

**"I master pieces of it"¹:
Das literarische Experiment von Gertrude Stein,
Hilda Doolittle (H. D.) und Djuna Barnes**

GISELA ECKER

Das Zitat von Gertrude Stein spricht auf ironische Weise bereits einiges davon an, was für die Autorinnen der Moderne auf dem Spiel stand: einerseits ging es um weibliche Selbstautorisierung ohne die jahrhundertlang ansozialisierte Bescheidenheit, um die Einmischung in ein experimentierend die Tradition veränderndes Kunstschaffen, andererseits aber auch darum, daß *masterpieces* eine andere Gestalt annehmen, wenn sie aus weiblicher Feder stammen (oder zumindest ihren Namen ändern müssen). Steins Wortspiel dekonstruiert augenzwinkernd die heroische Seite des Meister-Werks. Obwohl die englischsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts nicht gerade arm an Beiträgen von Frauen war, überrascht die große Anzahl von Avantgarde-Autorinnen unter den Schriftstellern des *modernism* dennoch, denn wir treffen auf ein verändertes Selbstverständnis, das ein bis dahin männliches Konstrukt mit übernimmt, nämlich die Rolle des ikonoklastischen Erneuerers, die ausgesprochen 'unweibliche' experimentierende Betätigung mit allen dazu gehörenden Selbstzweifeln und Selbstinszenierungen. Frauen wie Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Catherine Mansfield, Jean Rhys, Gertrude Stein, Djuna Barnes, Mina Loy, Hilda Doolittle und viele andere schufen in den zwanziger und dreißiger Jahren innovatorische Werke, mit denen sie in eine männlich besetzte Domäne einbrachen.² Dies hatte jedoch noch nicht zur Folge, daß sie ihren verdienten Platz im Kanon bekamen. In jüngster Zeit ist allerdings durch das Zusammenspiel von feministischer Literaturwissenschaft mit den theoretischen Einsichten des Poststrukturalismus das

¹ Gertrude Stein, "Saints and Singing," *Operas and Plays* (Paris: 1932).

² Zur Definition von Schöpfung als männlich ist bereits sehr viel geschrieben worden; vgl. u.a. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven, 1979) Part 1; Eva Hesse, Michael Knight, Manfred Pfister, *Der Aufstand der Musen* (Passau, 1984); Christine Brooke Rose, "Illiterations," *Breaking the Sequence. Women's Experimental Fiction*, ed. Ellen G. Friedman & Miriam Fuchs (Princeton, 1989) 55-71.

Interesse, die Sensibilität und das Instrumentarium für eine intensivere Beschäftigung mit diesen Werken gewachsen,³ was sich bereits an der rasch anwachsenden Zahl von Einzelstudien und einer gesteigerten editorischen Tätigkeit, wie Erstveröffentlichungen, Neuauflagen und Übersetzungen ablesen läßt.⁴

Als erstes mußten die Autorinnen mit ihrem Werk aus einem Trümmerhaufen von Anekdoten ausgegraben werden. Denn im Rahmen der nicht abebbenden Legendenproduktion⁵ über die europäischen Metropolen, in denen sie sich bewegten, rückten sie bisher vorwiegend als Musen, Mätressen, als Hebammen im Prozeß des männlichen Textgebärens, als Salonschönheiten, Exzentrikerinnen und lesbische Skandalträgerinnen in den Blick, der von den persistierenden Rollenvorstellungen getrübt war. Eine Literaturgeschichte, die das Werk dieser Autorinnen angemessen würdigen will,⁶ muß sich an diesen geronnenen Beurteilungsrastern abarbeiten. Zweifelsohne existierten diese weiblichen Lebensrollen, wurden real verkörpert und vom Umfeld genährt,⁷ doch daß sie in Verbindung mit tatsächlicher eigenständiger Kunstproduktion auftreten können, bedarf des Umdenkens. Man ist zu sehr daran gewöhnt, in solchen Rollen ein alles andere abschließendes Schicksal zu sehen.

³ Vgl. Shari Benstock, *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940* (London, 1987); Gillian Hanscombe, Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives. The Modernist Women. 1910-1940* (London, 1987) und Alexandra Busch, *Ladies of Fashion* (Bielefeld, 1989) als erste überblickshafte Ergebnisse dieses gewachsenen Interesses.

⁴ Vgl. z.B. bei uns die zahlreichen Textausgaben von Barnes im Verlag Wagenbach und die von Stein im Arche-Verlag.

⁵ Zu den Verteilern dieser Geschichten gehören z.B. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (New York, 1964) oder Robert McAlmon, Kay Boyle, *Being Geniuses Together: 1920-1930* (1938; Garden City, 1968); James R. Mellow, *Charmed Circle. Gertrude Stein & Company* (London, 1974).

⁶ Vgl. als eines von zahlreichen Beispielen Marshall Walker, *The Literature of the United States of America* (Oxford, 1983) wo Stein, Barnes und H. D. nur anekdotenhaft auftauchen.

⁷ Vgl. Gertrude Steins *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933; Harmondsworth, 1966) und *Everybody's Autobiography* (1937; New York, 1973), wo mit Material und Stil des Klatsches die Gattung Autobiographie umgeformt wird.

Der soziale und kulturelle Kontext in den europäischen Metropolen, wo die meisten Werke entstanden, war für Künstler und Künstlerinnen stimulierend, für letztere aber ganz offensichtlich Bedingung für ihre Arbeit. Die Autorinnen, die ich stellvertretend für viele andere hier ausgewählt habe - Gertrude Stein, Djuna Barnes, H. D. (Hilda Doolittle) - hätten, darüber sind sich nicht nur die Biographen/innen einig,⁸ Vergleichbares in ihrem jeweiligen heimischen Kontext nicht hervorbringen können. Sie waren Teil einer *expatriate community*, jener großen Gruppe von Amerikanern und Amerikanerinnen, die sich aufgrund ihrer kulturellen Unzufriedenheit mit dem eigenen Land in den europäischen Zentren niederließen, vornehmlich in Paris. Für die Frauen bedeutete dies nicht nur einen Wechsel in ein kulturell anregenderes Klima, sondern vor allem auch die Befreiung von vorge-schriebenen und einengenden weiblichen Lebensmustern. "So Paris was the place that suited those of us that were to create the twentieth century art and literature, naturally enough", schreibt Stein in *Paris France*.⁹ Wie durchgreifend die gewonnene Unabhängigkeit war, läßt sich auch an den konkret in diesem Raum lebbar abweichungen von Normen der Geschlechtsidentität ablesen, von Nathalie Barneys sapphischer Utopie über Steins lebenslange lesbische Verbindung zu Alice B. Toklas bis zu H. D.s und Djuna Barnes' Bisexualität. Salons wie der von Nathalie Barney (der berühmte Salon von Stein war nicht besonders an Frauen interessiert) und die Buchhandlungen und *lending libraries* von Adrienne Monnier und Sylvia Beach, die 1919 ihre *Shakespeare & Company* gründete, schufen Raum für Begegnungen und für Lesungen.

