ihre Aphorismen, die später in den Romanen noch wesentlich dichter auftreten:

Die Druckerschwärze ist dazu erfunden worden, den Rand des Glorienscheins abzugrasen, und das Blei des Druckers wurde hergestellt, um Venus in Schach zu halten. (*Portraits*, 20)

Manches davon erhöht durch seine Dramatik eine unbekannte Person, verbessert ihren »Gesellschaftswert«, andere Sentenzen wieder holen Stars von ihrem Sockel. Von einer grundsätzlichen Sympathie mit Frauen kann nicht die Rede sein, denn an ihnen wetzt sie mit Vorliebe ihre Feder, wenn auch nicht immer so bissig wie im Fall von Coco Chanel oder Kiki de Montparnasse. Als Barnes gefragt wird, warum ihre Portraits so morbide seien, antwortet sie »Wo ist denn die Schönheit, die bei mir angeblich fehlt? Wo sind die hübschen Episoden, die andere schildern? Ich meine das Leben von Menschen, denen man die Masken weggenommen hat. Wo sind denn die erfreulicheren Züge?«<sup>26</sup>

Die Portraits erzielen den Eindruck, daß Verborgenes zutage tritt durch die genaue Beschreibung nicht unbedingt bewußt zur Schau gestellter Gesten und durch den ironischen Scharfsinn der Autorin. Auch sie gibt nicht vor, etwa die »Essenz« einer Persönlichkeit vorzuführen, sondern sie unterstreicht das Künstliche der Textsorte, das Unfreiwillige, nicht Inszenierte auf seiten der Figur und macht gleichzeitig keinen Hehl aus der Parteilichkeit des extremen auktorialen Zugriffs.

Dies verbindet bei aller Verschiedenheit die Portraits von Djuna Barnes mit denen der anderen beiden Autorinnen. Sie wagen es, das Vertraute als fremd anzusehen, das »Natürliche« als gemacht. Bei Gertrude Stein ereignet sich »Person« darüber hinaus durch Rhythmus und mimetische vorsymbolische Sprachmittel, die gut mit Kristevas Konzept des Semiotischen zu erklären sind. Und H.D.'s Freud und Pound verschmelzen im erinnernden Ich in einer mystischen Aneignung mit Gestalten der Mythologie und der persönlichen Geschichte, ohne ihre individuellen Besonderheiten zu verlieren.

*»Zarte Knöpfe«, vorwärtsstürzende Metaphern  
und eine Revision der Mythen*

Eine der beachtlichsten Leistungen Gertrude Steins war es, den Wörtern ihre »externe Referenz« wenigstens kurzzeitig wegzunehmen und sie auch noch ihrer symbolischen und assoziativen Kraft zu entkleiden. In Steins vierfacher Wiederholung der Rose (»A rose is a rose is a rose is a rose«) wird diese plötzlich wieder rot und greifbar und steht nicht



mehr für Liebe und wofür sie im Lauf der Literatur- und Kulturgeschichte sonst noch stehen sollte.<sup>27</sup> In *Tender Buttons* (1914) hat sie ihr Vorhaben zum ersten Mal radikal umzusetzen versucht. Die Wörter sollen nicht mehr *bedeuten*, sondern *sein*. Natürlich kann dies nur in Form einer Reduktion von Bedeutung geschehen (und meistens ist es auch nur die Reduktion der sekundären, symbolischen Bedeutung wie im Fall der Rose), denn völlig isolierbar sind die Signifikanten nicht. Es wird ihnen jedoch eine Mündigkeit zugesprochen, die sie vorher nicht besitzen konnten. Stein erreicht dies durch Wiederholung, durch sinnlose und agrammatische Verwendung. Die Wörter werden demystifiziert und so eingesetzt, daß Konnotation, Assoziation und symbolische Verweisung so weit wie möglich ausgeschaltet sind.

*Tender Buttons* ist in drei Teile eingeteilt, Objekte, Essen und Räume. Unter einem Titel, der häufig einen Gegenstand angibt, wie »A Box«, »A Plate«, »Eggs«, aber auch absurde Kombinationen wie »Peeled Pencil, Choke«, werden Wörter versammelt, die den Gegenstand umkreisen, nie benennen. Ein paar Beispiele:

MILK. ... Climb up in sight climb in the whole utter needles and a guess a whole guess is hanging, hanging, hanging. (186)<sup>28</sup>

CELERY: Celery tastes tastes where in curled lashes and little bits and mostly in remains.

A green acre is so selfish and so pure and so enlivened. (190)

Stein spricht von »intellektueller Nachschöpfung«, die an die Stelle von Repräsentation tritt. Dazu Sherwood Anderson, ein Dichterkollege: »Sie setzt Wort gegen Wort, bezieht Klang auf Klang und mit einem Gefühl für den Geschmack, Geruch, den Rhythmus jedes einzelnen Worts«<sup>29</sup>. Es lohnt sich herauszufinden, aus welchen Bereichen die gewählten Wörter stammen. Vor allem sind es Haushaltsgegenstände und Haushaltsaktivitäten, es geht um Farben, Geschmack, um Qualitäten wie Transparenz und Helligkeit, um Aktivitäten des Öffnens, Schließens, Zerstörens, Umhüllens.<sup>30</sup> Die sinnliche Wahrnehmung steht deutlich im Vordergrund. Beim Umzirkeln der Gegenstände und Handlungen gewinnt der Prozeß der Sprachschöpfung immer wieder seine eigene Dynamik; einem Klang wird nachgespürt oder eine absurde grammatische Fügung erprobt, wie im Kinderspiel, bei dem die Ziele aus den Augen verloren werden.

