

„TO SEE BENEATH THE SURFACE OF LIVES“:

SHERWOOD ANDERSONS *WINESBURG, OHIO*, GERTRUDE STEIN UND DIE KUNST DER MODERNE

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philologie
der Universität Hamburg

Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Institut Anglistik und
Amerikanistik, Fachbereich Sprache, Literatur und Kultur Nordamerikas

vorgelegt von
Alexander Meier-Dörzenbach
aus Hamburg

Hamburg, 2007

Erstgutachter: Professor Dr. phil. Joseph C. Schöpp
Zweitgutachter: Professor Dr. phil. Bettina Friedl

Tag des Vollzugs der Promotion
19. Juli 2006

Die Dinge sind alle nicht so fassbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunstwerke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.
(Rainer Maria Rilke)

Inhaltsverzeichnis

I. Modern Times	6
1.1 Die titelgebende Widmung	6
1.2 <i>How to Read</i> – und die Frage nach dem Schreiben	10
1.3.1 Gertrude Stein als „Mother of Modernism“?	14
1.3.2.1 Biographische Notiz	15
1.3.2.2 Ansätze und Wege	17
1.4 Zur Epoche der Moderne	22
2.1 Die Moderne von Stein und Anderson	27
2.2 Sherwood Anderson und Gertrude Stein: <i>An Affair to Remember</i>	32
2.3 Malerei-Metaphorik	39
2.4 Sprachkrise der Moderne	44
2.5 „A Very Valentine“: Stein über Anderson	47
3.1 Die Verdinglichung und das <i>thing</i>	52
3.2 Das einzig Wahre: „The Real Thing“	58
4 <i>Winesburg, Ohio</i> : Analyse I	61
4.1.1 Biographische Notiz	61
4.1.2 Literarische Vorläufer	63
4.1.3 Wege nach Winesburg	65
4.1.4 Das Genreproblem	68
4.2.1 Textanalyse I: Das Groteske – eine Ausgrabung	70
4.2.2 „The Book of the Grotesque“	72
4.2.3 „Tandy“	76
4.3.1 Fenster und Sehen	78
4.3.2 Fenster zur Seele und zur Welt: „Godliness“	79
4.4.1 „Hands Up“	83
4.4.2 „On Wings of Song“: Wing Biddlebaum und die entscheidende Leerstelle	85
4.4.3 „A Story of Hands“	86
4.4.4 Homosexualität als Antwort auf eine ungestellte Frage	90
4.5.1 <i>For Christ's Sake</i> : Religiöse Überhöhung	97
4.5.2 Der lehrende Heiland	103
II. Bildergeschichten: Cézanne und Stein	106
1.1 Richtung Lichtung	106
1.2 Kunst als Ausweg aus der Krise	107
1.3 „Paul Cézanne, der Menschheitslehrer der Jetztzeit“	110
1.4 Schauen und Sehen	111
2.1 Leda, Nana oder eine namenlose Nackte	114
2.2 Leinwandlyrik: Madame Cézanne vor der türkisen Wand	119
3.1 Das Bildnis von Madame Cézanne im Hause Stein	123
3.2 Ein Porträt von Madame Cézanne: Beschreibung	126
3.3 Bilddatierung	129
3.4 Leerstelle und Lehrstelle	131

4.1 Bilder von Stein: „Pictures“ als Bildung durch Bilder	141
4.2 Millet und die Folgen	145
4.3 Bilderbenennung	149
5.1 Cézanne und Literatur	155
5.2 „Loneliness“: Ein Bild der verfehlten Kommunikation	158
6.1 Steins Porträt von Cézanne, 1923	167
6.2 Steins Porträt von Cézanne, 1912	171
7.1 Hemingway und Cézanne	177
7.2 Analysenproblematik.....	180
7.3 Ästhetische Konsequenzen	184
7.4 Gegenseitige Porträts.....	188
III. A Rose for Gertrude.....	194
1.1 An English Rose?	194
1.2 „La Vie en Rose“	199
2.1 „Roses are red, violets are blue“	203
2.2 „Für mich soll's rote Rosen regnen“	208
3.1 „Rosen aus dem Süden“.....	211
3.2 „What is like a red, red rose...“	216
3.3 „Le plus vieux tango du monde“	218
3.4 „Over the rose-crowned land“	221
4.1 „Rosen, ihr Blendenden, / Balsam versendenden!“	225
4.2 „Sah ein Knab ein Röslein stehn...“	230
4.3 „Letzte Rose“ oder „Pigeons and Roses Pass, Alas!“	232
IV. Anderson und die Kleinstadt	236
1.1 Von Paris nach Winesburg und Spoon River	236
1.2 Zwei literarische Kleinstädte im Mittleren Westen.....	236
1.3 Moderne Kunst: Die „Armory Show“ im Mittleren Westen	239
1.4.1 Exkurs: Matisse	243
1.4.2 Matisse und Stein	247
1.5 Berührungspunkte der Autoren und Werke	251
1.6 <i>Spoon River Anthology</i> als Initialzündung	253
1.7 Eine Auswahl	256
2 <i>Winesburg, Ohio</i> : Analyse II	258
2.1 Symbolische Räume	258
2.2.1 Der Aspekt des potentiellen Künstlers – Lernen mit George	263
2.2.2 Die Wörterflut	265
2.2.3 Beginnende Empathie und imaginierte Liebe	267
2.2.4 Das Bewusstsein der Lücke	270
2.2.5 Erwachen, erwachsen	271

V. Bildergeschichten: Picasso und Stein	282
1.1 Der Sinn der Sprache	282
1.2.1 Perspektivenwechsel	288
1.2.2 Perspektivischer Einschub	289
1.3 Stein als Kubistin?	291
1.4 Begrifflichkeiten des Kubismus'	295
1.5 Kubismus in Malerei und Literatur – Form und Fehler?	298
1.6.1 Paul et Pablo contre Gertrude	300
1.6.2 Das Zeugnis	303
1.7 Schrift und Bild	305
 2 Bilder von Picasso I	307
2.1 Die Demoiselles	307
2.2 Schnittstelle mit William James	313
2.3 Spanische Landschaftsausblicke	315
2.4 Picasso schreibt	321
 3 Bilder von Picasso II	322
3.1 Porträt	322
3.2 Das Sehen und das Sagen	324
3.3 Picassos Stein	327
3.4.1 Seitenblick: <i>When Mary met Edgar</i>	334
3.4.2 Another One	336
3.5 The Portrait of a Lady	338
3.6 Der innere Motor	340
3.7 Ein haariges Problem: <i>AABT</i>	347
 4 Stein schreibt Picasso	351
4.1 Erstes Text-Bild	351
4.2 Zweites Text-Bild	356
4.3 Das Buch <i>Picasso</i>	359
4.4 „To see or not to see“	364
 VI. „Anyway, there is no ending“	365
1 Das verborgene Leben: Anderson	365
2 In der Zauberküche: Anderson und Stein	368
3 Sweet Stein	371
4 Ending	373
 Bibliographie	376
1 Primärliteratur	376
2 Sekundärliteratur	382

I. Modern Times

A writer should write with his eyes, and a painter should paint with his ears.
(Gertrude Stein¹)

*The new note in the craft of writing is in danger, as are all new and beautiful things
born into the world, of being talked to death in the cradle.*
(Sherwood Anderson²)

To show it this is the way to do it.
(Gertrude Stein³)

1.1 Die titelgebende Widmung

„Die Kunst ist bestimmt zu beunruhigen; die Wissenschaft macht sicher“⁴ – so trennt George Braque, kubistischer Weggefährte von Pablo Picasso, das geheimnisvoll verwirrende Reich der Kunst vom ausdrücklich bestimmenden Reich der Wissenschaft. Gertrude Stein versteht es dabei mit ihrer Kunst schneller zu beunruhigen als Sherwood Anderson, der auf der Textoberfläche noch eine sicher linear erzählte Spannung erzeugt. Doch durch die vom Leser vielfach zu füllenden Leerstellen beunruhigt seine Kunst unter dieser narrativen Oberflächenspannung umso nachhaltiger.

Er widmet seinen Erzählzyklus *Winesburg, Ohio* (1919) dem Andenken an seine Mutter; diese erinnernde Zueignung beinhaltet ein ästhetisches Konzept:

To the memory of my mother,

EMMA SMITH ANDERSON,

whose keen observations on the life about her first
awoke in me the hunger to see beneath the surface of
lives, this book is dedicated.

Durch Beobachtungen des alltäglichen Lebens um sie herum hat Emma Smith Anderson in ihrem Sohn den dringenden Wunsch freigesetzt, unter die Oberfläche der unterschiedlichen Leben zu blicken: „to see beneath the surface of lives“. Anderson hat nicht ein abstraktes

¹ Gertrude Stein, „A Transatlantic Interview 1946“, in: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Hg. Robert Bartlett Haas, Los Angeles, 1971, S. 15-35, hier S. 31. Im Folgenden wird dieser Text mit *TI* abgekürzt.

² Sherwood Anderson, „The New Note“, in: *The Little Review Anthology*, Hg. Margaret Anderson, New York, 1953, S. 13-15, hier S. 13.

³ Gertrude Stein, „Two: Gertrude Stein and Her Brother“, in: *Two: Gertrude Stein and Her Brother and Other Early Portraits (1908-1912)*, Bd. I der Yale-Ausgabe der unveröffentlichten Schriften von Gertrude Stein, New York, 1969, S. 1-142, hier S. 140.

⁴ Georges Braque, *Vom Geheimnis in der Kunst*, Zürich, 1958, S. 65.

Konzept von Leben vor Augen, sondern will durch ein plurales Erfahren von Leben, durch vielfache subjektive Individualisierung, einen neuen Zugang zum eigenen ermöglichen, wie im Folgenden aufgezeigt werden wird.⁵ Das Schauen unter die Konstruktion von Realitäten wird leitmotivisch die hier vorliegende Auseinandersetzung mit Stein und Anderson prägen – oft in der semantischen Differenz von *see* und *look*. Dieses Blicken unter die Oberfläche von Leben, bedeutet, Beunruhigungen nachzugehen. Diesen Blick unter die Lebensoberflächen nun allerdings sprachlich zu materialisieren, stellt den Künstler ebenso wie den Wissenschaftler vor schwierige Aufgaben, da dem Blick eine Unsagbarkeit eingeschrieben ist. Auch durch Einbeziehung der künstlerischen Ausformung des Blickes in Werken Cézannes und Picassos kann das Problem nicht gelöst werden – aber das muss es auch nicht, denn eine gedehnte komplexe Frage kann konstruktiver sein, als durch enge Theoriefilter gelaufene Antworten. Während das Schreiben nun ein graphischer Ausdruck ist und durch Wörter und Bedeutungen ebenso Raum wie Zeit unterliegt, ist die Malerei von Formen und Farben bestimmt, deren Wirkung in Sprache festzuhalten man versucht sein kann. Ästhetische Analogien wie Wortfarbe, Perspektive und Materialbewusstsein können helfen, Freiräume zu etablieren, doch muss deutlich werden, dass für ein gemaltes Bild ebenso wie für ein kunstvoll geschriebenes gilt:

Ein Bild *will nichts aussagen*. Wenn das sein Vorhaben wäre, wäre es tatsächlich dem Wort unterworfen und müsste von der Sprache „aufgehoben“ werden, um eine Bedeutung, eine klar mitteilbare Bedeutung zu erhalten. Zwischen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache gibt es einen Spielraum, der durch nichts aufzufüllen ist.⁶

Diesen Zwischenraum von Figuration und Diskursivierung gilt es in den nächsten Kapiteln abzustecken und durch wechselseitige Rezeption der Künste erfahrbar zu machen. Dabei geht es nicht um Simonides von Keos' Unterscheidung der Malerei als „stumme Poesie“ und des Gedichtes als „sprechendes Bild“ oder Horaz' bekanntes Zitat aus seiner *Ars Poetica*: „ut pictura poesis“, sondern um die Erkenntnis, dass beide Künste auf eine Wirklichkeitskonstruktion verweisen – ob nun in mimetischer Annäherung oder Negation.⁷

⁵ Duane Simolke zitiert falsch, wenn er von „see beneath the surface of life“ spricht und übergeht damit den entscheidenden Plural, s. sein: *Stein, Gender, Isolation, and Industrialism. New Readings of „Winesburg, Ohio“*, San Jose, 1999, S. 1.