Die erwähnten Legenden als vergnüglicher Lesestoff täuschen darüber hinweg, daß alle drei Autorinnen diszipliniert und wagemutig daran arbeiteten, gerade keinen vergnüglichen Lesestoff zu produzieren; es war eine Literatur, die nur unter extremen Bedingungen und mit Hilfe von Mäzenen und Eigenfinanzierung auf den Markt gebracht werden konnte; sie täuschen auch darüber hinweg, daß es wenig Ermu-

⁸ Vgl. John Malcolm Brinnin, *The Third Rose* (Boston, 1959); Andrew Field, *Djuna. The Life and Times of Djuna Barnes* (New York, 1983); Kyra Stromberg, *Djuna Barnes. Leben und Werk einer Extravaganter* (Berlin, 1989); 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).

⁹ Gertrude Stein, *Paris France* (London, 1983) 12.

tigung und viele Zeiten der Verzweiflung für alle drei gegeben hat. Dennoch sind ihre Texte keine Leidenstexte. Ihre Literatur war eine der offenen Formen, in denen - im Fall der Erzählliteratur, auf die ich mich hier beschränke - die Kohärenz zusammenhängender Geschichten, das Telos der linear fortschreitenden Entwicklung, Figur als geschlossene Identität, die Ausrichtung von Oberflächenstrukturen auf eine vereinheitlichende Tiefenstruktur aufgegeben wurde zugunsten von diskontinuierlichen Formen, A-Perspektivik, Grenzerweiterungen. Indem diese Literatur anti-traditionell war, war sie auch anti-patriarchalisch, und hier trifft sich die gängige Beschreibung der Experimente der männlichen Avantgarde deutlich mit dem, was heute über ein Schreiben aus der marginalen weiblichen Perspektive gesagt wird, ein Schreiben, das darauf zielt, die textuelle Pose und die textuellen Strukturen der Meisterschaft über den Sinn zu dekonstruieren.¹⁰ Die Fragen, die sich hieraus ergeben, sind noch nicht ausdiskutiert, denn mit der einfachen Beobachtung, daß die männliche Avantgarde weibliche Züge aufweise - so zum Beispiel bei Kristeva - ist es noch nicht getan, da damit gerade nicht der Einzug der Frauen in den Kanon garantiert wird, sondern das Interesse wieder auf männlicher Textproduktion liegt. Vor uns liegt ein Berg mühseliger Kleinarbeit, mit der jeweils am historischen Beispiel präzisierend geklärt werden muß, auf welche Weise und aus welcher konkreten und ihr Geschlecht einbeziehenden Position eine Autorin das Wagnis einer experimentierenden Textpraxis eingeht.

Gertrude Stein, "A Rose ..."
und *Blood on the Dining-Room Floor* (1933/1948)¹¹

Gertrude Stein setzte sich zum Ziel, als selbsternanntes Genie die Literatur zu erneuern. Zu diesem Zweck mußte sie, in William Carlos Williams' metaphorischer Wendung, 'das ganze Haus einreißen', um durch "straight sharp words [...] nails to hold together the joints of the

¹⁰ Vgl. Alice Jardine, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, 1985) und Marianne DeKoven, "Male Signature, Female Aesthetic. The Gender Politics of Experimental Writing," *Breaking the Sequence* 72-81.

¹¹ Zitiert wird nach Gertrude Stein, *Blood on the Dining Room Floor* (London: Virago, 1985). Der Roman ist 1933 entstanden und wurde 1948 erstmalig gedruckt.

new architecture",¹² etwas Neues zu schaffen. In ihrer Vorlesung "What Are Masterpieces And Why Are There So Few Of Them" stellt Stein die These von der notwendigen Diskontinuität des Meisterwerks auf, die unter anderem auch einen Bruch in patriarchalische Schreib-Genealogien einführen muß:

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.¹³

Sie argumentiert damit zwar nicht explizit für eine spezifisch weibliche Kreativität, indem sie aber den Nexus von Kontinuität und Identität mit männlicher Tradition auflöst, wird potentieller Raum für das Kunstschaffen von weiblicher Seite gewonnen.

Stein versuchte ein Leben lang, den Wörtern die Spuren ihres Gebrauchs, ihre Konnotationen, ihre symbolische Verweiskraft, gelegentlich auch ihre Referenz zu entreißen. In der viermal wiederholten Rose "A rose is a rose is a rose is a rose" emanzipiert sich die Rose von der Geschichte ihrer symbolischen Verwendungen:

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 years¹⁴,

sagt sie in einer ihrer Vorlesungen. Wir dürfen uns aber nicht zu früh freuen und etwa eine Rose erwarten, die taufersch den Zwängen ihrer vielfältigen Einsätze entstieg ist; daran lassen ihre Beschreibungen von Objekten in *Tender Buttons* (1914) oder auch ihre vielen Portraits

¹² William Carlos Williams, "A 1 Pound Stein," *Selected Essays* (New York, 1954) 164. Da die Nennung der wichtigsten Monographien über Stein zuviel Raum einnehmen würde, verweise ich hier auf Bruce Kellner, ed., *A Gertrude Stein Companion. Content With the Example* (New York, 1988), wo sowohl ihre Werke als auch die wichtigsten Texte der Sekundärliteratur beschrieben werden.

¹³ Gertrude Stein, *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1911-45*, ed. Patricia Meyerowitz (Harmondsworth, 1971) 155.