Gertrude Stein ist für ihre *Tender Buttons* schon genügend für verrückt erklärt worden, nicht nur durch die Zeitgenossen. Nicht einmal Brinnin, einer ihrer Biographen, kann ihr bis zur dritten Rose folgen, geschweige denn zur vierten. Eine weitere Strategie des Umgangs mit diesen verunsichernden Texten ist der Versuch, eine »heimliche Auto-

biographie« aus ihnen herauszulesen. Er wird vor allem in der feministischen Literaturkritik zu Stein unternommen, ein emsig betriebener Decodierungsprozeß, der ungeachtet des Kontexts eine Liebesgeschichte voller Ironie, Zärtlichkeit, häuslicher Zwistigkeiten und Harmonie, voll Rollenspiel mit männlichen und weiblichen Identifikationen herauschält.<sup>31</sup> Häufig wird dabei die Hoffnung ausgesprochen und das Ziel formuliert, daß es irgendwann einmal gelungen sein wird, hinter Gertrudes Verschlüsselungen zu kommen und den Signifikanten ihre Signifikate wiederzufinden. Ich werte dies als einen rückläufigen Prozeß, der nicht nur der Autorin Gewalt antut, sondern auch die Uhr der Literaturgeschichte zurückdreht, weil die Leistung des künstlerischen Experiments nicht gesehen wird. Es braucht dabei nicht abgestritten zu werden, daß »tender buttons« auch Mamillen bedeutet, daß Gedichte wie »Lifting Belly« und »Painted Lace«<sup>32</sup> mit orgiastischer Sinnlichkeit und *jouissance* zu tun haben, aber es ist unmöglich, daraus kohärente Geschichten zu basteln, weil dies nur unter Auslassung weiter Teile und vieler Dimensionen ihrer Texte geschehen kann. Ich zitierte noch einmal die Worte eines Dichters, William Carlos Williams, um anzudeuten, in welchen übergreifenden Zusammenhang ihr Werk einzuordnen ist:

Stein hat es unternommen, systematisch alle Konnotationen, die Wörter je besaßen, zu zerschlagen, um sie rein wieder zurückzubekommen. Es ist nicht zu ändern, daß wir vergessen haben, zu welchem Zweck Wörter gemacht worden sind. Es ist auch nicht zu ändern, daß das ganze Haus eingerissen werden muß ... es muß eingerissen werden, weil es ganz neu aufgebaut werden muß. Und es muß durch entfesseltes Denken aufgebaut werden. Und entfesseltes Denken muß durch geradlinige, scharfe Wörter geschehen. Nenn sie Nägel, die die Gelenkstellen der neuen Architektur zusammenhalten.<sup>33</sup>

Im Gegensatz dazu erscheinen die Bilder bei Djuna Barnes auf den ersten Blick wie konventionelle Metaphern, vor allem weil sie mit dem Prinzip der Bedeutungsschaffung arbeiten. Figurative Elemente treten an die Stelle von wörtlichen und bewirken eine Sinnerweiterung. Bei Barnes sind die Bildsprünge weit und kühn und entfernen sich von plausibler Beschreibung: »The foetus of symmetry nourishes itself on cross purposes, this is its wonderful unhappiness« (*Nightwood*, 141). Isolierte Katachresen (sogenannte »unstimmige« Metaphern) wie diese wären für sich bereits überraschend; Barnes montiert sie jedoch zusätzlich zu Bildkomplexen, deren einzelne Teile sich gegenseitig verdrängen. Die »Bildspender«, die einem »Bildempfänger« zugeordnet werden, widersprechen einander häufig, sie hasten immer von einem semantischen Ort zum anderen und treffen sich nicht.

The woman who presents herself to the spectator as a »picture« forever arranged, is, for the contemplative mind, the chiefest danger. Sometimes one meets a woman who is beast turning human. Such a person's every movement will reduce to an image of a forgotten experience: a mirage of an eternal wedding cast on the racial memory; as insupportable a joy as would be the vision of an eland coming down an aisle of trees, chapleted with orange blossom and bridal veil, a hoof raised in the economy of fear, stepping in the trepidation of flesh, that will become myth; as the unicorn is neither man nor beast deprived, but human hunger pressing its breast to its prey. (*Nightwood*, 59-60)

In the resurrection, when we come up looking backward at each other, I shall know you only of all that company. My ear shall turn in the socket of my head; my eyeballs loosened where I am the whirlwind about that cashed expense, my foot stubborn on the cast of your grave. (89)

Es ist also nicht möglich, ein geschlossenes Bild zu konstruieren, dessen einzelne Teile semantisch kohärente Ebenen erstellen. Sie schaffen einen Reigen von Signifikanten, die nicht wie wir es sogar bei komplexen Metaphern kennen, auf gemeinsame Signifikate verweisen, sondern sich selbst genügen müssen. Singer, ein Kritiker, spricht von einer »Rhetorik der Lüge«<sup>34</sup>, die sich in den Figuren des Romans wiederfindet, in (im Freudschen Sinne) nicht analysierbaren Kunstfiguren, die dauernd multiple Interpretationen verlangen. Dagegen fordern der gesteigerte rhetorische Ton bei Matthew O'Connor und die autoritativ-auktoriale Herrschaft über die Metaphern geradezu auf, den Text als einen besonders sinnstiftenden Wahrheitsdiskurs zu lesen.<sup>35</sup> Dies jedoch kann nicht gelingen. Es sind beredte Bilder, die als Ganzes schweigen.