⁶ Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Graz, 1986, S. 22.

⁷ S. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, 1985, S. 5ff. Für eine Diskussion der Analogie in der Romantik, die auch Lessings „Laokoon“ und die damit verbundene Abkehr von Horaz' Diktum mit einbezieht, s. Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1958, vgl. a. Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Washington, 1967. Bis in die Gegenwart hinein untersucht Wolfgang M. Faust die Beziehung der Künste in seinem: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur: vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln, 1987. Der vielfältigen Macht des Blickes in der

Damit wird nicht eine Realität abgebildet, sondern vielmehr kreiert – das Medium wird als dinghafte Wirklichkeit erfahren und gibt neue Blicke auf die Künste frei; Stein notiert in ihrem *How to Write*:

What is a sentence they have forgotten a noun. Having forgotten a noun they have forgotten a noun. A sentence is to hear from me. A quietly at least a plainly there a pear. This is not a sentence it is a picture. A sentence is not a picture. ... I have done a little but it is very good.⁸

Diese mediale Unterscheidung von Satz und Bild, die Gertrude Stein hier ebenso klangspielerisch wie enigmatisch expliziert, macht deutlich, dass sie grammatisch, ungrammatisch oder sogar antigrammatisch Position beziehen kann, aber niemals agrammatisch; sie ist durch ihr Medium Sprache an einen gewissen Rahmen gebunden. In ihrem *Everybody's Biography* findet sich dieses Bewusstsein als Liebeserklärung an das Medium: „I like anything that a word can do. And words do do all they do and then they can do what they never do do.“⁹ Erst in dieser bewussten Akzeptanz werden neue Möglichkeiten freigesetzt, die auch Sherwood Anderson in seiner Vorlesung über Realismus 1939 deutlich machte: „The difficulty, I fancy, is that so few workmen in the arts will accept their own limitations. It is only when the limitation is fully accepted that it ceases to be a limitation.“¹⁰ Diese Arbeit will nun den begrenzenden Rahmen von Sprache kulturell ausweiten und von mehreren Seiten betrachten, um so einen Blick unter die rezeptive Lebensoberfläche werfen zu können. Das Changieren von Ethik und Ästhetik, von Sprechen und Schweigen, von Zeigen und Verhüllen soll um die Texte von Gertrude Stein und Sherwood Anderson in interdisziplinärer Polyperspektivität erfahrbar gemacht werden. Hier soll nicht mit einer Theorie ein Textkorpus geknackt werden, um den Kern dann zur Theorie zu positionieren, sondern vielmehr das selbstkritisch ästhetische Bewusstsein der Primärwerke derart zum Sprechen gebracht werden, dass die unterschiedlichen Interpretationsspiralen in ihnen erfahrbar werden. Auf einer zeitgenössischen Spiralfahrt im Jahre 1907 wurde Christian Morgenstern von einem sprachphilosophischen Schwung angetrieben, der in seiner selbstkritischen Limitierung bemerkenswert ist – zumal er in dem Jahr entstand, in dem Ferdinand de Saussure erst anfang, seine Vorlesungen in theoretischer Linguistik in Genf zu halten:

literarischen Kunst der Moderne von James bis Nabokov ist Karen Jacobs in ihrem *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, 2001 nachgegangen.

⁸ Gertrude Stein, *How to Write*, Einl. Patricia Meyerowitz, New York, 1975, S. 161, im Folgenden mit *HTW* abgekürzt.

⁹ Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, New York, 1937, S. 317; im Folgenden wird der Text mit *EA* abgekürzt werden.

¹⁰ Sherwood Anderson, *A Writer's Conception of Realism*, Olivet, 1939, S. 16.

Kritik der Sprache ist zuletzt auch nur ein Gesellschaftsspiel. Es gibt kein Wort, das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe. Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr. Er kann nicht einmal mehr sagen: nun weiß ich wenigstens, daß Wissen Unmöglichkeit ist. „Wissen“ ist so gut eine Spielmünze, wie „sein“, wie „Unmöglichkeit“, wie „Sprache“, wie „außerhalb“. Es ist dafür gesorgt, daß wir die „Welt“ nicht in die Luft sprengen. Ich nenne diese widerspruchslose Ohnmacht in Dingen wirklicher, nicht nur scheinbarer Erkenntnis manchmal bei mir: die Selbstversicherung Gottes. Sie ist eines Gottes würdig.¹¹

Stein hat nun dieser Gottheit mit weiblichem Schalk diesen selbstversichernden Herrschaftsanspruch ausgetrieben und die Erfahrung der Welt damit sehr wohl in die Luft gesprengt. Diese Gottlosigkeit ihrer Ästhetik gründet sich aber nicht auf einem pessimistischen Nihilismus, sondern auf einer offenen Liebes-Ethik, deren Herz im Konzept der individuellen Erfahrung schlägt; sie schreibt in *Paris France*: „The twentieth century was not interested in impressions, it was not interested in emotions, it was interested in conceptions.“¹²

Diese Begriffsbildung ist ein entscheidender Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Kunst, da in ihm die Theorie vom unschuldigen Auge falsifiziert wird und das Sehen eine neue Dimension bekommt, die Ernst Gombrich bereits 1959 in seinem *Art & Illusion* formulierte: „[S]eeing is never just registering. It is the reaction of the whole organism to the patterns of light that stimulate the back of our eyes; in fact, the retina...does not react to individual stimuli of light, ...but to their relationship, or gradients.“¹³ Für Gombrich manifestiert sich das Signifikante in der Kunst darin, dass sie dem menschlichen Gedanken, der fühlenden Seele, der verständigen Absicht entspringt und nicht der externen Welt: „All art originates in the human mind, in our reactions to the world rather than in the visible world itself, and it is precisely because all art is ‘conceptual’ that all representations are recognizable by their style.“¹⁴ Es ist genau dieses konzeptionelle Wesen aller Kunst, das Stein als Ausgangspunkt nimmt, textuelle Räume zu kreieren, die auch eine bildliche Dimension öffnen. Dabei kann nach umfangreicher Forschung zu Bildern und Texten geltend gemacht werden, was Allison Blizzard in einer gerade erschienen Studie summiert: „A definitive one-to-one analogy is not necessary; it is, instead, important to focus on the changes, innovations,

¹¹ Christian Morgenstern, *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*, München, 1917, S. 93.

¹² Gertrude Stein, *Paris France*, New York, 1970, S. 61.

¹³ Ernst H. Gombrich, *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1996, S. 252.

¹⁴ Ernst H. Gombrich, *Art & Illusion*, S. 76.

expansions, deviations the various artists use and/or create within their respective mediums in order to achieve certain results, to realize certain concepts.“¹⁵

1.2 *How to Read* – und die Frage nach dem Schreiben

In einer 1940 veröffentlichten Rezension schreibt Janet Flanner über Gertrude Steins *Paris France*: „It is audibly written in her clear conversational style“¹⁶ und postuliert damit synästhetisch eine bestimmte Art der Rezeption. Das „audibly written“ verbindet die Sinnerfahrung des rezipierenden Hörens – etwas, das der Leser leisten muss – mit der schreibenden Tätigkeit der Autorin. Auch wenn das Geschriebene sich zuerst auf die visuelle Wahrnehmung bezieht – das folgende Adjektiv „clear“ unstreicht die optische Relevanz – so wird die akustische Sinnlichkeit des Textes bewusst herausgestellt. Der „conversational style“ betont eine Dialogsituation: der Begriff „Konversation“ ist ja dem Lateinischen *con-versari* (mit jemandem umgehen, sich aufhalten) entlehnt und bedeutet beiderseitige Hinwendung. In Flanners kleiner Notiz wird somit eine präzise, wertvolle Anleitung zum Lesen von Steinschen Texten angeboten, die sinnliche Erlebnisräume öffnet: Es geht um das gegenseitige Erfahren und Konstruieren von Wirklichkeiten. Steins Unterscheidung des „talking and writing“ – besonders präsent in ihrem 1936 in Oxford und Cambridge gehaltenen Vortrag „What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them“¹⁷ – kann bis zu Derridas poststrukturalistischer Theorie von Sprechen und Schreiben hingeführt werden,¹⁸ doch soll Steins Ansatz hier in Verbindung der Künste und im Licht von Sherwood Andersons 1919 erschienenen Erzählzyklus *Winesburg, Ohio* erläutert werden.

Die Texte von Stein beinhalten Klangexperimente und Wortspiele, Ellipsen und Metonymien, opake Sprachbilder, Parodien, Wiederholungen sowie Metaphern und Symbole, die sich nicht so sehr auf einen Referenzrahmen der klassischen Bildung verlassen, sondern auf das sich im

¹⁵ Allison Blizard, *Portraits of the 20th Century Self. An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*, Frankfurt/M., 2004, S. 25. Für eine Diskussion über eine Sprache zu Bildern s. Ferdinand Fellmann, „Wovon sprechen die Bilder? Aspekte der Bild-Semantik“, in: *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, Hgg. Birgit Recki/Lambert Wiesing, München, 1997, S. 147-59.

¹⁶ Janet Flanner, „History Tramps Down Champs-Élysées“, *The New York Herald-Tribune Books* (23.06.1940): 1.

¹⁷ Gertrude Stein, „What Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them“, in: *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*, Hg. Patricia Meyerowitz, London, 1971, S. 148-156. Im Folgenden wird diese Sammlung mit LAM abgekürzt.

¹⁸ Derrida betont die *écriture*, da Zeichen keine Welt abbilden, die es ohne sie gibt, sondern sie diese in einem sich ständig verändernden Prozess konstituieren, vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt, 1974, bes. S. 178ff., Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt, 1972. Für eine Ausweitung dieses Aspektes s. Georg Schillers Dissertation *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*, Frankfurt/M., 1996. Schiller zeigt auf, wie Stein die Probleme von Derrida überwindet: „Die *différance* ist für Derrida die Negation absoluter Dichotomien, weil sie als dynamisches Feld ununterbrochener Verschiebungen immer wieder neue ‚Differentialle‘ ins Spiel bringt. ... Sie ist ‚Strategie ohne Finalität‘“ (S. 204f.).

Lesen konstituierende Individuum im Jetzt zielen. Stein fängt nicht mit Ideen an, sondern mit Worten. Ulla Dydos Aussage über Landschaftstexte von Stein hat Allgemeingültigkeit: „Her word constructions cohere through the tension between words as things and words as signs, between their centripetal and their centrifugal energy.“¹⁹ Dadurch wird manches egozentriert, solipsistisch und bis zu einem gewissen Grade sogar unlesbar. Von einem festen Betrachterstandpunkt aus gesehen ist die Gefahr groß, Steins Werk als Enigma oder Witz abzuwerten. Mehr noch: Durch ihre Betonung des „continuous present“²⁰ stellt sich die Frage, ob es überhaupt eine sinnvolle langzeitige Bewertung geben, bzw. wie diese voller Sinn gestaltet werden kann.