¹⁴ Stein, *Look at Me Now* 7.

von Zeitgenossen keinen Zweifel. Um beim Beispiel der Rose zu bleiben: sie würde in den Wortgemälden Steins nicht in der Zentralperspektive, sondern aus vielen verschiedenen Blickwinkeln erscheinen, sie wäre zerstückelt, aufgeteilt in einfache Wortgruppen (in der Malerei sind dies geometrische Grundformen als Entsprechungen für Sehkategorien), die in sich wiederholt und variiert, sich von anderen Gruppen unterscheiden und zusammen eine rhythmische Struktur bilden; manches würde an der Rose sinnlich greifbar erscheinen, berührbar, riechbar, Vordergrund und Hintergrund wären nicht deutlich unterscheidbar, ebensowenig wie Nähe oder Ferne in bezug auf die Betrachtenden/Beschreibenden. Das Ergebnis wäre keine Abbildung einer Rose im herkömmlichen Sinn und doch - zumindest wenn es sich um das Frühwerk handelt - eine individuell wahrgenommene Rose, eine, die wir beim Betrachten für uns wieder zusammensetzen müßten, eine, die wir unmöglich mit einer echten verwechseln könnten, von der wir zudem einsehen müßten, daß sie konstruiert ist und daß sie mithilfe eines bestimmten Materials, nämlich Sprache, komponiert worden ist.

Ich habe anhand der Rose versucht, denjenigen Teil ihres dichterischen Experiments zu skizzieren, der in die größeren Bewegungen der Moderne einzugliedern ist. Vor allem mit den kubistischen Malern teilte sie drängende Fragen der Wahrnehmung und der Repräsentation von Objekten.¹⁵ Doch nur ihr Frühwerk wie *Three Lives* (1909) oder *The Making of Americans* (1925) läßt sich umstandslos in die Moderne plazieren, denn in den letzten Jahren wurde mit dem Aufkommen neuer theoretischer Paradigmen zunehmend erkannt, in welchem Maß

¹⁵ Zu den vielfältigen Bezügen Steins zur bildenden Kunst vgl. u.a. L. T. Fitz, "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces," *American Literature* 45 (1973/74): 228-237; Marilyn G. Rose, "Gertrude Stein and Cubist Narrative," *Modern Fiction Studies* 22 (1976): 543-555; William Wasserstrom, "The Sursymame-ricubealism of Gertrude Stein," *20th Century Literature* 21 (1975): 90-106; Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein* (New Haven, 1978); Gail Levin, "Wassily Kandinski and the American Literary Avant-garde," *Criticism* 21 (1979): 347-361; Dietrich Scheunemann, "Die Schriftzeichen der Maler - die Stilleben der Dichter," *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, ed. Thomas Koebner (München, 1989) 58-95.

Steins poetische Praxis postmoderne Theorien über die Funktion von Zeichen vorweggenommen hat.¹⁶

Blood on the Dining-Room Floor nennt sich 'Kriminalroman', aber es wird keine Geschichte erzählt, im Laufe derer ein Fall zur Aufklärung kommt. Auf dem Eßzimmerboden fließt Blut (allerdings nur im Titel des Buchs), auf die Autos wird ein Anschlag verübt, im Nachbarort liegt die Frau des Hotelbesitzers tot im Hof unter ihrem Balkon, und es gibt noch einen weiteren rätselhaften Todesfall in der Gegend. Eine erzählt diese Vorgänge und tut so, als ob sie daraus eine verständliche Geschichte machen wollte, spricht uns als Lesende auch dauernd an mit "Listen to this one" (6), "Just think of that" (8), "Please remember everybody's name" (27), "Oh call out in your excitement" (66), "Read the beginning again" (17), "Read while I write" (69). Manchmal tritt Lizzie an unsere Stelle: "O Lizzie do you understand" (52), "Lizzie do you mind" (12), "Of course Lizzie you do understand of course you do" (18). Die Erzählerpersona tut auch so, als ob sie sich alle Mühe geben würde, etwas zu entschlüsseln und herumzuspekulieren: "Were they really poor. Ah alas. This nobody can know" (19), "How confused are you all but I, I am not confused." (24); "It is very early to begin with the end and so it will not be done" (28); "Can you see a crime. No not I" (40); "Leave me and believe me" (53).

Es wird also eine starke phatische Ebene aufgebaut, mit einem Schein von Vertraulichkeit und Alltagsgeschwätzigkeit. Das Rätseln und Erzählen und Aufschnappen von Gerüchten und ihre verzerrte Wiedergabe, versetzt mit Ahnungen und banalen Sentenzen einer Laienkriminologin, alles das ist Teil eines weitreichenden literarischen Experiments, die Umsetzung von Steins Vorstellung einer 'kontinuierlichen Gegenwart' im Erzählen, die an die Stelle der Repräsentation von etwas schon Geschehenem tritt. Denn wir werden Zeugen der Beobachtung von sinnlich wahrnehmbaren Spuren und wie diese zu Geschichten gerinnen, die eigentlich keine sind, sich nicht zu solchen fügen lassen und *nicht* der Nacherzählung eines vorangegangenen

¹⁶ Vgl. dazu Marianne DeKoven, *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing* (Madison, 1983); Randa Dubnick, *The Structure of Obscurity* (Chicago, 1984); Henry M. Sayre, "The Artist's Model. American Art and the Question of Looking like Gertrude Stein," *Gertrude Stein and the Making of Literature*, ed. Shirley Neuman & Ira B. Nadel (Boston, 1988) 21-41.

Ereignisses; dazu taugen weder die wenigen Fragmente und Spuren noch die Art der Vermittlung. Der Faden der Vermittlung dieser einzelnen nicht zusammenhängenden geheimnisvollen Ereignisse um den Gärtner, die Dienstboten, die Gäste bricht ständig ab oder verwirrt sich in einem Knäuel. Die Erzählerin schweift ab, verbindet Unzusammenhängendes, macht sich über Dinge lustig, wie zum Beispiel "In a hotel one cooks and the other looks at everything. That makes man and wife" (5), Oder "It is not necessary to remember or to forget a war. Who remembers a door. Anyone who remembers a door can remember a war." (38) Das marginale, irrelevante Detail ohne jeglichen Zusammenhang zum Handlungsgerüst ist genauso wichtig wie eine gewichtige Spur, die weiter führen könnte. Hier wie in ihrem Roman *Ida* (1941) wechselt die Erzählerin ständig zwischen schlauem Alleswissen und naivem Nichtwissen hin und her. "I am inclined to believe that there is really no difference between clarity and confusion", sagt Stein in *Portraits and Repetition*.¹⁷ Überhaupt führte für Stein jede Frage lediglich zu einer neuen Frage und nie zu einer Antwort: "if there is an answer why listen to it if you can ask another question".¹⁸