Die Sentenzen, in die diese Metaphern eingebettet sind, schaffen den beunruhigenden Kontext einer Welt, in der Leiden und Begehren unmäßig und zerstörerisch sind, nie auf ein versöhnliches Ende zustreben:

Love is the first lie; wisdom the last. Don't I know that the only way to know evil is through truth? The evil and the good know themselves only by giving up their secret face to face. The true good who meets the true evil (Holy Mother of Mercy! are there any such?) learns for the first time how to accept neither; the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot. (197)

Die Autorin macht es uns allerdings nicht so leicht, wie es solche expliziten Aussagen andeuten könnten. Denn wir können nicht einfach eine zentrale Botschaft, wie etwa die von der Absurdität der Welt, zur Kenntnis nehmen, sondern werden in Prozesse der Signifikation hineingezogen, die wir beim Lesen als unmöglich erfahren müssen.

In der feministischen Literaturkritik herrscht Übereinstimmung darüber, daß H.D. in ihrem umfangreichen Werk eine Revision der patriarchalischen Mythen vorgenommen hat.<sup>36</sup> Die männliche Literaturgeschichtsschreibung war (verständlicherweise?) blind für diese Seite

ihres Werks und sah in H.D.'s Verwendung mythologischer Figuren eine Maske, die nötig gewesen sei, ihre stark autobiographischen Inhalte zu verschleiern, in ein akzeptables, sich und andere nicht verletzendes Gewand zu kleiden. Die Zielrichtung ihrer Kreativität wurde damit lange Zeit auf einen recht vordergründigen Aspekt (der durchaus auch mit im Spiel war) reduziert. Wie eigenwillig die Dichterin zu transformieren verstand, war schon aus *Tribute to Freud* hervorgegangen, wo sie ungewohnte Züge Freuds hervorbrachte, ohne Betonung von Ödipus und Triebverdrängung. In ihrem Gedicht »The Master«<sup>37</sup> wird eine mythische Frauengestalt gezeichnet, die als Dichterin und Prophetin abwechselnd dem Meister nachfolgt und ihn zurückweist. Der Freudschen Theorie des weiblichen Mangels, des Penisneids<sup>38</sup>, setzt sie entgegen »woman is perfect«: »for she needs no man, / herself / is that dart and pulse of the male, / hands, feet, thighs, / herself perfect«.

Die mythische Welt der Autorin ist mit weiblichen Figuren und Göttinnen bevölkert, die nicht mehr androzentrisch konzipiert sind, sondern als Frauen sprechen und der herkömmlichen symbolischen Verwendung trotzen, die es aber vermeiden, eine verklärte matriarchalische Mythologie absolut zu setzen. In *Helena in Egypt* (1952-54 / 1961) schreibt sie den Helena von Troja-Mythos um, verbindet ihn mit der ägyptischen Mythologie und macht daraus eine beschwörende lyrische Erzählfolge über Zerstörung, Krieg und Wiedergeburt aus weiblicher Sicht. Wenn sie dort über Fragen des Zusammenhangs zwischen Männlichkeit, Heldentum und Krieg und über die Rückgewinnung verdrängter »weiblicher« Werte reflektiert, so will sie weniger eine alternative Lösung anbieten, sondern die nie ganz fixierte Perspektive einer präpatriarchalischen Helena, die festgefahrene Positionen sprengt. Weiblichen Figuren wird die imaginäre Verwandlung männlicher Herrschaftsformen zugeschrieben, aber dies resultiert nicht in einem statischen Geschlechterverhältnis, sondern in einem dialogischen Prozeß.

Was bedeutet ein solcher Eingriff in das System der Mythen als symbolisches Inventar der Literatur, aber auch der Träume und der unbewußten Organisation der Gesellschaft? In *Women as Mythmakers* geht Estella Lauter davon aus, daß in Zeiten der Krise und des Umschwungs auch die bestehenden Mythen ins Wanken geraten.<sup>39</sup> Auf das Geschlechterverhältnis bezogen heißt das, wenn Frauen anfangen, sich langsam deutlicher als Subjekt zu setzen, so muß sich das auch in Form einer Veränderung der kollektiven Mythen auswirken. Da Mythen unbewußter geformt werden als andere sinnstiftende Prozesse, ist es sehr schwierig, solche Veränderungen in ihren Anfängen nachzuweisen. Diese können oft in der Literatur früher greifbar gemacht werden als im

Alltag. Wenn Mythen Geschichten und Bilder darstellen, die in den unterschiedlichsten Verkleidungen auftreten und zudem aufgrund der herzustellenden kulturellen Kohärenz und Verständigung zwischen den Kulturträgern in den unterschiedlichsten Medien und Formen auftauchen, so ergeben sich zusätzliche Schwierigkeiten der Lokalisierung.<sup>40</sup> Eine wirkliche Veränderung zeigt sich nur dann, wenn viele gleichzeitig eine veränderte Sicht aufgreifen, nicht nur eine Künstlerin, nicht nur in einer einzigen Kunstform, sondern in allen, nicht nur in der Kunstproduktion, sondern auch in der Rezeption. Da der Mythos im scheinbar ahistorischen entpolitisierten Gewand auftritt,<sup>41</sup> trotzdem aber historisch abhängig und wandelbar ist, kommt diesen Fragen gerade im feministischen Kontext eine besondere Relevanz zu.