Ein separater Forschungsüberblick zu Stein und Anderson nähme hunderte von Seiten in Anspruch, da die Autoren und ihre Werke allein in jüngster Zeit mit unterschiedlichsten Fragestellungen untersucht worden sind. Steins Werk wurde u.a. in Auseinandersetzung mit Philosophie, Kunstgeschichte, Intertextualität, Judentum, Postmodernismus, Feminismus und Gender Studies analysiert: Andreas Kramer hat den Einfluss von Gertrude Stein auf die deutsche Kunst- und Literaturszene des 20. Jahrhunderts untersucht,²¹ während Dagmar Buchwald aufgezeigt hat, dass die Schreibweisen der späten modularen Romane von Stein „ein dem Wahrnehmungs- und Erfahrungsfeld stilanaloges Zeichenfeld erzeugen, auf das Wahrnehmung und Erleben des Lesers performativ antworten sollen.“²² Jessica Berman spürt einer topographischen Bedeutung in Steins Texten nach: „They inaugurate a complex series of connections between geography and identity, geography and nationality, and geography and nomadism that also ultimately raise the question of community and its relationship to cosmopolitanism.“²³ Einen sprachbezogeneren Zugang findet Claudia Franken in ihrer Dissertation mit ihrem „quasi-narrative frame“ in „playful near-identification.“²⁴ Von dem theoretisch gefestigten Punkt des Postkolonialismus aus betrachtet Janet Boyd Steins Werk, während Karen Elizabeth Leick die Anknüpfung an die klassische Moderne sucht.²⁵ Weitere komparatistische Blicke auf Steins Werk werfen Sara J. Ford mit Wallace Stevens und Lynn

¹⁹ Ulla Dydo, „Landscape is not Grammar: Gertrude Stein in 1928“, *Raritan* 7 (1987): 97-113, hier S. 102.

²⁰ Vgl. beispielsweise: Gertrude Stein, *Writings 1903-1932*, Hg. Catharine R. Stimpson/Harriet Chessmann, New York, 1998, S. 524.

²¹ Andreas Kramer, *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, Eggingen, 1993.

²² Dagmar Buchwald, *Jenseits von Aktion und Passion. Die späten modularen Romane der Gertrude Stein*, München, 1995, S. 16.

²³ Jessica Berman, *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*, Cambridge, 2001, bes. Kap. 5, hier S. 158.

²⁴ Claudia Franken, *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, Münster, 2000, S. 31.

²⁵ Janet Boyd, *Gertrude Stein, Postcolonialist. The English Language, American Literature, and Geocultural Authenticity*, Dissertation, New York, 2003; Karen Elizabeth Leick, *Personalities of Modernism. America Reads Gertrude Stein, Ezra Pound, and T.S. Eliot, 1920-1950*, Dissertation, Evanston, 2002.

M. Weiss mit Richard Wright im Fokus.²⁶ Diese Vielseitigkeit der Ansätze soll nicht in einer separat referierenden Auflistung verebben, sondern sich in gründlicher Auseinandersetzung mit den diversen Ansätzen und Schriften im gesamten Verlauf dieser Arbeit niederschlagen.

Bei Anderson stehen oft autobiographische, modernistische und Genre definierende Filter im Vordergrund; die Frage nach dem Grotesken in seinem Werk sowie die Konzeption seiner Erzählsituationen bilden weitere Schwerpunkte, die später in diesem Kapitel und in Kapitel IV ausgeführt werden.²⁷ Es gilt zunächst einmal, auf die Spannung hinzuweisen, die entsteht, wenn man wie Lyn Hejinian konstatiert, dass Stein weg von Nomen hin zu Verben und kleinen Wörtern schrieb, dieses aber selbst in gewisser sprachlicher Größe tut: „Stein’s concern was to get away from the stasis (and the phallogentric monumentality) of the name.“²⁸ Sprache bietet nicht nur Benennungen für unsere Erfahrungen – ganz im Gegenteil: Erfahrungen werden durch Namen ersetzt; anstelle des individuellen Erlebnis steht dann nur noch das schon vorgefertigte Konzept, das in dem benennenden Wort ausgedrückt ist. Gottfried Willems untersucht mit philosophischer Schärfe diesen Prozess der Zivilisation als Entwicklung der „Seinsvergessenheit“ und definiert mit Heidegger die Aufgabe von Kunst als das Aufzeigen dieser Seinsvergessenheit.²⁹ Damit rückt Adornos Standpunkt nahe, der den Sinn der modernen Kunst im Erfahrbarmachen des Bewusstseins eines Sinnverlustes sieht:

Montage kam auf als Antithesis zu aller mit Stimmung geladenen Kunst, primär wohl zum Impressionismus. ... Dagegen protestiert die Montage, erfunden an den hineingeklebten Zeitungsausschnitten und ähnlichem in den heroischen Jahren des Kubismus. Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert. Kunst will ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestehen und deren Abschaffung inaugurierten. Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen. Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip. Dabei läßt Montage bewußtlos von einer nominalistischen Utopie sich leiten: der, die reinen Fakten nicht durch Form oder Begriff zu vermitteln und unvermeidlicherweise ihrer Faktizität zu entäußern. Sie selbst sollen hingestellt, auf sie soll gezeigt werden mit der Methode, welche die Erkenntnistheorie die

²⁶ Sara J. Ford, *Gertrude Stein and Wallace Stevens. The Performance of Modern Consciousness*, New York, 2002; Lynn M. Weiss, *Gertrude Stein and Richard Wright. The Poetics and Politics of Modernism*, Jackson, 1998.

²⁷ Auf die Biographie, die Genreklassifizierung und Fragen nach dem Grotesken wird im fünften Abschnitt dieses Kapitels eingegangen. Aspekte der Erzählstruktur werden von David D. Anderson, „The Structure of Sherwood Anderson’s Short Story Collections“, *MidAmerica* 23 (1996): 90-98 und Philip A. Greasley, „Sherwood Anderson’s Oral Tradition“, *Midwestern Miscellany* 23 (1995): 9-16 beantwortet.

²⁸ Lyn Hejinian, „Two Stein Talks“, in ihrem: *The Language of Inquiry*, Berkeley, 2000, S. 83-130, hier S. 101.

²⁹ Gottfried Willems, „Frei um zivilisiert zu sein und zu sein“; *Das Verhältnis von moderner Kunst und Zivilisationskritik im Licht von Gertrude Steins „Paris, Frankreich“*. Jenaer Philosophische Vorträge und Studien, Bd. 17, Hg. Wolfram Högrefe, Erlangen, 1996. S. zu Heidegger bes. Thomas Rentsch, *Martin Heidegger. Das Sein und der Tod*, München, 1989, bes. S. 185 ff. und S. 197ff.

deiktische nennt. Das Kunstwerk will sie zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen. Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang.³⁰

Die Moderne nach dem Impressionismus, welcher laut Adorno „das Entfremdete, Heterogene im Abbild ästhetisch erretten [wollte]“ (ÄT 232³¹), hat dem im Bewusstseinsstrom fließenden Kontinuum abgeschworen und sucht sich in der Aufspaltung zu manifestieren. Es gilt nicht mehr die rekonstruierende Erinnerung, die harmonische Zusammensetzung, die erklärende Einheit, sondern vielmehr soll das unmittelbare Erleben eines Prozesses in das Bewusstsein vordringen. Das Erfahren von Sinn-Konstruktionen wird damit seiner Meta-Ebene enthoben und zum eigentlichen Kunst-Moment stilisiert. Dieser spezifische Erlebnisprozess des Lesers wird in Andersons *WO* subtil thematisiert und erst im Erzähl-Zyklus zu einem Sinn geführt, während Stein in ihren Texten radikal die Individualisierung des Lesers einfordert. Metaphorisch gesprochen heißt dies, dass Anderson in seinen Erzähltexten Leerstellen öffnet, während Stein ihre Wörter um Abgründe herum zu Texten organisiert. Adorno wertet in seinen „Paralipomena“ diese Radikalität von Moderne: „Die Kategorie der Gestaltung, peinlich als verselbständigte, appelliert ans Gefüge. Aber das Kunstwerk rangiert desto höher, ist desto mehr gestaltet, je weniger darin verfügt ist. Gestaltung heißt Nichtgestalt.“³² Gerade in dem vergleichenden Blick auf Edgar Lee Masters Gedichtsammlung *Spoon River Anthology* wird sich das paradox anmutende Diktum von künstlerischer Gestaltung durch Zurücknahme der Verfügung zeigen und die gestaltete Qualität der Nichtgestalt offenbaren. Adorno sieht also in der Montage die Initiation gegen einen oberflächlich simplifizierten Sinnzusammenhang; auch diese Arbeit ist durch ein Prinzip der Montage gefertigt, um Erfahrungen unter der Oberfläche auszugestalten.

Im Zentrum dieser Arbeit soll die Entfaltung einer ästhetischen und ethischen Poetologie von Stein und Anderson erfolgen im Bewusstsein, dass beide keine sprachliche Ausgestaltung dieser unternommen haben. Darin liegt nicht die einzige Verbundenheit; Duane Simolke spricht sogar von „Anderson’s symbiotic relationship with Gertrude Stein.“³³ Er sieht die Gemeinsamkeit der beiden in der Verwendung von Sprache als künstlerisches Material,

³⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1992, S. 232f., im Folgenden abgekürzt mit ÄT. Auch bei Stein findet sich die Formulierung der „long period which Max Jacob has called the Heroic Age of Cubism“ in ihrem 1939 publizierten *Picasso*, New York, 1984 – eine Analyse dazu befindet sich im Picasso-Abschnitt V.4.3 dieser Arbeit.

³¹ Auch wenn es unüblich ist, die klassische Zitierweise mit der Harvard-Verweismethode zu kombinieren, so wird zur Erhöhung der Lesbarkeit genau dieses hier praktiziert, um im Folgenden nicht ständig aus dem Fluss des Haupttextes herauszureißen. Durch Einführung der Quelle oder durch den Verweis auf die Bibliographie lassen sich alle Entschlüsselungen vornehmen.

³² Theodor W. Adorno, „Paralipomena“, in seinem: ÄT, S. 389-490, hier S. 430.

³³ Duane Simolke, *Stein, Gender, Isolation, and Industrialism*, S. 5.

losgelöst von ihrer kommunikativen Alltagsrelevanz: „They would create sentences they considered wonderful, then spend the rest of the story, novel, or essay experimenting with variations on those sentences – constantly returning to and adapting them“ (7). Für Simolke ist George Willards Verbindung zu den Figuren „his budding ability to transcend gender roles in order to show compassion and solace – universal qualities that we tend to see as strictly maternal qualities“ (83) anzurechnen, doch unterlaufen ihm einige limitierende Lektüreschwächen, denen hier in kunst- und kulturgeschichtlicher Breite nachgegangen und um zentrale Texte von Gertrude Stein gruppiert werden soll.