Wenn sie auch noch den Schein des Erzählens sein läßt, wendet sich Stein den Wörtern zu, ihrem Klang und ihrem Rhythmus, oder der Grammatik. "Grammar. Fills me with delight", meint sie, aber auch: "Forget grammar and think about potatoes"¹⁹. Statt kriminalistischen Daten spürt sie im Roman dann plötzlich Klangmustern nach, so zum Beispiel in der Beschreibung der Gemütsverfassung der Frau des Hotelkeepers:

She cried when she tried but soon she did not try and so she did not cry. As a day was a day it came to be that way [...] Every day had a day in its way. (9)

Als literarische Gattung war der Kriminalroman deshalb für Stein so interessant, weil er es ihr ermöglichte, ihre radikale Skepsis am Konzept der Identität, das mit dem Erzählen von Geschichten mit Figuren fast unauflösbar verbunden war, umso prägnanter zu formulieren. Dort

¹⁷ Stein, *Look at Me Now* 104.

¹⁸ Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography* (1937; New York: Vintage Books, 1973) 244.

¹⁹ Gertrude Stein, *How to Write* (New York, 1975) 106 und 109.

sei es, so Stein, bereits qua Gattung möglich, das Thema 'menschliche Natur' von vorneherein loszuwerden, weil "the only person of any importance is dead".²⁰ In immer neuen Variationen drückt sie ihre Idee aus, daß Identität etwas mit Erinnern zu tun habe, daß aber Schreiben nicht Erinnern bedeute, sondern Machen: "Think about how you create if you do create you do not remember yourself as you do create".²¹

Die Position des Meisterwerke produzierenden Genies, die sie für sich eingerichtet hat, liegt für Stein jenseits einer fest umrissenen Identität und jenseits von Geschlechtsspezifik, auch wenn die Thematik der Geschlechtsrolle sie immer wieder und dabei recht widersprüchlich beschäftigt hat. Die spät einsetzende feministische Auseinandersetzung mit ihrem Werk verfolgt drei weit auseinanderliegende Ziele: 1. sie legt einen biographisch motivierten weiblichen Subtext von Häuslichkeit, Liebe und Zärtlichkeit bloß, der zum Beispiel *Tender Buttons* und vielen anderen Werken als grundsätzliche Strategie des Verschleierns unterstellt wird;²² 2. sie arbeitet die Nähe von Steins Werk zum Körperhaften, sowohl im Sinne der Referenz als auch des Programms 'Den-Körper-Schreiben' heraus²³ und 3. sie entdeckt Stein im Konvergenzpunkt von *écriture féminine* mit einem subversiven avantgardistischen Schreiben.²⁴

²⁰ Stein, *Everybody's Autobiography* 102.

²¹ Stein, *Look at Me Now* 154; zu Steins Verständnis des künstlerischen Schaffensprozesses vgl. Ulla E. Dydo, "Composition as Meditation," *Gertrude Stein* 42-60.

²² Vgl. Jane Rule, *Lesbian Images* (London, 1976) 62-73; 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," *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel (Brighton, 1982) 221-142.

²³ Vgl. Catharine R. Stimpson, "The Somagrams of Gertrude Stein," *The Female Body in Western Culture*, ed. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, MA, 1986) 30-43; Harriet Scott Chessman, *The Public Is Invited to Dance. Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein* (Stanford, 1989).

²⁴ Vgl. unter anderem Catharine R. Stimpson, "Gertrude Stein and the Transposition of Gender," *The Poetics of Gender*, ed. Nancy Miller (New York, 1986) 1-18, die Beiträge in *Gertrude Stein and the Making of Literature* und Ellen G. Friedman, Miriam Fuchs, *Breaking the Sequence. Women's Experimental Fiction* (Princeton, 1989).

Steins Meisterwerk ist 'überflüssig' ("has essentially not to be necessary"²⁵) und macht Spaß; weder die politisch oder historisch notwendige Aussage noch die persönliche Leidensgeschichte (um deren ästhetische Transformation sich die anderen beiden Autorinnen bemüht haben) bedeuten Literatur im Sinne Steins, sondern das Spiel mit Sprache, mit Gegenständen und Erlebnissen in einer kontinuierlichen Gegenwart des Sich-Ausdenkens. Der Spaß, den sie offensichtlich selbst auch dabei hat, entsteht zum einen Teil durch die Ironie, durch die Überraschungsmomente der grammatikalischen Erfindung, zum anderen aber aus dem gleichzeitigen Wissen darum, was sie alles von ihren Podesten geholt hat.

Djuna Barnes, *Nightwood* (1936)²⁶

Djuna Barnes' *Nightwood*, ist einer der unversöhnlichsten Romane der Weltliteratur. Die Gattungsbezeichnung erscheint ungenügend, denn der Text ist gleichzeitig philosophisches Traktat, eine Ansammlung von Aphorismen und Katachresen und oft näher an der lyrischen als der erzählenden Gattung. Er präsentiert ein düsteres und rhetorisch glänzendes Plädoyer für die Sicht der Dinge von ihrer durch das Tagbewußtsein ausgegrenzten Schattenseite her.

Die knappe Handlung, von der Rhetorik in die Ecke gedrängt, bezieht fünf Figuren ein: drei Amerikanerinnen, Robin Vote, Nora Flood und Jenny Petherbridge, den österreichischen Juden Felix Volckbein, dessen Vater sich den Barontitel angeeignet hat, und den Iren Doktor Matthew O'Connor, eine allen Beteiligten bekannte Figur des Pariser Nachtlebens. Nora, Jenny und Felix treibt eine verzehrende und jeweils anders unmögliche und anders tragische Liebe zu Robin. Sie kommen zu O'Connor, fragen um Rat und um Erklärungen für die vernichtende Leidenschaft, für das Leid, und im Falle Noras für die Nacht. Der Doktor, blasphemischster aller Philosophen, Quacksalber

²⁵ Stein, *Look at Me Now* 150.