Dazu noch ein Beispiel aus *Trilogy* (1942-44) von H.D., einem Lyrikzyklus, den sie in London während der Kriegsjahre schrieb: Dort tauchen Maria Magdalena, Maria Madonna und Venus auf, schieben sich als Bilder übereinander und finden sich schließlich in einer neuen Gestalt wieder, »the veiled goddess«: »she carries a book but it is not / the tome of the ancient wisdom, / the pages, I imagine, are the blank pages / of the unwritten volume of the new / ... she is Psyche, the butterfly, / out of the cocoon«. (*Trilogy*, 102-103). Die Transformationen, die H.D. bei den mythischen Figuren vornimmt, betreffen männliche und weibliche Gestalten, die jeweils etwas Verdrängtes integrieren müssen, aber es wird immer wieder deutlich, daß sie in die symbolische Organisation einer patriarchalischen Kultur eingreift. Das Alte wird negiert, das Neue ist (noch) nicht festgelegt: »She is the conter-coin-side / of primitive terror; / She is not-fear, she is not-war, / but she is no symbolic figure / of peace, charity, chastity, goodness / faith, hope, reward;« (*Trilogy*, 104).

### Weiblichkeit und Avantgarde

Am Beispiel des Umgangs mit dem Erzählen, des Portraits und der Bilderproduktion bin ich dem literarischen Experiment von drei innovativen Schriftstellerinnen nachgegangen. Ein konventioneller Weg, der im Rahmen des Themas dieser Anthologie, Weiblichkeit und Avantgarde, vielleicht überraschend ist. Die Verbindung zwischen beidem stellte sich für mich im Laufe der Arbeit an diesem Thema immer komplizierter dar. Der wichtigste Grund dafür liegt im expliziten und impliziten Bewußtsein dieser Autorinnen von sich selbst. Denn sie haben für sich eine Position in Anspruch genommen, die ihren Anteil am Allgemeinen fordert. Dieses Allgemeine ließe sich mit Begriffen wie 'radikale Ab-

wendung von der Tradition,<sup>42</sup> poetologische Innovation, Verfestigung der Rolle des Künstlers als Grenzüberschreiters' etc. umschreiben. Als Frauen war ihnen die Autorität für eine solche Einmischung nicht gegeben, sie mußten diese in einem Prozeß der Selbst-Autorisierung erwerben, vielleicht auch usurpieren. Ihre Texte drücken dies deutlich aus; sie waren weder »weltarm« noch privat, wie das nicht immer unzutreffende Klischee von der »Frauenliteratur« postuliert, und vor allem waren sie formal und intellektuell risikofreudig. Wenn ich mich von Anfang an auf die Frage beschränke, welchen Ausdruck ihre Weiblichkeit im künstlerischen Schaffen findet, verkürze ich die komplizierten Zusammenhänge, denn durch die Ergreifung der beschriebenen Rolle waren sie auch »männlich identifiziert«. Letzteres muß noch differenziert werden, denn »männlich identifiziert« ist in diesem Kontext bereits das Resultat unserer heutigen Denkanstrengungen, die das geschlechtsneutral Allgemeine als männlich entlarvt haben. In Anerkennung der historischen Differenz müßte also besser gesagt werden, die Autorinnen haben sich gegen äußere Widerstände in erster Linie als prototypische geschlechtsneutrale Subjekte gesetzt.

Ich sage 'in erster Linie', denn die Frage nach der Weiblichkeit in ihrer Schrift will dennoch gestellt werden. Da sind zunächst die Widerstände, die erkennbar überwunden werden mußten, um die Sicherheit im Schreibgestus zu erreichen, die bei allen drei Autorinnen auftraten. Sie haben sich an männlichen Modellen abgearbeitet, in einer Bewegung zwischen Aneignung und Ablehnung. Bei H.D. sind es vor allem Pound, Freud und D.H. Lawrence, die selbst von ihr weniger beeinflußt wurden als umgekehrt. (Pound meinte sogar, zu anderen Zeiten wären H.D. und Frances Gregg als Hexen verbrannt worden.) Am Ende ihres »Entwicklungsromans« *HERmione* findet Her erst nach einem physischen und psychischen Zusammenbruch zu einem Selbstbewußtsein als Dichterin. Die Autorin schuf dafür Bilder, die zeigen, daß es sich um eine verwirklichte Transformation handelt und nicht nur um die bloße Überwindung von Widerständen:

Her feet were pencils tracing a path through a forest. The world had been razed, had been made clear for this thing ... Now Gart lawn and Gart forest and the Werby meadow and the Farrand forest were swept clear. They were virginal for one purpose, for one Creator. Last summer the Creator had been white lightning brandished against blackness. Now the creator was Her's feet, narrow black crayon across the winter whiteness ... She trailed feet across a space of immaculate clarity, leaving her wavering hieroglyph as upon white parchment. (*HERmione*, 223-224)

Djuna Barnes' Bewunderung für Joyce war so groß, daß sie nach der Lektüre von *Ulysses* sagte, »Ich werde nie wieder eine Zeile schreiben.