1.3.1 Gertrude Stein als „Mother of Modernism“?

Gertrude Stein gemeinhin als „Mutter der Moderne“ zu verstehen heißt, ihren Beitrag metaphorisch eher auf das Heranziehen von Nachwuchs zu reduzieren, als ihre eigene Leistung wertzuschätzen. Sie gilt als Förderin von Pablo Picasso und Henri Matisse, Ernest Hemingway und Sherwood Anderson – um nur die Prominentesten aufzuführen. Ihre Salon-Abende an Samstagen im Atelier 27, rue de Fleurus sind legendär und bestimmten zusammen mit dem elitären Salon von Edith Wharton im Haus 53, rue de Varenne und Natalie Barneys Zusammenkünften im Haus 20, rue Jacob das künstlerisch-intellektuelle Leben im Paris der Amerikaner im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.³⁴

Die besondere sprachliche Konstellation, in der Gertrude Stein als Amerikanerin in Paris lebte, lässt sich in einer biographischen Lesart als Ausschlag für ihren literarischen Stil lesen: Das Englische war für sie nicht die Sprache der alltäglichen Kommunikation, sondern ein Medium des Textes. Dadurch verliert das Englische an konventioneller Mitteilungsaufgabe und kann als Kunstmedium jenseits der oberflächlichen Bedeutungsebene neu erlebt werden.³⁵ Stein hat als Sammlerin moderner Kunst, als Exil-Amerikanerin in Paris, als Verfasserin von Sprachexperimenten, als mäzenatische Exzentrikerin und inzwischen auch als Lesbierin ihren Platz im kulturellen Kanon gefunden. Schon 1914 zeichnete Carl Van Vechten ein Bild, das sich bis heute hält:

As a personality Gertrude Stein is unique. She is massive in physique, a Rabelaisian woman with a splendid thoughtful face; mind dominating her matter. Her velvet robes, mostly brown, and her carpet slippers associate themselves with her indoor appearance. To go out she belts

³⁴ S. dazu Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, 1986.

³⁵ Schon während ihrer Studienzeiten hatte Gertrude Stein einen individuellen Zugang zur Sprache verwirklicht: Sie besuchte in Harvard den Kursus „English Composition“ bei dem Dichter William Vaughn Moody, der ihre offensichtliche Missachtung konventioneller Zeichensetzung monierte, s. Janet Hobhouse, *Everybody Who Was Anybody*, New York, 1989, S. 21.

herself, adds a walking staff, and a trim unmodish turban. This garb suffices for a shopping tour or a box party at the *Opéra*.³⁶

Diese Stilisierung zu einer Art Mönch der Kunst – Jo Davidson skulptierte Stein 1923 in buddhahafter Massigkeit³⁷ – dokumentiert, wie die Beschäftigung mit Stein fasziniert in der Aura ihrer Persönlichkeit hängen bleibt; dieses passiert nicht erst Jahrzehnte nach ihrem Ableben, sondern war schon immer ein Teil ihrer Rezeption. Don Marquis schrieb bereits 1914 in einem seiner parodistischen Gedichte über Gertrude Stein: „Let us search not, seek not, ask not, why the blessing has been sent – / Little Groups, we have our Gertrude: worship her, and be content!“³⁸

1.3.2.1 Biographische Notiz

Das Werk von Gertrude Stein ist schwerer zugänglich als die oft erzählte Biographie der Urheberin, da es sich nur unter Inkaufnahme herber Verluste einem System unterordnen lässt. Donald Sutherland eliminierte Alice B. Toklas fast vollständig aus dem Kontext der Werkentstehung in seinem *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*, New Haven, 1951, das schon früh einen *new historicist* Ansatz verfolgt. Züge einer Lebensgeschichte trägt auch die von Donald Gallup edierte Sammlung *The Flowers of Friendship. Letters Written to Gertrude Stein*, New York, 1953, doch als erste große – wenn auch fußnotenfreie – Biographie gilt John Malcolm Brinnins *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, Boston, 1959³⁹, da Elizabeth Sprigges *Gertrude Stein: Her Life and Work*, London, 1957 lediglich eine Detailansammlung ohne narrativen Zusammenhalt darstellt und W.G. Rogers in *When This You See Remember Me: Gertrude Stein in Person*, New York, 1948 eher sich und seine Beziehung zu Gertrude und Alice in den Vordergrund stellt, denn die Autorin recherchiert. Als Reaktion auf die MoMA-Ausstellung „Four in America“ 1970 erschienen etliche

³⁶ Carl Van Vechten, „How to Read Gertrude Stein“, *Trend* 7 (August 1914): 553-557, abgedr. in: Kurt Curnutt (Hg.), *The Critical Response to Gertrude Stein*, Westport, 2000, S. 154-158, hier S. 155, im Folgenden abgekürzt mit *Critical Response*. Die Beziehung zwischen Van Vechten und Stein geht Rachel Cohen nach: „Carl Van Vechten and Gertrude Stein“, in ihrem: *A Chance Meeting. Intertwined Lives of American Writers and Artists*, New York, 2005, S. 122-133.

³⁷ Stein saß dem Bildhauer ab 1920 Modell; die Sitzung ist von Man Ray, der bis 1930 das exklusive Photorecht an Stein besaß, festgehalten worden (die Photographie befindet sich im J. Paul Getty Trust). Die Skulptur gehört nun der New Yorker Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Books and Manuscript Library – es wurde allerdings auch 1949 ein Nachguss gefertigt, sowie später Ausführungen in anderen Materialien. Nach den umfassenden Renovierungsarbeiten im New Yorker Bryant Park steht seit 1992 ein Abguss dieser Plastik in unmittelbarer Nähe der New York Public Library.

³⁸ Don Marquis, „Gertrude Is Stein, Stein Gertrude: That is All Ye Know on Earth, and All Ye Need to Know“, *The New York Sun* (15.10.1914): 10.

³⁹ Brinnin versteht Stein als Kind ihrer Zeit und ist davon überzeugt, dass auch ohne sie „sooner or later works very much like those she produced would have been written by someone else“ (S. xiii). Er sieht ihr *Tender Buttons* sogar als „resonant error“ (S. 137) – ein Bild das auch in Howard Greenfields schwachem *Gertrude Stein. A Biography*, New York, 1973 wiederzufinden ist, wenn er das Werk zu „colloquial speech and a kind of singsong repetition“ (S. 41) verniedlicht.

biographische Publikationen, von denen sich zwei durchgesetzt haben: Janet Hobhouse verwertet die von Leon Katz in seiner Dissertation aufbereiteten Notizbücher Steins in ihrem *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*, New York, 1975 – eine Biographie, die als erste Steins lesbische Beziehung zu Alice B. Toklas expliziert – sowie James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*, New York, 1974. Richard Bridgmans *Gertrude Stein in Pieces*, New York, 1970 liest das Werk chronologisch in psychobiographischen Einzelaspekten. Jenseits des wissenschaftlichen Standards bietet Linda Simons *Gertrude Stein: A Composite Portrait*, New York, 1974 impressionistische Zugänge zu Stein, da sie Erinnerungen und Bemerkungen von verschiedenen Prominenten gesammelt hat; Simon hat mit *The Biography of Alice B. Toklas*, Garden City, N.Y., 1977 dann die Perspektive gewechselt. Es finden sich eine schier unüberschaubare Anzahl von Büchern, Artikeln und unveröffentlichten Memoiren, die Maureen R. Liston in ihrer kommentierten Bibliographie aufführt.⁴⁰

Renate Stendhal gab die piktographisch opulente Photobiographie *Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten*, Zürich, 1989 heraus. In der von Diana Souhami veröffentlichten, reich bebilderten Studie *Gertrude and Alice*, London, 1991 wird die Beziehung zwischen den beiden als „a devoted marriage, funny, quietly eventful, orderly, domestic, intimate and happy“ diagnostiziert (S. 9 in der TB-Ausgabe, 1993). Von Linda Wagner-Martin erschien *“Favored Strangers”: Gertrude Stein and Her Family*, New Brunswick, 1995 – ein ausführlich recherchiertes Buch, das Stein verständlich kontextualisiert und sich auch den älteren Geschwistern Michael, Simon, Bertha und Leo widmet. Hier wird nun mit Selbstverständlichkeit von „[h]er satisfied, happy life as the lesbian partner of Alice B. Toklas“ (xii) gesprochen. Stefana Sabin legte mit ihrer Monographie *Gertrude Stein*, Reinbeck bei Hamburg, 1996 einen großzügig bebilderten Einblick in das Leben der Autorin vor, in dem allerdings das Werk zugunsten der schillernden Persönlichkeit zu verblassen droht. Brenda Wineapple konzentriert sich in ihrem *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*, New York, 1996 auf die Beziehung zwischen den Geschwistern und weist Leo eine dominante Position zu. Für die vorliegende Arbeit interessant ist Ray Lewis Whites Publikation *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays*, Chapel Hill, 1973 – im Folgenden SA/GS abgekürzt – die den schriftlichen Austausch von Anderson und Stein zugänglich macht.⁴¹ Diese Auswahl an Publikationen zeugt von der

⁴⁰ Maureen R. Liston, *Gertrude Stein: An Annotated Critical Bibliography*, Kent, 1979, S. 10ff.

⁴¹ Steins reger Briefwechsel zeigt sich auch in Patricia R. Everetts *A History of Having a Great Many Times Not Continued to Be Friends. The Correspondence Between Mabel Dodge and Gertrude Stein, 1911-1934*,

ikonisierten Stellung der Autorin, in deren Lebensraum sich viele Maler, Schriftsteller, Philosophen und Prominente begegnet sind. Doch das Interesse hier liegt auf den von ihr produzierten Texten.

1.3.2.2 Ansätze und Wege

Steins Texte irritieren – wie Tony Tanner summiert: „For good or bad she was truly original.“⁴² Sie haben seit vielen Jahrzehnten nichts von ihrer Irritationskraft eingebüßt. Um diese einzudämmen wird in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Stein oft auf die moderne Malerei verwiesen. Steins frühes Werk wird gerne mit dem analytischen Kubismus verglichen, da sich hier einfacher Satzbau und die strukturellen Wiederholungen zeitgleich mit der auf stereometrische Grundformen reduzierenden Malweise in Bildern des analytischen Kubismus manifestieren (1906-11). Der synthetische, verschiedenartige Materialien und Bildebenen zusammenführende Kubismus wird dann als optische Parallele zu Steins Entwicklung nach 1911 herangezogen.⁴³ Gilt tatsächlich: „...Stein had turned to Cubism experimentation under an influence of Picasso and others“ oder ist nicht eine umgekehrte Einflussnahme ebenso plausibel?⁴⁴

Albuquerque, 1996 und der Sammlung *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*, Hgg. Edward M. Burns/Ulla E. Dydo, New Haven, 1996 – im Folgenden GS/TW abgekürzt.

⁴² Tony Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, London, 1977, S. 189. Auch wenn sich Tanner Mitte der sechziger Jahre um das Werk Steins verdient macht, bedauert er, dass sie nicht „matured into real significance“ (S. 197) und dass ihr „considerable psychological insight“, sichtbar in *Three Lives*, verschwindet: „a talent we must regard as sadly neglected in her subsequent work.“ (S. 204).

⁴³ John Malcolm Brinnin hat in *The Third Rose* als einer der ersten die beiden Hauptphasen des Kubismus mit den unterschiedlichen Stilen von *The Making of Americans* und *Tender Buttons* verglichen. Michael J. Hoffman erweitert in *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, Philadelphia, 1965 interdisziplinäre Versuche, die dann von Linda T. Fitz, „Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces“, *American Literature* 45 (1973): 228-237 und Marilyn Gaddis Rose, „Gertrude Stein and Cubist Narrative“, *MFS* 22 (1976/77): 543-55 sowie Marianne DeKoven, „Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism“, *Contemporary Literature* 22.1 (Winter 1981): 81-95 fortgeführt werden. Wendy Steiner spitzt die Parallele auf eine „Übersetzung“ von bildnerischen in literarische Kategorien zu, s. ihr *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, 1978, bes. im vierten Kapitel „Literary Cubism: Limits of the Analogy“, S. 160. Randa Dubnick schärft den Blick in *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*, Urbana, 1984; besonders differenziert ist Jayne L. Walkers: *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from "Three Lives" to "Tender Buttons"*, Amherst, 1984. S. a. Stephen Scobie, „The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein“, in: *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Hgg. Shirley Neuman/Ira B. Nadel, Boston, 1988, S. 98-118, im Folgenden abgekürzt Neuman/Nadel. Karin Cope bezieht deutlich Stellung gegen die zeitlich hierarchischen Raster in ihrer Dissertation *Gertrude Stein, Pablo Picasso, and the Love of Error*, Baltimore, 1993. Auch Jane P. Bowers weicht in „Experiment in Time and Process of Discovery: Picasso Paints Gertrude Stein; Gertrude Stein Makes Sentences“, *Harvard Library Bulletin* 5.2 (1994): 5-30 die traditionellen Analogien auf, die auch in Herwig Friedls „Picassos Gertrude Stein – Gertrude Steins Picasso“, in: *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*, Hgg. Volker Kapp et al., Berlin, 1997, S. 243-264 keine Linearität mehr zulassen. S. auch Kapitel V zu Stein und Picasso in dieser Arbeit.