²⁶ Zitiert wird nach Djuna Barnes, *Nightwood* (London: Faber, 1963). Die Seitenangaben hinter den deutschsprachigen Zitaten beziehen sich auf die Übersetzung von Wolfgang Hildesheimer *Nachtgewächs* (Frankfurt: Suhrkamp, 1987).

und Engelmacher, Transvestit mit Wunsch nach "children and knitting" (132), nennt sich einen "fisher of men" (141) und sein Haus "the pissing port" (132), dieser Doktor also, der von eigenem Leid zerfressene Außenseiter, bietet als Anästhetikum für sich und für andere eine Redeflut an, die diesen Zweck und den der erbetenen Sinnggebung nie erreichen kann.

An der Oberfläche ist der Roman auktoriale Erzählung, wie seit dem 18. Jahrhundert voll herausgebildet, eine Form von Erzählen, in der aus der expliziten Setzung von Sinn Gebrauch gemacht worden war. Sie ist begleitet von dem traditionellen Versprechen einer Allwissenheit des Erzählers und erzeugt entsprechend die Leseerwartung von verbürgter Wahrheit.²⁷ Die Autorin ruft diese Gesten der Signifikation auf, inszeniert die auktoriale Form als *Verfahren*, ohne das mitgelieferte Versprechen einzuhalten.

Es werden laufend bildhafte Aussagen über die Welt und das Leben gemacht, nicht über ein spezifisches Leid oder über eine individuelle Figur, sondern Aussagen mit Allgemeincharakter, die für sich beanspruchen, etwas für alle Gültiges zu sagen, vom Typus 'die Nacht ist ...', 'der Schlaf ist ...', 'die Liebe ist ...', sowie bewertende figurencharakterisierende Aussagen. Dabei sind die Perspektiven, die Diktion und der moralische Ort der Erzählerfigur und O'Connors austauschbar; O'Connor ist Sprachrohr des Erzählers/der Erzählerin und maßt sich selbst auch diese Rolle - wieder nur als Verfahren - der meisterlichen Verfügung über den Sinn an.²⁸

Es sind weit ausholende Gesten, die sich traditioneller literarischer Muster bedienen, allerdings Muster, die früher im Dienst eines meist religiös fundierten und überschaubaren Weltbilds mit festen sozialen

²⁷ Vergleichbare Strukturen finden sich bereits in Barnes' Roman *Ryder* (1928). Ihre Kunst der pointierten Aussagen wird in ihren Portraits und Kurzgeschichten für komische Effekte eingesetzt.

²⁸ Auf der Suche nach einem Kohärenzprinzip, das den fehlenden semantischen Zusammenhalt in Texten der Moderne ersetzen könnte, stellte Joseph Frank am Beispiel von *Nightwood* seine These von der "spatial form in literature" auf: vgl. *The Widening Gyre* (Bloomington, 1968).

Ordnungen gestanden hatten.²⁹ Von Religion ist dann auch ständig die Rede, allerdings auf blasphemischste Weise, etwa als Robin im Schlußtableau in einer Kapelle tierischer als der Hund wird, oder zum Beispiel, als der Doktor vom Großen Meister in der Kirche keine Antwort bekommt, blickt er an sich hinunter und stellt seinem Kleinen Meister die existentiellen Fragen. Aber auch dort regt sich nichts, der Phallus versagt seine Antwort, er hat als Signifikant ausgedient. Als Rache und aus der Position des - auch in der zeitgenössischen Diktion so genannten - 'dritten Geschlechts' (und ganz bestimmt nicht als feministische Geste) belegt er diesen unbrauchbaren Gott auch mit dem weiblichen Artikel: "Pray to the good God, she will keep you" (212).

O'Connor, der Erzähler von Gleichnissen und philosophierende Vielredner, weiß, "um was es in der Welt geht, nämlich nichts" (139). "To think is to be sick", sagt er und bezeichnet sich selbst als "the greatest liar this side of the moon" (193), 'ein wertvoller Lügner', wie der Baron meint, denn: "His fabrications seemed to be the framework of a forgotten but imposing plan; some condition of life of which he was the sole surviving retainer." (49 f). Das klingt wie eine Programmatik des Romans. Die Formen existieren, aber sie dienen keinen aktualisierbaren Inhalten mehr. Der Doktor ist Moralist ohne Moral, ein Erzähler ohne kohärente Geschichte, der seine Geschichte, wie er sagt, "umsonst erzählt" (183) hat.³⁰

Statt der Geschichten entsteht im Roman eine Bilderflut, die, so verwirrend sie ist, auch als Preis für die vergangene Geschichtenwut dargestellt wird. Als O'Connor über die Finsternis spricht, benennt er den Fehler derjenigen, die 'blankgescheuert und glitzernd' alles ans Tageslicht zerrren wollen. "We have made the literal error" (130), haben den Fehler der Wörtlichkeit begangen. Der Roman begeht diesen Fehler nicht, setzt dem Aufklärungsdrang der Zeit Bilder entgegen, die nicht mehr entschlüsselt, wohl aber betrachtet werden wollen, die sich

²⁹ *Ladies Almanack* (1928) und das Versdrama *The Antiphon* (1958) bedienen sich ebenfalls traditioneller Formen, um sie nicht nur zu parodieren, sondern zu dekonstruieren.

³⁰ Vgl. dazu den wichtigen Aufsatz von Alan Singer, "The Horse who Knew too Much. Metaphor and the Narrative of Discontinuity in *Nightwood*," *Contemporary Literature* 25 (1984): 66-87; die in diesem Text vorherrschende 'Rhetorik der Lüge' wird dort metaphortheoretisch analysiert.

der Behandlung als uneigentlicher Ausdruck an der Stelle des eigentlichen entziehen, für sich selbst stehen wollen. Sie bilden immer wieder eine Wand, hinter der nichts mehr zu stehen scheint als monströses Leiden. Sogar den Tieren, einer Kuh und einem Tiger, schwimmen die Augen vor Tränen beim Anblick Robins und des Doktors. Die Literaturkritik sieht in diesem düsteren Grundzug des Romans eine Vorahnung des kommenden Unheils, das über Europa hereinbrechen wird.