Wer hätte hiernach den Nerv dazu!«<sup>43</sup> Stein schließlich setzte sich selbst als Genie mit großem Durchsetzungsvermögen: »I was there to begin to kill everything that was not dead«<sup>44</sup>, sagt sie in bezug auf ihre Rolle in der Literaturgeschichte. Der ihr dort gebührende Platz ist ihr noch lange nicht eingeräumt. Er stünde ihr bereits zu noch bevor neue Kriterien und eine neue Sensibilität für eine »andere Literaturgeschichte« entwickelt worden sind, die wir mit Recht postulieren. Das heißt nicht, daß nicht bisher vernachlässigte Züge noch auf ihre Entdeckung warten.

Manche der Fragen, die wir an die Literatur von Frauen stellen, fördern bei diesen Schriftstellerinnen wenig zutage. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber der feministischen Debatte der Zeit wird oft beklagt, und ihre Texte waren keinesfalls spezifisch an weibliche Adressaten gerichtet. Stein war politisch konservativ<sup>45</sup>, Barnes bezeichnete sich als apolitisch, und H.D. beschäftigte sich mit entsprechenden Themen zwar intensiv, aber mehr auf einer spirituellen Ebene. Wenn wir ihre Lebensläufe betrachten, so läßt sich deutlich sehen, daß das, was wir »Avantgarde als Lebensform« nennen können, sie davor bewahrte, von einem typisch weiblich sozialisierten Ort aus zu schreiben, zu leiden und zu kämpfen.

Der instabile Ort, an dem sie sich stattdessen bewegten, war keineswegs mit weniger Leid verbunden, nur läßt sich dies nicht so leicht in die feministische Diskussion einordnen. Die mehr auf die Inhalte bezogene Aufarbeitung ihres Schreibens in den letzten Jahren hebt besonders hervor, daß Stein, Barnes und H.D. sehr viel über das tabuisierte Thema der weiblichen Homosexualität geschrieben und durch eine geschickte Rhetorik zwischen Verbergen und Enthüllen gestaltet haben. Weibliche Erfahrung ist in vielen Facetten in ihr Werk eingegangen, von Steins Haushaltswörtern, über Barnes' Bilder über Natur und Frau bis zu H.D.'s umfangreicher Auseinandersetzung mit vielen Aspekten von Weiblichkeit. Stein ist nicht nur die Verfasserin von *The Making of Americans*, sondern auch von »Patriarchal Poetry«, und H.D. ist nicht nur die Vertreterin des Imagismus und die Autorin von Erinnerungen an die großen Meister, sondern auch die von *Trilogy*, *Helen in Egypt* und *Hermetic Definition*.

Aus dem Zusammenwirken der beiden beschriebenen Dimensionen, der Einmischung in das Allgemeine und dem Einbringen ihrer Erfahrung als Frauen in die Literatur, lassen sich viele weitere Fragestellungen ableiten, die noch untersucht werden müßten. Sehr viel schwieriger wird es, wenn formale Aspekte mit Weiblichkeit kurzgeschlossen werden. Zwischen der Offenheit der Texte und den fließenden Grenzen der

weiblichen Subjektivität werden heute gerne Verbindungen hergestellt, ästhetische Kriterien werden als Metaphern für Weiblichkeit benützt. Dabei können diese Eigenschaften von Texten gerade in Avantgarde-Literatur nicht als Qualitäten des Schreibens von Frauen beansprucht werden; das haben die Untersuchungen männlicher Schriftsteller durch Kristeva oder Cixous deutlich genug gezeigt. Die Dekonstruktion des einen Sinns, die Problematisierung von Geschlechtsidentität bei fiktiven Figuren, die Aufgabe der Teleologie im Erzählen, die Bewußtmachung der Materialität des Mediums zum Beispiel stellten auch Zielvorstellung männlicher Autoren der Moderne dar. Es ist nicht immer leicht, zwischen den einzelnen Formen der Marginalisierung zu trennen, denn der Künstler wurde an sich bereits als Außenseiter verstanden; dazu traten im Einzelfall noch viele Möglichkeiten der Entfremdung von der herrschenden Kultur. Wie hier die spezifische Marginalisierung als Frau einzuordnen ist, muß jeweils neu geklärt werden. Wenn »Konventionslosigkeit«<sup>46</sup> ein Merkmal weiblichen Schreibens sein soll, dann trifft sie sich mit der Konventionslosigkeit des zeitgenössischen Avantgarde-Autors. Vielleicht sind gerade deshalb so auffallend viele Frauen in dieser Zeit aufgetreten, weil diese Konjunktion bestand.

Um noch einmal auf die aufgeworfene Frage der — sicherlich unvermeidbaren — Geschichtenproduktion feministischer Literaturkritik zurückzukommen: Ich sehe wenig Grund, einer verführerischen Fiktion von Weiblichkeit als Avantgarde nachzuhängen, sondern dagegen die Notwendigkeit, immer neu den komplexen Zusammenhängen zwischen beiden nachzugehen. — Zum Schluß soll Gertrude Stein noch einmal zu Wort kommen:

It takes a lot of time to be a genius, you have to sit around so much doing nothing really doing nothing. If a bird or birds fly into the room is it good luck or bad luck we will say it is good luck. (*Everybody's Autobiography*)

The business of Art as I tried to explain in *Composition as Explanation* is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express actual present. (*Lectures in America*) — Grammar. Fills me with delight ...