⁴⁴ Wolfgang Karrer, „Gertrude Stein's Poetry: From Cubism to Embroidery, 1914-1933“, in: *Poetry and the Fine Arts*, Hgg. Roland Hagenbüchle/Jacqueline S. Ollier, Regensburg, 1989, S. 124-37, hier S. 124.

Es ist nicht nur die Applikation dieser Unterteilung, die sich als erzwungen erweisen wird, sondern auch schon die Separierung des Kubismus in diese beiden Phasen, die eine gewollte Gliederung erfahrbar macht: Christopher Green zeigt beispielsweise für Picasso, Braque und Gris auf, dass diese Künstler zwar nach 1912 durch Collagen und Warteinfügungen synthetisch gearbeitet haben, „[t]heir work prior to 1912, however, was not exclusively ‘analytical’ and synthesis or invention was a key factor in their Cubism from the beginning. Invention and a conceptual rather than a perceptual view of art are related preoccupations in Cubism.“⁴⁵

Es ist jedoch nicht nur die kunstgeschichtliche Klammer, mit der die Texte von Stein geknackt werden sollen; in Analysen wird auch gerne ihre Homosexualität in den Vordergrund gerückt und sie damit als männlich-genialer Part zur weibischen Alice B. Toklas stereotypisiert. Es werden *gender roles* aus der bourgeois heteronormativen Gesellschaft übernommen und diese dann im 1903 geschriebenen, posthum veröffentlichten autobiographischen Roman *Q.E.D.* wiedergefunden, der die Freundschaft und Intimität mit May Bookstaver thematisiert; so werden private Metaphern entschlüsselt und beispielsweise das Bild der Kuh in Steins Gedichten vermeintlich eindeutig als mythische Idee der lesbischen Geburt gedeutet und in einer *écriture féminine* verankert.⁴⁶

Auch Steins jüdische Wurzeln können als Folie dienen,⁴⁷ oder ihre Texte mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zusammengeführt werden;⁴⁸ gerade bei letzterem hat sich nun ein Modus jenseits strenger Linearität herausgebildet. So formuliert Jan

⁴⁵ Christopher Green, „Cubism“, *The Dictionary of Art*, Hg. Jane Turner, Bd. VIII, New York, 1996, S. 239-47, hier S. 241.

⁴⁶ Elizabeth Fifer erklärt „cow“ als „feeling of sexuality, the organ itself, food, protection, or the mythical idea of lesbian birth“ in ihrem: „Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein“, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 4.3 (1979): 472-483, Zitat S. 480, vgl. auch ihr *Received Readings: A Reconstruction of Gertrude Stein's Difficult Texts*, Detroit, 1992. Während sich neben Fifer auch Shari Benstock und Catharine R. Stimpson mehrfach mit der Sexualität als Paradigma auseinandersetzen, wird der Aspekt des Lesbianismus in Steins „Lifting Belly“ von Peter Quartermain in seinem *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, 1992 als „incidental and insignificant“ (31) abgewertet. Nach der Durcharbeitung von Steins Notizen zu *The Making of Americans* schließt Linda Wagner-Martin in ihrem „*Favored Strangers*“ sogar darauf, dass Bertha Stein vom Vater missbraucht worden sei und Gertrude Ähnliches mit ihrem Onkel Solomon passierte und aus dieser Erfahrung erst einen weiblichen Geheimcode entwickeln konnte.

⁴⁷ Der ethnische Ansatz bildet einen neuen Forschungsschwerpunkt: S. Maria Damon, „Gertrude Stein's Jewishness, Jewish Social Scientists, and the ‘Jewish Question’“, *MFS* 42 (Herbst 1996): 489-506; Michaela Giesenkirchen, *Out of Character. Ethnopsychology and the Gradual Making of Gertrude Stein's Radical Empiricism*, Dissertation, St. Louis, 2003; Amy Feinstein, *Avant-Garde Writers and the Jewish Question: Racial Representation in the Works by Gertrude Stein, James Joyce, and Mina Loy*, Dissertation, Madison, 2002 und Jessica G. Rabin, *Surviving the Crossing: (Im)migration, Ethnicity, and Gender in Willa Cather, Gertrude Stein, and Nella Larsen*, New York, 2004.

⁴⁸ S. dazu Steven Meyer, *Irrisistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford, 2001.

Kucharzewski in einem jüngst erschienenen Artikel seinen heuristischen Ansatz, Steins ästhetischen Modernismus mit quantenmechanischen Modellen der Wirklichkeit zu verbinden: „I would like to use the concepts and vocabulary of quantum mechanics as metaphors for and not as an explanation of certain aspects of Stein’s writing.“⁴⁹ Durch diesen offenen Ansatz werden nicht zwei unterschiedliche Bereiche verquirlt, sondern können einander erhellen: Die unaufhörliche Wiederkehr des Adjektives *good* in Steins Erzählung „Melanctha“ – ebenso wie in „The Good Anna“ – aus *Three Lives* führt zu einer Dynamisierung der Bedeutung. Auch wenn das beschreibende Attribut als Wort beibehalten wird, ändert sich seine Aussagekraft mit jedem Auftauchen – bis hin zur Verkehrung. Am Ende der Erzählung charakterisiert Rose Johnson die Titelfigur: „She don’t never come to no good Melanctha Herbert don’t“ und erklärt gleich anschließend: „I ain’t no ways ever against any girl having any kind of a way, to have a good time like she wants it, but not that kind of a way Melanctha always had to do it“⁵⁰ – *good* kann erstrebenswertes Gutes („come to good“) ebenso wie moralisch Zweifelhafte („have a good time“) bezeichnen. Daher folgert Kucharzewski stimmig über Worte: „They become vessels for a multitude of possibilities and probabilities. Or to put it in the terminology of quantum physics: they become pure potentials that collapse into momentary concreteness according to their respective contexts“ (508) und man muss sogar deutlich konstatieren, dass *good* in obigem Zitat sowohl *gut* als auch *schlecht* bedeuten kann und damit einem auf Sprache aufbauenden Moralsystem jegliche Stabilität raubt.

Ebenso ist mehrfach das berühmte Kapitel „The Stream of Thought“ aus William James’ zweibändiger Abhandlung *The Principles of Psychology* bemüht worden.⁵¹ In seinem Hauptwerk weitete James die Logoskonzeption Heraklits auf die Metapher des *stream of consciousness* aus: Es gibt keine etablierte Wahrheit, sondern nur ein momentanes Entstehen

⁴⁹ Jan D. Kucharzewski, „‘There is no ‘there’ there’: Gertrude Stein and Quantum Physics“, *Amerikastudien* 49.4 (2004): 499-513, Zitat S. 500.

⁵⁰ Gertrude Stein, „Melanctha“, in ihrem: *Three Lives*, New York, 1990, S. 57-167, hier S. 167. Über die schwarze Präsenz in Paris, das in der Zwischenkriegszeit zur afro-amerikanischen Kulturhauptstadt avancierte, s. Pascal Blanchard et al. (Hgg.), *Le Paris Noir*, Paris, 2001.

⁵¹ Das über einen Zeitraum von zehn Jahren entstandene Werk James’ wurde erstmals 1890 publiziert. Für eine allgemeine Diskussion s. Michael G. Johnson (Hg.), *Reflections on the Principles of Psychology: William James After a Century*, Hillsdale, 1990. Vgl. Lisa Ruddick, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca, 1990, bes. S. 36-39. Herwig Friedl weist darüber hinaus auf die „ontologische Besinnung“ hin, mit der James seinen Text einleitet und die oft vergessen wird, s. sein „Gertrude Stein – Genie und Gender“, in: *FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache*, Tübingen, 2000, S. 107-126, hier S. 121f. Für James ist das Sein ein „Erfahren im Sinne eines Vorgangs, eines subjektlosen Ereignisses“, wie Friedl in „Rekonstruktion des schöpferischen Subjekts: Gertrude Stein und die Kunstphilosophie des Pragmatismus“, in: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Hg. Reto Luzius Fetz et al., Berlin, 1998, S. 1130-1150, hier S. 1135 gezeigt und in Beziehung zu Stein gesetzt hat.

und Vergehen dieser in einem produktiven Akt. Nachdem Gertrude Stein zusammen mit ihrem Kommilitonen Leon Solomons 1895 einen Artikel über Automatismen veröffentlicht hatte, wurde sie von William James zur Teilnahme an einem Oberseminar eingeladen.⁵² Für James ist der Pragmatismus Mediator zwischen den positivistischen Wissenschaften und der Metaphysik. Von Peirce ausgehend will er im Pragmatismus eine Methode etablieren, die philosophische Prinzipien auf ihre praktischen Auswirkungen im menschlichen Leben hin überprüft. In James' gesammelten Vorlesungen *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking. Popular Lectures on Philosophy* (New York, 1907) wird Pluralität als prägendes Merkmal der industriellen Gesellschaft benannt; die narrative Polyperspektivität ist eine Umsetzung dieser kulturphilosophischen Betrachtung.⁵³ Sowohl der kunsthistorische Vergleich als auch die philosophische Anlehnung können hilfreiche Stützen sein, doch verdecken sie oft den rezeptionsästhetischen Sinn der Steinschen Texte, die sich weder in ihrer Ikonizität noch in der philosophischen Diskursivierung erschöpfen, sondern in einem viel individuelleren Sinne „modern“ sind. James sieht daher auch in Steins *Three Lives* nicht ein abstraktes Kunstprodukt, sondern „a fine new kind of realism – Gertrude Stein is great!“⁵⁴ In dieser Arbeit soll nun aufgezeigt werden, wie Stein Sprache als mediale Realität ernst nimmt und die Limitiertheiten des benutzten Mediums im ästhetischen Ereignis entgrenzt.

Stein gilt als „neither modernist nor postmodernist in any easy terms“⁵⁵, es gibt aber die Tendenz, ihr Werk in diesen Kontext zu setzen: Gertrude Stein als „postmodernist before her time.“⁵⁶ Sie ist sicher „the most puzzling of all modernist writers, to continually defy interpretation“⁵⁷ und doch findet dieser Widerstand auch immer wieder eine simple Erklärung: Anstelle eine Textpassage zu interpretieren, schreibt Mary E. Galvin, Stein „is

⁵² Gertrude Stein/Leon Solomons, „Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in its Relation to Attention“, *Harvard Psychological Review* 5.3 (Mai 1898): 295-306.

⁵³ Um Emerson als eigentlichen Vordenker dieser philosophischen Ausrichtung zu verstehen und Stein in der Geistesgeschichte der Philosophie zu positionieren, sei auf die zahlreichen Publikationen von Herwig Friedl verwiesen, die leider noch nicht gesammelt als Buch erschienen sind. Stein selbst schreibt über ihre Beziehung zu James u.a. in ihrem *Wars I Have Seen*, New York, 1984, S. 114 und S. 243.