Die angebotenen Bilder tragen nicht zusammen - wie dies bei komplexen Metaphern sonst der Fall ist - zu Signifikationsakten mit einem gemeinsamen Nenner bei, sondern sie entfernen sich immer weiter vom bildhaft bezeichneten Gegenstand, lassen das semantische Gefüge explodieren und die einzelnen Teile immer weiter hasten, führen nicht zum Ausgangspunkt zurück. So zum Beispiel in einer Charakterisierung von Robin:

The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire. Her flesh was the texture of plant life, and beneath it one sensed a frame, broad, porous and sleep-worn, as if sleep were a decay fishing her beneath the visible surface. (55)

oder zum Beispiel in den noch kühneren Katachresen in ihrer Beschreibung des Schläfers:

His distress is wild and anonymous [...] His heart is tumbling in his chest, a dark place! Though some go into the night as a spoon breaks easy water, others go head foremost against a new connivance; their horns make a dry crying, like the wings of the locust, late come to their shedding. (119)

Die Bilder erhellen nicht. "An image is a stop the mind makes between uncertainties", meint der falsche Baron (160). Die radikale Ablösung von der Tradition ohne tröstliche neue Alternativen wird auf vielen Ebenen vorgeführt. Es wird noch einmal etwas eingesetzt, was für die Literatur der Neuzeit grundlegend war, nämlich die meisterliche Verfügung über eine Geschichte und die Setzung von Sinn mit Hilfe von Bildern, die den jeweiligen Gegenstand mit bildhaften Elementen anreichern. In den kühneren Texten der Moderne sind diese Grundpfeiler der Literatur auf vielfältige Weise aufgebrochen worden; bei

Barnes geschieht dies dadurch, daß sie die Verfahren noch einmal einsetzt und sie auflaufen läßt. Der Referent geht unterwegs immer wieder verloren.

Das gesamte Geschehen in diesem Roman ist um extrem marginalisierte Figuren angeordnet. Sie, der Transvestit, die Lesbierinnen, der Jude, der österreichischer Baron sein will, leben in sozialen und moralischen und kategorialen Zwischenwelten. Robin wird sogar als "beast turning human" (59) charakterisiert, Nora ist "die Mutter des Unheils" (73). Ihr Begehren wird als unerfüllbar und zerstörerisch dargestellt. Ihre Ortlosigkeit ist auch eine des Geschlechts, aber nicht ausschließlich. Die tautologische Botschaft landet immer wieder bei einem Leid, das nur sich selbst darstellt, ohne Sinn und Zweck, denn, wie der Doktor sagt,

Bend down the tree of knowledge and you unroost a strange bird. Suffering may be composed wickedly and of an inferior writhing. Rage and inaccuracy howl and blow the bone, for, contrary to all opinion, all suffering does not purify. (196)

Genauso wenig vermögen die literarischen Formen noch ihre vergangenen Dienste zu leisten. Der "Inzucht des Leids" (185) entspricht die Inzucht des ästhetischen Entwurfs.

H. D. (Hilda Doolittle), *HER* (1927/1981)³¹

In die Literaturgeschichte ist H. D. bisher fast ausschließlich als Vertreterin des *Imagism* eingegangen, einer um 1913 durch Ezra Pound gegründeten literarischen Bewegung, die die Lyrik revolutionieren wollte. Pound machte aus Hilda Doolittle die Gallionsfigur 'H. D. *imagiste*'. Die Gedichte, die sie während der kurzen Existenz dieser Gruppierung schrieb, bilden jedoch nur einen Bruchteil ihres umfangreichen, noch nicht vollständig edierten Schaffens, das die Programmatik der *Imagists* sehr bald verließ.³² Wenn sie darüberhinaus noch in den

³¹ Zitiert wird nach H. D., *Her* (London: Virago, 1984); der Roman wurde 1927 vollendet und 1981 erstmalig gedruckt. Der Titel der US-amerikanischen Ausgabe lautet *HERmione*.

³² Vgl. z.B. die Sammlung *H. D. Collected Poems. 1912-1944* (Manchester, 1984), die bereits eine Idee davon vermittelt, wie fruchtbar ihr weiteres Schreiben war.

Literaturgeschichten erwähnt wird, dann als Autorin von Schriften, in denen sie ihre Begegnung mit bedeutenden Männern literarisch umsetzte: in *End to Torment* (1958) die Beziehung zu Ezra Pound, in *Tribute to Freud* (1956) die Analyse bei Freud, in *Bid Me to Live* (1927/1960) die Begegnung mit D. H. Lawrence und ihre Ehe mit Richard Aldington. Eine solche Lektüre dieser Texte auf die biographischen Dimensionen hin übersieht, daß jeder einzelne stilistische Innovationen einführt, und schreibt darüberhinaus Weiblichkeitsstereotype fest, die sich in der bewundernden Spiegelung der Meister erschöpfen.

In den letzten Jahren hat sich nun, vorwiegend in den USA, ein ausgeprägtes feministisches Interesse an H. D. entwickelt, das zu einer Vielzahl von Fragestellungen führte.³³ Die Betonung liegt dabei auf der Herausbildung weiblicher Subjektivität im Text und der in H. D.s Gedichtzyklen vorgenommenen Mythenrevision aus weiblicher Perspektive. Es besteht Einigkeit darüber, daß es bei dieser Autorin noch viel zu entdecken gibt.

H. D.s Erzähltexte sind Texte der verwischten Grenzen. Ihre 'Handlung' läßt sich genausowenig nacherzählen wie die der Romane von Stein und Barnes. In ihrem Roman *HER(mione)* geht es um Hermione Gart, die in einem Zustand unsicherer Identität, aus dem Elternhaus und dessen spezifischen Bindungen hinausstrebend, zwei leidenschaftliche Beziehungen eingeht, erst mit dem Dichter George Lowndes (Ezra Pound), mit dem sie sich verlobt und von dem sie sich wieder trennt, und dann mit Fayne Rabb (Frances Gregg). Gleichzeitig ist es die Geschichte von der Entwicklung des Selbstverständnisses von Hermione als Dichterin. Der Text und die Protagonistin mäandern zwischen hetero- und homosexueller Liebe, zwischen den Schriften, der Wissenschaft des Vaters und der ganz anderen Sprache und Präsenz der Mutter (die auch als Muse dient), zwischen den Rollen als Muse und als Dichterin, zwischen psychischer Auflösung und gelegentlich

³³ Ich nenne hier nur die wichtigsten: Susan S. Friedman, *Psyche Reborn. The Emergence of H. D.* (Bloomington, 1981); Rachel Blau DuPlessis, *H. D.: The Career of that Struggle* (Brighton, 1986); Friedman und DuPlessis, "Woman is Perfect'. H. D.'s Debate with Freud," *Feminist Studies* 7 (1981): 417-30; Claire Buck, "Freud and H. D. - Bisexuality and a Feminine Discourse," *m/f* 8 (1983): 53-66; Alicia Ostriker, "What Do Women (Poets) Want? H. D. and Marianne Moore as Poetic Ancestresses," *Contemporary Literature* 27 (1986): 475-92.

aufscheinender Autonomie. Keinem wird eindeutig der Vorzug gegeben. Trotz der Fülle des verarbeiteten biographischen Materials ist es keine psychologische Fallgeschichte und kein individueller Leidenstext, sondern ein durch und durch konstruiertes Kunstprodukt, das den Traditionen des Erzählens eine Absage erteilt.