Forget grammar and think about potatoes. (*How to Write*)

Think in stitches. Think in sentences. (*How to Write*)

My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear ... (*Everybody's Autobiography*)

There is really no use in being a boy if you are going to grow up to be a man because then man and boy you can be certain that that is continuing and a master-piece does not continue it is as it is but it does not continue. It is very interesting that no one is content with being a man and boy but he must also be a son and a father and the fact that they all die has something to do with time but it has nothing to do with a master-piece. (*What Are Master-pieces*)

I master pieces of it. (*Saints and Singing*)

## Anmerkungen

- 1 Vgl. den Titel von Gertrude Stein, *Three Lives* (1909)
- 2 Die Informationen zu ihrem Leben habe ich hauptsächlich folgenden Werken entnommen: John Malcolm Brinnin, *The Third Rose*, Boston, Toronto 1959; James R. Lowell, *Charmed Circle*. Gertrude Stein & Company, London 1974; Alice B. Toklas, *What Is Remembered*, New York 1963; Samuel M. Steward, *Dear Sammy*. Letters from Gertrude Stein and Alice B. Toklas, Boston 1977; Robert McAlmon, Kay Boyle, *Being Geniuses Together*. 1920-1930, London 1984; Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, New York 1960
- 3 Andrew Field, *Djuna*. The Life and Times of Djuna Barnes, New York 1983
- 4 Vgl. Janice S. Robinson, H.D. *The Life and Work of an American Poet*, Boston 1982; Barbara Guest, *Herself Defined*. The Poet H.D. and Her World, New York 1984; L.S. Dembo, »Norman Holmes Pearson on H.D.: An Interview«, *Contemporary Literature*, 10 (1969), 435-446
- 5 Dies ist ein Titel in Gertrude Steins *A Novel of Thank You* (1921)
- 6 Eine Vielzahl weiterer Fragestellungen läßt sich hier anschließen. Vgl. Michel de Certeau, »Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion«, in: Georg Schmid (Hrsg.), *Die Zeichen der Historie*, Wien, Köln 1986. Welche Erzählungen werden im Rekurs auf »Wissenschaftlichkeit« verfaßt? Welchen Anteil haben daran die Institutionen, innerhalb derer geschrieben wird? Wie determiniert der Ort des »Subjekts des Wissens« die Erzählungen der Wissenschaft? usw.
- 7 D.H. Lawrence satirisierte die Gruppe des »Other Bloomsbury« in seinen Romanen *Women in Love* und *Aaron's Rod*. Vgl. auch Richard Aldington, *Death of A Hero* (1936) und John Cournoos, *Miranda Masters* (1926), die sich nicht besonders schmeichelhaft — im fiktiven Gewand — über H.D. äußern.
- 8 Vgl. Rudolf Haas, *Amerikanische Literaturgeschichte*, 2 Bde, Heidelberg 1972, der H.D. als Vertreterin des Imagism erwähnt, aber ihre Originalität anzweifelt, weil sie »stark an griechische Formen und Stoffe gebunden« sei (276). Stein wird nur an einer Stelle kurz erwähnt. Barnes fehlt ganz. Eine neuere Literaturgeschichte für Studierende, Marshall Walker, *The Literature of the United States of America*, Oxford 1983, übergeht Barnes, erwähnt Stein nur als Mäzenin und schreibt über H.D.: »American Poets who gathered round Hulme and Pound to form the *Imagistes* included H.D., John Gould Fletcher, William Carlos Williams and Amy Lowell, a lady of small talent and much aggressive energy, who smoked cigars and once provoked Carl Sandburg to say that arguing with her was 'like arguing with a big blue wave'« (124). Sonst gibt es keine Aussage über H.D.'s Werk in diesem Text. Soweit eines der zahllosen Beispiele vom Typ »Histörchen statt Auseinandersetzung mit dem Werk«.
- 9 Rachel Blau DuPlessis, H.D. *The Career of that Struggle*, Brighton 1986
- 10 Vgl. Eva Hesse, Michael Knight, Manfred Pfister, *Der Aufstieg der Musen*, Passau 1984, wo viele Beispiele für den Mythos vom männlichen Schöpfer zitiert werden.
- 11 In *Ladies Almanack* (1928 anonym und 1972 unter dem Namen der Autorin) persifliert Barnes den vorwiegend lesbischen Salon von Natalie Barney. Der Text ist witzig, unverschämt, augenzwinkernd, unanständig und liebevoll gleichzeitig.
- 12 Dies ist der Titel von Gertrude Steins »Detektivroman«, der keiner ist.
- 13 Joyce war einer der Autoren, auf die alle blickten. Barnes und H.D. bewunderten ihn sehr, aber Stein konnte kein weiteres Genie neben sich dulden.
- 14 Gertrude Stein, *Narration*, Chicago 1935
- 15 Vgl. u.a. Marjorie Perloff, »Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein«, *The American Poetry Review*, 8 (1979), 32-35; L.T. Fitz, »Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces«, *American Literature*, 45 (1973/74), 228-237; William Wasserstrom, »The Sursymamercubalism of Gertrude Stein«, *Twentieth Century Literature*, 21 (1975), 90-106; Marilyn Gaddis Rose, »Gertrude Stein and Cubist Narrative«, *Modern Fiction Studies*, 22 (1976), 543-555