⁵⁴ William James zit. n. James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*, New York, 1982, S. 182. James hat das Buch nicht vollständig gelesen, obwohl er Gertrude wissen ließ: „I promise you that it shall be read *some* time! You see what a swine I am to have pearls cast before him!“ (ebd.) – es kommt allerdings nicht dazu, denn er reiste über Paris nach London und starb dann nach einer turbulenten Atlantiküberquerung in New Hampshire.

⁵⁵ Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetic. Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge, 2001, S. 6.

⁵⁶ Nicola Pitchford, „Unlikely Modernism, Unlikely Postmodernism: Stein's *Tender Buttons*“, *American Literary History* 11 (Winter 1999): 642-67, hier S. 643. Neil Schmitz will Steins Kunst „within the context of contemporary narrative“ verstehen; er meint sogar: „There is no other way to engage *Tender Buttons*“, s. sein „Gertrude Stein as Post-Modernist: The Rhetoric of *Tender Buttons*“, *Journal of Modern Literature* 3 (1974): 1203-18, hier S. 1204.

⁵⁷ Claudia Franken, *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, S. 11.

fairly self-evident in content“, obwohl sie gerade noch anmerkte: „Whereas Dickinson does leave just enough traditional structure in place to make interpretation feasible, Stein pushes her poetics of disruption into the realm of the rationally unrecognizable.“⁵⁸ Sobald man über Stein schreibt, muss Sprache eine definitorische Qualität annehmen, die allerdings in den zu untersuchenden Texten der Autorin gerade aufgeweicht wurde. Kann man denn nun überhaupt sinnvoll über Gertrude Steins Werk schreiben, ohne sich einem strikten System unterzuordnen und damit ihre Texte zu Gunsten einer Theorie zu instrumentalisieren? Ist es möglich, die Offenheit ihres Schreibens nicht nur in einer Offenheit der Rezeption zu erleben, sondern diese auch in einem Kommentar zu reflektieren? Liegt vielleicht in Letzterem die ganze Problematik, wie Judy Grahn vermutet: „Suppose it is not that she is veiled and obscure but that we, her readers, are. We are veiled by our judgments.“⁵⁹

Die Erfahrung einer Realität jenseits der traditionell kodierten wird von Stein an die ästhetischen Erfahrungsakte von Cézanne-Bildern zurückgekoppelt, wie sie mehrfach in ihren Notizbüchern und besonders im „Transatlantic Interview“ betont:⁶⁰

Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part was as important as the whole, and that impressed me enormously, and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* under this influence and this idea of composition. (TI 15)

Dieses definierende Verständnis finden wir in unterschiedlichen ästhetischen Gruppierungen wieder; so erklärt der Maler Marsden Hartley beispielsweise 1921 den Dadaisten wie folgt: „a Dada-ist is one who finds no one thing more important than any other thing“⁶¹ und auch die um 1920 entstandene Dodekaphonie von Arnold Schönberg mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ließe sich mit der völlig gleichberechtigten Verwendung in das Paradigma einordnen.⁶² Es ist jedoch weniger die terminologische Analogie, die interessiert – ob nun in der Weiterführung von Cézanne, im Kubismus, von Zwölftonmusikern oder Dadaisten – als vielmehr die konkrete Folge aus dem Postulat. Die erfahrene Gleichwertigkeit findet nämlich direkten literarischen Niederschlag in einer klaren Anweisung: Der Abschnitt „Rooms“ in

⁵⁸ Mary E. Galvin, *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*, Westport, 1999, S. 41.

⁵⁹ Judy Grahn, *Really Reading Gertrude Stein*, New York, 1989, S. 5.

⁶⁰ S. zu den Notizbüchern auch Jayne L. Walkers „Introduction“ in ihrem: *The Making of a Modernist*, S. xvii f.

⁶¹ Marsden Hartley, *Adventures in the Arts*, New York, 1921, S. 248.

⁶² Clement Greenberg notierte bereits 1948 in einem Artikel für den *Partisan Review*, dass sowohl in der Malerei Mondrians, der Zwölftonmusik als auch in der Literatur Steins und Joyces Folgendes gilt: „We find the essence of the whole work in every one of its parts“, s. sein „The Crisis of the Easel Picture“, in: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Bd. II: *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Hg. John O'Brian, Chicago, 1988, S. 221-225, hier S. 224.

Steins *Tender Buttons* beginnt wie folgt: „Act so that there is no use in a centre“ (LAM 196). Dieses Handeln, das einen statischen Mittelpunkt unnötig macht, kann jetzt nicht nur in Referenz auf kubistische Bilder mit ihrer Polyperspektivität und philosophisch-pragmatischen Momenten mit Vergänglichkeitsbezug verstanden werden. Vielmehr sollen in dieser Arbeit ästhetische Erfahrungen von Steins Texten derart reflektiert werden, dass sie nicht nur in Bezug auf Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* erhellend wirken, sondern wie Gedankenspiralen den immer wieder neu zu erlebenden ästhetischen Erfahrungsakt einkreisen.

Carl Van Vechten beschließt seinen oben bereits zitierten Artikel von 1914 mit der Bemerkung: „It is worthy of note that almost everyone tries to make sense of our Miss Stein just as everyone insists on making photographs out of drawings by Picabia, when the essential of his art is that he is getting away from the photographic.“⁶³ Gertrude Stein schreibt nun nicht sinnlos – aber nicht sinnvoll im konventionellen Sinn; um dies zu reflektieren kann auch nicht eine konventionell lineare Arbeit zwingend sinnvoll sein. Der Versuch „to make sense“ soll aber dennoch gewagt werden: In interdisziplinären Analysen, vielfältigen Exkursen und Querverweisen, ausführlichen Text- und Bildbesprechungen, sowie in einem kulturhistorischen Rahmen soll Andersons *WO* auf Steins Werke treffen. Wenn Gertrude Stein nun als „Mutter der Moderne“ verstanden wird, dann als *matrix* – als eine Art übergeordnete Instanz, deren Kenntnis neue Wirklichkeiten erlebbar macht, die auf den folgenden Seiten reflektiert werden. Ebenso gilt für die kunstgeschichtliche Perspektive, was Ernst Gombrich über Cézanne, der mit 13 Bildern bei der noch später zu diskutierenden und von Sherwood Anderson mehrfach besuchten „Armory Show“ vertreten war, formelhaft findet: Er nennt ihn den „father of ‘modern art.’“⁶⁴ Bei all diesen Künstlern geht es um den bewussten Prozess der Kunsterfahrung als Teil des Werkes; besonders Stein sieht darin eine Natürlichkeit, die den artifiziellen Formeln der sonst existierenden Kunst entgegen gesetzt ist. Die individuelle Kunsterfahrung wird damit zum ewig neu geborenen Kind dieser Mutter und den Vätern der Moderne.

1.4 Zur Epoche der Moderne

Gertrude Stein und Sherwood Anderson in die literarische Kunst der Moderne einzureihen, geschieht zunächst aus zeitlichen Überschneidungen, denn die Erfahrungen der inhaltlich monumentalen Text-Eckpfeiler der Epoche – sucht man also mit Proust die verlorene Zeit,

⁶³ Carl Van Vechten, „How to Read Gertrude Stein“, S. 158.

⁶⁴ Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford, 1994, S. 432.

besteigt mit Mann den Zeit nivellierenden *Zauberberg*, verzweifelt in Eliots zersplittertem *Waste Land* oder reaktiviert mit Joyce den Mythos von Odysseus – weisen das Erinnern als ein Kernthema der klassischen Moderne aus. Besonders Stein wendet sich nun aber von diesem Paradigma des 19. Jahrhunderts ab und entwickelt in ihren Texten eine dem Präsens verhaftete Simultanität und Gleichwertigkeit, die sie eher zu einer Postmodernen macht.⁶⁵ Noch problematischer, als die metaphorische Familienzugehörigkeit von Gertrude Stein als Mutter oder Kind der Moderne zu entscheiden, ist es, den Begriff der Moderne selbst zu bestimmen. Es scheint fast überflüssig darauf hinzuweisen, dass eine klare Definition von der Moderne unmöglich ist, da dieses hinreichend in jedem Artikel und in jedem Buch zu dieser Epoche getan wird. Von dem Singular einer Moderne hat man sich längst verabschiedet, doch auch die terminologische Aufsplitterung in diverse Formationen der Collage, der perspektivischen Streuung und narrativen Brüche, die dann wieder als ästhetische Dekonstruktionsverfahren der Moderne gebündelt werden, haben lediglich beschränkten Aufklärungscharakter; die eine Moderne hat es nie gegeben und auch alle noch so differenzierten Versuche können der Pluralität nicht gerecht werden.

Auch wenn sich über viele Jahrzehnte der zeitlich ausgefranst „Epoche der Moderne“ Inhalte um Begriffe wie Fragmentarisierung, Leerstelle, Montage, Leser/Betrachter-Aktivierung und Rezeptionsweisen terminologisch gruppieren lassen, erhält eine Analyse eine besondere Spannung, wenn zwischen der Ästhetik der Polyvalenz und der erlebten Unsicherheit der ästhetischen Erfahrung anno dazumal unterschieden werden soll. Welche Erfahrungs-Aspekte des „modernen“ Kunstwerkes sind ihm eingeschrieben und welche sind nur aus dem historischen Kontext des „Neuen“ zu erklären? Etymologisch betrachtet weist der Begriff „Moderne“ auf etwas Neues hin (lat. *modernus*: neu, jetztzeitig; abgeleitet von dem Adverb *modo*: eben, eben erst) und setzt sich damit von der Antike, der Historie, der Tradition ab.⁶⁶ In *nuce* lässt sich die der Moderne vorausgehende Epoche des Viktorianismus

⁶⁵ Vgl. Marianne DeKoven, „‘Why James Joyce Was Accepted and I Was Not’: Modernist Fiction and Gertrude Stein’s Narrative“, *Studies in the Literary Imagination* 25.2 (Herbst 1992): 23-30. S.a. Beverly C. Southgate, *Postmodernism in History: Fear or Freedom?* London, 2003.

⁶⁶ Vgl. Heinz Ickstadt, „Deconstructing/Reconstructing Order: The Faces of Transatlantic Modernism“, in: *Transatlantic Modernism*, Hg. Martin Klepper/Joseph C. Schöpp, Heidelberg, 2001, S. 15-34; in seinem Beitrag „Die Amerikanische Moderne“, in: *Amerikanische Literaturgeschichte*, Hg. Hubert Zapf, Stuttgart, 1996, S. 218-28 unterscheidet Ickstadt die Moderne als kulturelle Ausrichtung von Werten, Ideen und Wahrnehmungsweisen im Gegensatz zur Modernisierung und Modernität. Daniel Joseph Singal führt in seinem Aufsatz „Towards a Definition of American Modernism“, *AQ* 38 (1987): 7-26 ebenfalls die Unterscheidung aus und gibt hierzu weitere Literatur an (S. 24n2); diese Spezialausgabe des *AQ* bietet unter der Firmierung „Modernist Culture in America“ eine Bandbreite der Forschung zur Moderne. Für eine wortgeschichtliche Betrachtung s. Hans Robert Jauf, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: *Aspekte der Modernität*, Hg. Hans Steffen, Göttingen, 1965, S. 150-197. Eine der bis heute prägnantesten Problematisierungen der Definition

durch bürgerlich kapitalistische Ideale von Fleiß, Ausdauer und jede Form der Sexualität unterdrückender Sittsamkeit in einer fortschrittsgläubigen Industriegesellschaft charakterisieren: „What the Victorians aspired to was a radical standard of innocence.“⁶⁷ Die Moderne ließe sich nun als Ausgestaltung der verlorenen (vermeintlichen) Unschuld, dem Leben mit einem gewissen „Schuldbewusstsein“ in so diversen Bereichen wie Kunst, Krankheit, Sexualität, Wissenschaft verstehen.⁶⁸ Doch wann und wo setzt dieser „Sündenfall“ überhaupt künstlerisch ein?