Hermione, der Name der Hauptfigur, wird abgekürzt zu Her, wodurch eine Fülle von ambivalenten grammatischen und semantischen Strukturen entsteht, denn Her als Subjekt der Aussage ist synonym mit "she" im grammatischen Objektstatus. Die Bewegung von Hermione zwischen der Sicht und Bewertung als begehrtes weibliches Objekt und ihrer gleichzeitigen Suche nach einem abgrenzbaren Selbst als begehrendes Subjekt wird so in den Roman schon auf der Sprachebene eingeschrieben.

Things are not agaçant now I know her. I know her. Her. I am Her. She is Her. Knowing her, I know Her. She is some amplification of myself like amoeba giving birth, by breaking off, to amoeba. I am a sort of mother, a sort of sister to Her. "O sister my sister O fleet sweet swallow." (158)

Ich will versuchen, erst einmal aufzulisten, welche Grenzen im Text verwischt werden. In den Dialogen des Romans werden häufig die Redeanteile der Figuren nicht eindeutig zugeordnet; sie bilden dann ein Kontinuum von sich überschneidenden Stimmen. An vielen Stellen kann zwischen Wahrnehmung und Phantasie der Protagonistin nicht unterschieden werden, auch nicht, ob sie etwas denkt oder laut äußert. Erlebte Gegenwart und Erinnerung werden entweder ineinander montiert oder streckenweise nicht mehr unterscheidbar. Der Roman ist in der dritten Person erzählt und wechselt dann innerhalb einer Passage oft unvermittelt in die erste. Das räumliche *setting* einer Szene wird immer wieder in ein abstraktes Muster oder einen erlebten inneren Raum übergeführt. Einmal Gehörtes oder Gesagtes taucht wiederholt blitzartig im fremden Kontext auf, verbindet und verdichtet die Szenen (wie zum Beispiel das Wort *agaçant* im vorangegangenen Zitat): "There was one gramophone disc, so to speak, of a conversation that she could put on at any moment" (71). Die Erlebnishorizonte von Hermione wechseln dauernd zwischen ihrer fragmentarisch wahrgenommenen Umgebung, der griechischen Mythologie, der Literatur, wie die hineinmontierten Zitate der Lyrik Swinburnes zum Beispiel zeigen. H. D.s explizite Äußerungen wie auch ihr übriges fiktionales Werk belegen,

daß für sie unbewußte, durch die dichterische Vision aufdeckbare, Korrespondenzen zwischen scheinbar Unzusammengehörigem existierten. Ihre esoterischen Neigungen verstärken diese Suche, die sich bis in die sprachlichen Strukturen hinein verfolgen lassen. Es kommt ihr auf die Verbindung von Disparatem an, nicht auf Trennung.

Die Beschreibung der Verfahrensweisen dieses Romans läßt sich adäquater durch film- als durch erzähltechnische Termini vornehmen. Das Medium Film stellt eine Menge Begriffe für die Kunst der Übergänge und der Perspektivierung bereit, die - Symptom und analytisches Mittel zugleich - auf die Szenenwechsel und visuellen Strukturen dieses Texts anwendbar sind.

Seated in cold steel light, drawn back again, away from that blue-white face, face too-white (eyes too-blue, eyes set in marble, black-glass eyes like eyes set in pre-pyramid Egyptian effigy) Her Gart saw rings and circles, the rings and circles that were the eyes of Fayne Rabb. Rings and circles made concentric curve toward a ceiling that was, as it were, the bottom of a deep pool. Her and Fayne Rabb were flung into a concentric intimacy, rings on rings that made a geometric circle toward a ceiling, that curved over them like ripples on a pond surface. Her and Fayne were flung, as it were, to the bottom of some strange element and looming up [...] there were rings on rings of circles as if they had fallen into a deep well and were looking up [...] 'long since half kissed away'. (164)

Es ist das Vorgehen der Zeitlupen und Zeitraffer, der vorgeschalteten Linsen, die vergrößern und verkleinern, der Nahaufnahmen, der Totale, der eingefrorenen Einstellung, der Überblendung, des *fade out*, der Montage mit schnellem Schnitt. In einer parallelen Liebesszene, diesmal der heterosexuellen, wird das Wasserbild ganz anders eingesetzt:

So coming closer they looked through some sort of water layer [...] Her saw George through a blur, water fell and rose and her body pressed against the raft, against the piano that was a sort of raft, she must hold on to this great rock; a house on a rock, I will build my house, she said, on a rock. For she remembered a boy with hands lifted toward a heaven that had neither breadth nor width nor edge nor line nor any end whatever [...] Two people. I am Her. I am the word AUM. I am Her. (175)

Das Wasser als umgebendes Element und vorgeschaltete Linse, die Überblendung mit dem biblischen Kontext, die Rückblende zur Statue des Knaben, die in diesem Text schon mehrfach aufgetaucht ist ... die Tatsache, daß sich Begriffe, die im Zusammenhang mit einem anderen Medium geschaffen worden sind, hier - als Metaphern natürlich - zur Beschreibung anbieten, verweist auf ein grundsätzliches Aufbrechen der literarischen Gattungen in Richtung auf die anderen Kunstmedien im Experiment der Moderne.³⁴