- 16 Mit der ersten Angabe verweise ich auf das Datum der Entstehung, mit der zweiten auf das der ersten Veröffentlichung des Werks. Es wurde in den USA unter dem Titel *Hermione* gedruckt, in England als *Her* (Virago 1984).
- 17 Vgl. DuPlessis, H.D., 59
- 18 Vgl. z.B. Edward Gunn, »Myth and Style in Djuna Barnes's *Nightwood*«, *Modern Fiction Studies*, 19 (1974-74), 545-55; Donald J. Greiner, »Djuna Barnes' *Nightwood* and the American Origins of Black Humour«, *Critique*, 17 (1975), 41-55; H.C. Ricks, »Djuna Barnes«, *Contemporary Literature*, 26 (1985), 114-120
- 19 Singer spricht von einer »signifikanten Neusetzung von Genreerwartungen«. Vgl. Alan Singer, »The Horse Who Knew Too Much: Metaphor and the narrative of discontinuity in *Nightwood*«, *Contemporary Literature*, 25 (1984), 66-87
- 20 Zum Problem der Ähnlichkeit im Genre des Portraits vgl. Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Wien, Köln 1986, 35-74
- 21 »Picasso«, in: Patricia Meyerowitz (Hrsg.), *Gertrude Stein: Look At Me Now and Here I Am*. Writings and Lectures 1911-45, Harmondsworth 1971, 213-215
- 22 Vgl. Marianne L. Teuber, »Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James«, in: Kubismus, Ausstellungskatalog, Köln 1982, 9-57
- 23 Näheres zu End to Torment in meiner Besprechung der deutschen Ausgabe: »Der vollkommene leidenschaftliche Augenblick«, *Virginia*, 1 (1986), 18-19
- 24 Djuna Barnes, *Portraits*, Berlin 1985
- 25 Douglas Messerli, »Vorwort«, in: Djuna Barnes, *Portraits*
- 26 In Guido Bruno, »Fleurs du mal à la mode de New York. Ein Interview mit Djuna Barnes«, in: *Portraits*, 199-204
- 27 Vgl. Stein in einer Vorlesung an der Universität von Chicago: »Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying '... is a ... is a ... is a ...' Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years.«, in: *Look At Me Now*, 7
- 28 Der Text ist in *Look At Me Now* enthalten; meine Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Das Buch wurde 1914 erstmalig in einer Auflage von 1000 gedruckt und löste hauptsächlich belustigte und unverständige Reaktionen aus.
- 29 zit. nach Richard Kostelanetz, »Introduction«, in: *The Yale Gertrude Stein*, New Haven, London 1980, XIII-XXXI
- 30 Vgl. dazu Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York 1970, 126ff. und Gail Levin, »Wassily Kandinsky and the American Literary Avant-garde«, *Criticism*, 21 (1979), 347-361
- 31 Vgl. u.a. Elizabeth Fifer, »Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein«, *Signs*, 4 (1979), 472-483; Carolyn Burke, »Gertrude Stein, the Cone Sisters, and the Puzzle of Female Friendship«, in: Elizabeth Abel (Hrsg.), *Writing and Sexual Difference*, Brighton 1982, 221-242; Jane Rule, *Lesbian Images*, London 1976, 62-73
- 32 In: *The Yale Gertrude Stein*, 4-54 und 190-192
- 33 William Carlos Williams, *Selected Essays*, 163
- 34 Vgl. Singer, »The Horse Who Knew too Much«, 69
- 35 Ähnliche Strukturen finden sich in Barnes' *Roman Ryder* (1928); die in *Nightwood* geschaffenen Metaphern sind allerdings noch kunstvoller und künstlicher.
- 36 Vgl. u.a. DuPlessis, H.D.; dies., »Romantic Thralldom in H.D.«, *Contemporary Literature*, 20 (1979), 178-203; Susan Stanford Friedman, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.*, Bloomington 1982; Alicia Ostriker, »The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking«, *Signs*, 8 (1982), 68-90; Susan Gubar, »The Echoing Spell of H.D.'s Trilogy«, in: Susan Gubar, Sandra Gilbert (Hrsg.), *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington 1979, 200-218
- 37 *Collected Poems*, Manchester 1984, 451-461; vgl. dazu Rachel Blau DuPlessis, Susan Stanford Friedman, »'Woman is Perfect': H.D.'s Debate with Freud«, *Feminist Studies*, 7 (1981) 417-430