Clement Greenberg beginnt seine Betrachtungen mit der These „I conceive of Kant as the first real Modernist“;⁶⁹ Caspar David Friedrichs Ölbild „Mönch am Meer“ (um 1808/10) wird im kunstgeschichtlichen Diskurs als modern gelesen,⁷⁰ auch wenn Manets „Olympia“ (1865) auffälligere Merkmale einer Moderne besitzt: „the painting’s purpose seems to be to show us the artifice of this familiar repertoire of modern life, and call in question the forms in which the city contrives its own appearance.“⁷¹ Der Londoner Kristallpalast von Joseph Paxton (1850) wird in der Architektur als „Markstein der modernen Baukunst“ lexikographiert,⁷² Alban Bergs *Wozzek* (UA 1925) gilt vielen als die erste Oper der Moderne und schließlich werden Gedichte von Stéphane Mallarmé und Gottfried Benn ebenso wie Dramen von Henrik Ibsen und Eugene O’Neill als „modern“ tituiert. Mit zeitlichen oder lokalen Grenzen ist der

von Moderne findet sich bei Malcolm Bradbury/James McFarlane (Hg.), „Introduction“, in: *Modernism, 1890-1930*, New York, 1976, S. 19-55.

⁶⁷ Daniel Joseph Singal, „Towards a Definition of American Modernism“, S. 10. Auch wenn der Begriff „Viktorianismus“ hier formelhaft verkürzt wiedergegeben ist, ist er zeitlich durch die Regierungsdaten von Königin Viktoria, 1837-1901, fassbar und inhaltlich durch Respektabilität, Prüderie und Bigotterie schlagwortartig klarer umrissen als die Pluralität propagierende Moderne. Offen bleibt natürlich, inwieweit eine auf Epochen ausgerichtete Terminologisierung wirklich nützlich sein kann, da auch im viktorianischen Kontext – temporal wie lokal – moderne Werke verortet werden können. S. Rhoda L. Flaxman, *Victorian Word-Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres*, Ann Arbor, 1987; Murray Roston, *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*, New York, 1996; besonders für die bildene Kunst aufschlussreich ist Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, New York, 2000.

⁶⁸ S. z.B. zum Themenbereich von Modernismus und Sexualität: Joseph Allen Boone, *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*, Chicago, 1998. Zur Schnittmenge von Krankheit und Moderne s. Roland Littlewood, *Pathologies of the West: An Anthropology of Mental Illness in Europe and America*, Ithaca, 2002; Verschränkungen von Wissenschaft und Moderne zeigen Michael H. Whitworth, *Einstein’s Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford, 2002 sowie Ronald Schleifer, *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture 1880-1930*, New York, 2000 auf.

⁶⁹ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, in: *Modernist Art and Modernism. A Critical Anthology*, Hg. Francis Francina/Charles Harrison, New York, 1984, S. 5-10, hier S. 5.

⁷⁰ Monika Wagner setzt sich in ihrem Artikel „Das Problem der Moderne“, in: *Moderne Kunst*, 2 Bde., Hg. Monika Wagner, Reinbek, 1997, Bd. I, S. 15-29, mit Robert Rosenblums Konzept auseinander, das die entleerten Bildflächen Mark Rothkos in die Tradition von Friedrichs Romantik stellt. Während Rosenblum in *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München, 1981, sich nicht von einem Verweischarakter der Farbfeldmalerei löst, beurteilt Wagner das zentrale Moment der Moderne als das Geschehen zwischen dem Rezipienten und dem Bild als autarke Farb- und Materialpräsenz.

⁷¹ Timothy J. Clark, „Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865“, *Screen* 21.1 (1980): 18-41, hier S. 41.

⁷² *Lexikon der Kunst*, Hg. Wolf Stadler, 12. Bde., Erlangen, 1994, Bd. VIII, S. 191.

Terminus „modern“ weit weniger erhellend einzuschränken, als beispielsweise das Adjektiv „impressionistisch.“⁷³ Frank Kermode schlägt sogar vor, die Postmoderne als „modernism described in a new dialect“ zu bezeichnen, um deutlich zu machen, dass „postmodernists have only found new ways of talking about the same thing.“⁷⁴ Je nach Fragestellung finden sich auch über die unterschiedlichsten temporalen und lokalen Filter hinaus Charakterisierungen von Moderne. Die Konzeption der Moderne nicht als Begriff für die Gegenwart, sondern vielmehr als eine künstlerische Qualität, die in jeder Epoche existiert und zwischen Moment und Ewigkeit changiert, wurde 1863 von Baudelaire in seiner Studie über Constantin Guys expliziert: Das abstrakt Schöne könne nur dann vom Menschen erkannt werden, wenn sich dieses in stimmiger, dem Zeitgeist angepasster Manier, präsentiere.⁷⁵ Wenn Kermode der Postmoderne lediglich „new ways“ attestiert, um über das gleiche Ding zu sprechen, dann muss man sich natürlich fragen, ob das „talking about the same thing“ nicht seine Beschränkung im „talking“ erfährt – in diesem Falle im Medium der Sprache. Sind durch das Medium nicht bestimmte Kategorien, Strukturen und Prozesse vorgegeben, die in einem Rahmen bleiben? Hier sollen diese Grenzen aufgeweicht werden, indem sie abgeschritten und in interdisziplinärer Offenheit thematisiert werden.⁷⁶

„Moderne“ Maler lassen sich sprachlich noch früher verorten: Zwischen 1843 und 1860 erschienen die fünf Bände des *opus magnum* von John Ruskin: *Modern Painters*. Das Werk setzt als Verteidigungsschrift der Bilder von Joseph Mallord William Turner an, elaboriert aber im Folgenden eine Kunsttheorie, die auf Integrität, Moral und Universalität beruht.⁷⁷ Im ersten Band der *Modern Painters* ist zu lesen: „the first great mistake that people make (...) is

⁷³ Auch wenn Werke von in der Zielsetzung so unterschiedlichen Künstler wie Renoir, Monet, Degas und Cézanne gemeinhin mit dem Adjektiv „impressionistisch“ gebündelt werden, so ist die gemeinsame Aufwertung von momenthaft-atmosphärischen Veränderungen von Licht und Farbe der – oft als Freiluftmaler tätigen Künstler – der Auffassung der etablierten Historienmalerei des offiziellen Pariser Salons entgegengesetzt. Der Journalist Louis Leroy hat ausgehend von Claude Monets Bild „Impression, soleil levant“ (48 x 63 cm, Öl auf Leinwand, 1872, Musée Marmottan, Paris) die Gruppe der im Frühjahr 1874 bei Nadar ausstellenden Maler in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* „impressioniste“ gescholten und damit den Stilbegriff geprägt.

⁷⁴ Frank Kermode, „Modernism, Postmodernism, and Explanation“, in: *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Hg. Elazar Barkan/Ronald Bush, Stanford, 1995, S. 357-372, beide Zitate S. 371. Kermode relativiert allerdings seine Aussage etwas mit dem Zusatz „if so, it is of course admitted that, in the process of redescription, that thing is somewhat altered“ (S. 371).

⁷⁵ Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne“, in: *Œuvres Complètes*, Hg. Claude Pichois, Paris, 1977, Bd. II, S. 683-724. Der Text ist von 1863; eine endgültige Druckfassung entsteht aber bis 1868, als der Aufsatz *posthum* mit anderen Schriften von Théophile Gautier und Charles Asselineau unter dem Titel *L'Art Romantique* publiziert wird.

⁷⁶ Eine Verbindung zwischen Picasso und Stein in puncto „thing“ zeigt Tony Tanner in seiner Analyse von Steins Essay Picasso, s. sein *The Reign of Wonder*, bes. S. 190ff.

⁷⁷ Für einen Überblick s. die gekürzte Ausgabe John Ruskin, *Modern Painters*, Hg. David Barrie, New York, 1987; komplett und illustriert ist John Ruskin, *Modern Painters*, New York, 1897.

the supposition that you must see a thing if it be before their eyes.“⁷⁸ Hier wird klar unterschieden zwischen dem Sehen als Tätigkeit eines körperlichen Organs und dem Sehen als ästhetischer Erfahrung, die mehr bedarf als der Augen. Damit wird das Sehen von Bildern zu einem subjektiven Prozess: „No human capacity ever yet saw the whole of a thing; but we may see more and more of it the longer we look.“⁷⁹ Wenn Picasso – das heißt Gertrude Steins fiktive Persona Picasso aus *The Autobiography of Alice B. Toklas* – ihr Porträt nicht vollenden kann mit folgender Begründung: „I can’t see you any longer when I look“,⁸⁰ dann wird auf diese Unterscheidung von „see“ und „look“ angespielt, die nicht nur Diskurse gegeneinander setzt, sondern uns schon in die Richtung der ästhetisch-optischen Rezeption weist und als dialektisches Leitmotiv des doppelten Blicks diese Arbeit durchziehen wird.

Ruskin glaubt, dass einige Leute sich besser zur Produktion und Rezeption eignen als andere, da sie eine bestimmte verständige Empfindsamkeit besäßen:

I believe this kind of sensibility may be entirely resolved into the acuteness of bodily sense of which I have been speaking; associated with love, love I mean in its infinite and holy functions, as it embraces divine and human and brutal intelligences, and hollows the physical perception of external objects by associations, gratitude, veneration and other pure feelings of our moral nature.⁸¹

Die physischen Voraussetzungen paaren sich hier mit einer metaphysischen Kategorie, die sich der sprachlichen Eingrenzung und präzisen Dimensionierung entzieht: „love“. Ruskin spricht von den „unendlichen und heiligen Funktionen“ dieser Liebe und zieht so eine Grenze der Unsagbarkeit, die als Notausgang aus dem sprachlichen Diskurs fungiert. Es ist genau dieses Moment der Liebe, dass in den Texten von Stein und Anderson ausgeweitet wird und hier vorgestellt werden soll. Während Ruskin nun aber seine Betrachtungen in einem ethisch ausgestalteten Raum verankert, schreiben Stein und Anderson in einer Offenheit, die weit über ästhetische Grenzen hinaus ethische Fragen stellt, deren Beantwortung bis heute aussteht.

Um diese Offenheit nun als eine den Leser aktivierende Leerstelle zu akzeptieren, muss man einen entsprechenden Standpunkt einnehmen; Malcolm Cowley sieht beispielsweise in der

⁷⁸ John Ruskin, *Modern Painters*, in: *The Complete Works of John Ruskin*, Hgg. E.T. Cook/Alexander Wedderburn, London, 1903-1912, 39 Bde., Bd. III, S. 141.

⁷⁹ John Ruskin, *Modern Painters IV*, in: *The Complete Works*, Bd. VI, S. 368.

⁸⁰ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London, 1966, S. 60. Der Text wird im Folgenden AABT abgekürzt.