H. D. hat, in diesem Sinn ist sie mit Virginia Woolf vergleichbar, ihre Texte mit einem Bewußtsein von ihrer Geschlechtszugehörigkeit verfaßt, dabei aber nie feste Positionen gegenüber Weiblichkeit eingenommen, sondern in halbsbrecherischen Akten (so nennt sie es selbst) erforscht. Ich finde es bedauerlich, daß ein solches Schreiben der fließenden Grenzen heute oft verallgemeinernd mit 'weiblichem' Schreiben gleichgesetzt, daß die ästhetischen Strukturen als Metaphern für den Geschlechtscharakter benützt werden. Der instabile Ort des "borderline"-Falls wird bei H. D. auch nie ohne das psychische Risiko dargestellt, das er beinhaltet, aber auch nicht ohne das literarische und kommunikative Risiko. Zwar bieten ihre Texte eine Fundgrube für identifikatorische Anschlüsse, für weibliche Genealogien - in diesem Roman zum Beispiel wird Hers Mutter zu einer mythologischen weißen Mutter, die Hausangestellte zur schwarzen Mutter und Demeter -, aber H. D. läßt es nie zu, bei irgendeiner der Deutungen stehenzubleiben; sie sind zu fragmentarisch und geben lediglich Anlaß, nach immer neuen Entsprechungen zu suchen. Wahrscheinlich wird vom kritischen Text eine ähnliche seiltänzerische Aktivität verlangt, die zwar Verbindungen zum Thema Weiblichkeit herstellt, es jedoch auch fertigbringt, die Probleme und Ambivalenzen stehen zu lassen.

Gegen Ende des Texts entstehen Bilder, die andeuten, daß Her für sich eine Identifikation als Schreibende gefunden hat, Bilder, die Weiblichkeit und Schrift miteinander verbinden. Es ist die Szene des ersten Ausflugs nach ihrem Zusammenbruch in eine verschneite Landschaft:

³⁴ 1930 spielte H. D. die Hauptrolle in dem Film *Borderline*, und sie verfaßte auch Filmkritiken für die Zeitschrift *Close-Up*.

now earth lay flat and was spread with white on white. Everything had been erased, would be written on presently [...] 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. (221-224)

*

Es ließe sich jetzt schön hin- und herwandern zwischen den drei Autorinnen, um Parallelen und Unterschiede aufzuzeigen. Die eine zum Beispiel vermeidet Bilder, die andere baut auf sie, aber sie leisten etwas ganz anderes als das, wozu sie aufgerufen waren, die dritte erstellt ein Palimpsest von einander überlagernden Bildern, Mythen, Zitaten. Bei Stein ist die Oberfläche alles, bei Barnes die Tiefe (aber nur zum Schein) und bei H. D. sind Oberfläche und Tiefe nicht zu unterscheiden.

"Erzählen ist die Geschichte kennen", schreibt Barthes in *S/Z*. H. D. kennt keine Geschichte. Es ist ein unabgeschlossener, unabschließbarer Prozeß, der sich an etwas für das Einzelbewußtsein nicht voll Erfäßbares anschließt; Barnes tut so, als ob sie die Geschichte kenne, aber sie ist gelogen und endet immer wieder bei Sinnlosigkeit und Leid. Stein sagt schlaue, sie kenne die Geschichte, aber was für eine Geschichte, nur ein paar nutzlose Daten. - Ähnlich könnte es weitergehen mit diesem Vergleich der Aufbrüche. Wir finden bei diesen Autorinnen eine grundsätzliche Skepsis an der verbindlichen Setzung von Sinn und vielfältige Strategien der Ent-Hierarchisierung (auch der Geschlechter), allen voran bei Stein, mit ihrer Gleichbehandlung von Wortklassen, ihrem gleichberechtigten Nebeneinander von banalem Alltagsdetail mit pathetischer Aussage, ihrer Attacke auf "Patriarchal Poetry".

Die schriftstellerische und literaturkritische Rede um die Aufbrüche des Modernismus ist häufig von Nostalgie und Bedauern über das Nicht mehr Mögliche durchzogen. Entsprechende Texte von Frauen kennen diese Untertöne nicht. Ihnen geht es ja auch nicht um die Aufgabe eines

Besitzes, sondern um die noch gar nicht abgeschlossene und im Ergebnis nicht sichere Erprobung von Neuem. Gemeinsam ist ihnen eine erstaunliche, weil nicht 'weiblich' sozialisierte, Sicherheit im Ton und in der Schreibgestik, die Kühnheit des experimentellen Zugriffs und - wen mag's wundern - eine gehörige Portion Narzißmus (aber das wäre die Aufgabe einer nicht unergiebigem weiteren Studie).³⁵ Doch die glatte Gleichsetzung eines solchen befreiten Schreibens mit exemplarischen Lebensläufen funktioniert (zum Glück) nicht; Stein hat dafür eine Beziehung gelebt, die allzusehr nach dem bürgerlichen Ehe-muster gestaltet war und Frauen, mit Ausnahme ihrer selbst, keine eigenständigen Kunstleistungen zugestanden (im Steinschen Salon gab es für sie die Ecke der von Toklas betreuten "wives"); Barnes hat mit zunehmendem Alter Abfälliges über Feministinnen geäußert und H. D. identifizierte sich bis ins hohe Alter mit männlichen Projektionsfiguren. Und dennoch können wir aus ihren Lebensläufen, ihrem Umgang mit der Tradition, ihrem experimentierenden Vorgehen Literatur-Geschichten erstellen, in denen Geschlecht eine Rolle spielt.

Ich habe hier bewußt versucht, Aspekte des literarischen Experiments zu skizzieren, die nicht primär mit Geschlecht als *Thema* der literarischen Aussage zu tun haben. Ein entsprechendes thematisch-geschlechtsorientiertes 'Suchprogramm' würde ohne Zweifel für sich fündig werden, wie es die gegenwärtigen Versuche auch belegen. Mir ging es in diesem Zusammenhang mehr darum, auf die diesen Autorinnen unbestreitbar zustehende Position in einem gerechteren Kanon hin zu argumentieren. Ob es genügt, in einem additiven Zugriff diesen um die Beiträge weiblicher Autoren zu erweitern? Dies wird heute zu Recht weitgehend in Frage gestellt. Wir können noch nicht absehen, wie grundlegend der Kanon und seine konstituierenden Kriterien umgeschrieben werden müssen. Die Autorinnen der modernistischen Avantgarde werden dabei einiges mitzureden haben.

³⁵ Vgl. dazu meinen Artikel "Die glückselige Einheitlichkeit des Weibes' und 'woman is perfect' - Lou Andreas-Salomé und H. D. In *der Schule bei Freud*," *Avantgarde* 4 (1990): 11-25.