- 38 Vgl. dazu Norman N. Holland, »H.D. and the 'Blameless Physician'«, *Contemporary Literature*, 10 (1969), 474-506
- 39 Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington 1984
- 40 Gibt es eine Spaltung in der zeitgenössischen Mythenbildung in männliche und weibliche Mythen? Oder existieren signifikante Brüche in den Mythen der Frauen, die eine Übergangsstufe markieren? Welchen Anteil haben die verschiedenen Kunstmedien an einer neuen Mythenproduktion? Wann ist eine »Geschichte« verbreitet genug, um als Mythos betrachtet werden zu können? Wie wirken sich die von mir internalisierten Mythen aus, wenn ich »fremde« zu beschreiben versuche?
- 41 Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt 1964, 131
- 42 Marlis Gerhardt betont im Gegensatz zu mir die Traditionslosigkeit der schreibenden Frauen; dies sei der Grund dafür, daß die Autorinnen der Avantgarde sich nicht von einer männlichen Tradition abzusetzen brauchten. Die beschriebene Selbst-Autorisierung der hier behandelten Schriftstellerinnen deutet m.E. jedoch darauf hin, daß sie sich bewußt in die Weiterentwicklung der Literatur, so wie sie sie vorgefunden haben, eingemischt haben. Vgl. Marlis Gerhardt, *Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*, Darmstadt 1986
- 43 *Portraits*, 135
- 44 Gertrude Stein, *Lectures in America*, 177
- 45 Vgl. zum Beispiel ihre Texte über Geld, über Amerika und den 2. Weltkrieg in *How Writing Is Written*, Los Angeles 1974, oder »Reflection on the Atomic Bomb« im gleichnamigen Buch, Los Angeles 1973; ihre Stellungnahmen sind jedoch nie so eindeutig, wie es aus dem Kontext gerissene Zitate glauben machen, sondern vielfältig ironisch gebrochen.
- 46 Vgl. Barbara Lersch, »Schreibende Frauen — eine neue Sprache in der Literatur?«, *Diskussion deutsch*, 15 (1984), 293-313

### Übersetzungen ins Deutsche

Gertrude Stein:

Arche Verlag Zürich: *Autobiographie von Alice B. Toklas* (1985); *Drei Leben* (1985); *Keine Keiner* (1985); *Picasso* (1975); *Portraits und Stücke* (1986); *Was ist englische Literatur* (1985); *Was sind Meisterwerke* (1985). Suhrkamp Verlag, Frankfurt: *Erzählen* (1971); *Ida* (1983); *Jedermanns Autobiographie* (1986); *Kriege die ich gesehen habe*; *Paris, France* (1975); *Zarte Knöpfe* (1978). Medusa Verlag, Wien *Steinstücken. Geography and Plays* (1985).

Djuna Barnes:

Wagenbach Verlag, Berlin: *Almanach für Ladies* (1985); *Leidenschaft* (1985); *Eine Nacht in den Wäldern* (1984); *Portraits* (1985); *New York* (1987). Suhrkamp Verlag: *Antiphon* (1986); *Nachtgewächs* (1987); *Ryder* (1986).

H.D.:

Arche Verlag: *Das Ende der Qual. Eine Erinnerung an Ezra Pound* (1985); Hanser Verlag, München: *HERmione* (1987).

Catherine Silberschmidt

Für Alex Sadkowsky

»Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben.«

Germaine Dulac — Filmpionierin der 20er Jahre

1985 habe ich zum ersten mal einen Film von Germaine Dulac gesehen. »La souriante Madame Beudet« (Das Lächeln der Madame Beudet), ein impressionistischer Stummfilm über das trostlose Innenleben einer bürgerlichen Ehefrau in der Provinz. Ein poetischer Film über einen unpoetischen Zustand: der erste feministische Film der Filmgeschichte. Es war die Kombination von Poesie und Feminismus, die mich faszinierte. Eine Qualität, die vielen aktuellen Filmen von Frauen abgeht, weil sie allzusehr auf die sichtbare Realität bezogen sind. Die Begeisterung über dieses 1923 entstandene Kunstwerk setzte mich buchstäblich in Bewegung. Kurze Zeit später fuhr ich nach Paris, um herauszufinden, wer die mir völlig unbekannt Regisseurin war. Die spärlichen und widersprüchlichen Angaben in den Filmlexika hatten mich zusätzlich neugierig gemacht: »Avantgardistische Filmemacherin, versessen auf die Suche nach neuen Ausdrucksformen«, stand da etwa, oder »wichtiger war sie vor allem wegen der Drehbuchautoren ihrer Filme« und »ohne ihre theoretischen Schriften, die heute leider schwer aufzufinden sind, verdiente sie kaum Beachtung«, wußte der 1982 erschienene »Dictionnaire du cinéma«<sup>1</sup> zu berichten. Voll des Lobes über seine Compatriote war hingegen der französische Filmhistoriker Charles Ford. In der 1968 erschienenen »Anthologie du cinéma« bezeichnete er Germaine Dulac als »Herz der Avantgarde« und äußerte sich nur positiv: »Gewissenhaft, ausdauernd, effizient in ihrer Regiearbeit, leidenschaftlich, revolutionär in ihrer Mission für die Erneuerung der Filmkunst, meistens stimmten ihre Taten mit ihren Ideen überein«,<sup>2</sup> schwärmte er. Mit diesen verheißungsvollen Informationen machte ich mich im hochsommerlichen Paris auf die Suche nach den Spuren dieser Frau.

In der Nationalbibliothek ein schmales vergilbtes Dossier mit vierzig Artikeln, darunter sechs Nachrufe — die Regisseurin ist am 20. Juli 1942 in Paris gestorben — in denen die große Bedeutung von Germaine Dulac für die Entwicklung des französischen Films immer wieder betont wird. »Über das Werk von Germaine Dulac sprechen, heißt über die ganze Filmgeschichte von 1915 bis zum Ende des Stummfilms sprechen«<sup>3</sup>. »Es ist unsagbar, wieviel Gutes diese Frau für die siebte Kunst