⁸¹ John Ruskin, *Modern Painters*, in: *The Complete Works*, Bd. III, S. 142f.

offenen Verwendung von temporalen Strukturen noch ein Manko in Andersons Werk und nimmt sie nicht als qualitativ interessantes Kriterium der Moderne an. Er kritisiert:

Time as a logical succession of events was Anderson's greatest difficulty in writing novels or even long stories. He got his tenses confused and carried his heroes ten years forward or back in a single paragraph. His instinct was to present everything together, as in a dream.⁸²

Es wird im Folgenden aufzuzeigen sein, dass sich genau in diesem alltäglich-reale Zeiten auflösenden Traum Kunst in einem neuen Verständnis etablieren kann und dass das vermeintliche Defizit an Klarheit tatsächlich als ein Plus an Pluralität wirkt. Damit erst wird die Bedeutung der Moderne als eine bewusste Erfahrung in der Gegenwart konstituiert; modern heißt hier also eine Vergegenwärtigung des Lesers und Betrachters zu gewährleisten.

2.1 Die Moderne von Stein und Anderson

Die Betrachtungsweise des postmodernen Rezipienten auf „moderne“, das heißt eigentlich neue, Werke ist verzerrt durch ihren Vertrautheitsgrad; der Betrachter/Leser weiß diese in einen Kanon eingebettet, der dem ursprünglichen Charakter des modernen Werkes entgegengesetzt ist. Gertrude Stein sinniert über dieses Problem in „Composition as Explanation“:

...the creator of the new composition in the arts is an outlaw until he is a classic, there is hardly a moment in between and it is really too bad very much too bad naturally for the creator but also very much too bad for the enjoyer, they all really would enjoy the created so much better just after it has been made than when it is already a classic, but it is perfectly simple that there is no reason why the contemporary should see, because it would not make any difference as they lead their lives in the new composition anyway, and as every one is naturally indolent why naturally they don't see.⁸³

Die Kategorie „composition“ wird als kulturelles Muster verstanden, das das individuelle Leben im Jetzt strukturiert. Das künstlerische Genie gestaltet nun diese „composition“, es macht sie als Erster sichtbar.⁸⁴ Das Sehen wird in dieser Arbeit besonders durch die zu

⁸² Malcolm Cowley, „Introduction“, in: Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio*, New York, 1992, S. 1-15, hier S. 4.

⁸³ Gertrude Stein, „Composition as Explanation“, in: *LAM*, S. 22.

⁸⁴ Für eine ausführliche Diskussion zum Genie in diesem Zusammenhang s. Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of „Genius“*, Edinburgh, 2000. Dort wird Gertrude Steins Selbstverständnis als Genie mit Steins Erwartung an den Leser abgeglichen: „...‘genius’ was a capacity anyone reading her [i.e. Stein's] texts could share: a decentered and dialogic, open-ended and collective mode of ‘being’“. Es wird deutlich, dass Steins Konzept von Genie „a contradictory or heterogeneous mode of ‘being’: at once the essential, autonomous authorial subject creating absolutely new and original works of art, and at the same time a way of existing and relating in language that is open-ended, processual, collaborative, and resistant to any final symbolic or authorial containments“ ist (S. 1). Wenn Stein in *AABT* schreibt, sie [Alice B. Toklas] habe drei Genies getroffen und „[t]he three geniuses of whom I wish to speak are Gertrude Stein, Pablo Picasso and Alfred Whitehead“ (9), dann ist es für das Verständnis dieser so unbescheiden anmutenden Phrase wichtig, Steins

diskutierenden Bilder – „Sehen“ damit als Verweis auf eine optisch fundierte Tätigkeit – eine signifikante Position einnehmen. Gertrude Stein weist in „Composition as Explanation“ dem Sehen sogar die entscheidende Kreativität zu: „Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition“ (LAM 21). Die Unterteilung in Generationen darf nicht als allgemein hin übliche Einteilung von ca. 20 Jahren verstanden werden; Stein weist in „Portraits and Repetitions“ darauf hin, dass „a generation can be anywhere from two years to a hundred years“ (LAM 99). Es geht in der Einteilung also nicht um temporäre Abschnitte, sondern um sich ändernde Sichtweisen, andere Perspektiven.

Im Verweis auf Daniel Joseph Singal lässt sich mit einer spiralförmigen Interdisziplinarität der Kern der Moderne fassen; er sieht in der ästhetischen Erfahrung „one of the foremost tendencies of Modernism – the desire to heighten, savor and share all varieties of experience.“⁸⁵ Hier soll jedoch nicht der eingangs skizzierte Rahmen zum definitorischen Problem des Begriffes Moderne ausgemalt, sondern vielmehr eine inhaltliche Annäherung angestrebt werden, die es ermöglicht, die unterschiedlichen Kunstwerke sprachlich zu betrachten.⁸⁶ Klaus Herding macht an Eugène Delacroix’ berühmten „Tod des Sardanapal“ (1827) deutlich, wie auch ohne Kenntnisse des historischen Kontextes der Bild-Betrachter den dargestellten Untergang rezipieren kann: „Was an dem Bild so ‚modern‘ wirkt, ist die durch die Farbe verabsolutierte Gefühlsqualität (...) Delacroix [erhebt] die Farbe selbst zum Aussageträger.“⁸⁷ Auch ohne Kenntnis von Byrons Drama über den Scheiterhaufen-Freitod des belagerten Assyrenkönigs Sardanapal, der seine Lieblingsfrauen, -pferde und -sklaven voranschickte, kann das Bild sprechen. Es ist nun allerdings nicht die Sprache der historischen Mythologie oder der romantischen Verfassung, sondern vielmehr eine non-verbale Form der Kommunikation, die der Malerei zu Eigen ist: Farbe.⁸⁸

Konzeption von der romantischen Bedeutung des Begriffs zu trennen. Es ist nicht ein begnadetes, von der Muse geküsstes Individuum, das unter Genie gefasst wird, sondern jemand, der eine neue Welt in sich hervorkommen lässt, mehr noch: „Das Genie läßt die Dinge sich von sich selbst her zeigen“ (Friedl 2000: 113). Es ist also nicht wie im romantischen Ideal ein Mehr an Talent und Empfindung, sondern ein Zurücknehmen der eigenen Subjektivität, das genau dadurch die Welt zulässt.

⁸⁵ Daniel Joseph Singal, „Towards a Definition of American Modernism“, S. 11.

⁸⁶ Peter Bürger kontrastiert in seiner *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1974, die Moderne und die Avantgarde. Seine These „Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein“ (S. 28) grenzt die Avantgarde von der Moderne als ästhetizistische Kritik der Bourgeois-Gesellschaft ab, da diese nicht aus der bürgerlichen Institution Kunst auszubrechen vermochte und daher systemimmanent blieb. Für Bürger hat die Avantgarde die Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis zum Ziel – ein Aspekt der Moderne, der auch in dieser Arbeit aufgezeigt werden wird, auch wenn die Begriffe Avantgarde und Moderne hier keine binäre Opposition bilden.

⁸⁷ Klaus Herding, „Die Moderne: Begriff und Problem“, in: *Moderne Kunst*, Bd. I, S. 187.

⁸⁸ Für eine ausführliche Diskussion zur Gestaltungskraft des Materials s. Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2001.

Für den Bereich der Literaturwissenschaft hat Malcolm Bradbury diesen für die vorliegende Arbeit relevanten Aspekt der Moderne wie folgt definiert: „One way to perceive modernism is to see it as an art that insists on its internal frame, on the active presence of the medium used, on the ‘foregrounding’ of the artistic activity, so that the achievement of the story’s form becomes part of the story.“⁸⁹ Das im Folgenden valide Verständnis von Moderne erschöpft sich jedoch keineswegs in der (Rück-)Besinnung auf die künstlerischen Mittel, in der Thematisierung ihrer eigenen Bedingungen. Auf der einen Seite (Kreation) nimmt der Künstler als historische Figur zur Geschichte seiner Zeit Stellung, und auf der anderen Seite (Rezeption) erlebt sich der Betrachter, bzw. Leser in diesem Spannungsfeld. Genau in diesem Erlebnisprozess des Rezipienten liegt das „Neue“, das sich etymologisch an den Begriff der Moderne bindet. Diese Positionierung des Betrachters, bzw. Lesers findet einen verstärkten Ausdruck in den Werken, die der Moderne zugeordnet werden. Hans-Georg Gadamer betont diesen kommunikativen Akt der Kunstrezeption: „Kunst ist Erkenntnis und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig.“⁹⁰ Von Hirsch, Jauß und Weimann wird in der Nachfolge ein bi-polares Verstehens-Konzept entwickelt, das einerseits die historisch rekonstruierende Lektüre (Philologie) beinhaltet und andererseits die aktuelle Relevanz (Was sagt der Text mir?) betont; terminologisch wird zwischen „meaning“ und „significance“ unterschieden.⁹¹ Die Frage, die sich sofort aufdrängt, ist natürlich, was als eine objektive Gegebenheit im Text, was als eine subjektive Textdeutung verstanden werden kann. Während David Bleich und Norman Holland subjektivistisch argumentieren, betont Stanley Fish immer radikaler die Bedeutung von gesellschaftlichen Lesestrategien, denen die individuelle Sinnbildung unterliegt.⁹² Doch gilt es weniger die literaturwissenschaftlichen Theorien darzustellen, als vielmehr in Kenntnis derselben, die Erfahrung der Primärwerke reflektiert zu entfalten, da in der Lektüre dieser die ästhetische, nicht-rationale Manifestation von Sinn verwirklicht wird. Ein Blick auf „moderne“ Kunst kann dieses schnell verdeutlichen: Wenn

⁸⁹ Malcolm Bradbury/James McFarlane, „Introduction“, in ihrem: *Modernism 1890-1930*, S. 48.

⁹⁰ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, S. 92.

⁹¹ Eric D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, Übs. Adelaide Anne Späth, München, 1972; Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München, 1994, Ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M., 1990 sowie sein *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M., 1989; Robert Weimann, „New Criticism“ und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: *Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden*, München, 1974 sowie sein *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Hg. David Hillman, Baltimore, 1996.

⁹² S. David Bleich, *Subjective Criticism*, Baltimore, 1978; Norman Holland *The Dynamics of Literary Response*, New York, 1989 und sein *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*, New York, 1988. Stanley Fish untersucht die Rolle der Gesellschaft beim Lesen in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, 1980. In jüngeren Vorlesungen (z.B. „There’s No Such Thing as an Orientation Toward Understanding“, 25.06.2002 während der School of Criticism and Theory at Cornell University) ist seine Position deutlich an einen egozentrierten Relativismus herangerückt. S. dazu auch Phillip J. Donnelly, *Rhetorical Faith. The Literary Hermeneutics of Stanley Fish*, Victoria, 2000 sowie Gary A. Olson, *Justifying Belief: Stanley Fish and the Work of Rhetoric*, Albany, 2002.

der Wahrheitswert eines Bildes sich nicht an der Übereinstimmung mit der objektivierbaren Natur messen lässt, sondern nur in der individuellen Betrachtung des Rezipienten erwächst, so wird dieser Betrachter zur entscheidenden Instanz bei der Beurteilung des Kunstwerkes. Monika Wagner kommt daher zu dem Schluss, dass sich genau darin die Moderne zu behaupten hat: „...dass sie den Betrachter nicht aus seiner eigenen aktiven Beteiligung und Verantwortung entlässt.“⁹³

James McFarlane versucht, den gemeinsamen Nenner der verschiedenen Ausrichtungen der Moderne zu finden: „The defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together*“⁹⁴ – nicht die Fragmentarisierung sei das wesentliche Element der Moderne, sondern das Ineinanderfallen verschiedener Diskurse. Ob nun im stilistisch Kleinen, dem scheinbare Gegensätze verbindenden Paradox, oder im stilistisch Großen, der Montage und Collage, oder sogar im Inhaltlichen durch Ambivalenzen und vom Leser zu füllende Leerstellen: Das moderne Ineinanderfallen nimmt einen Menschen im Werden ernst und will nicht – wie *en gros* die viktorianische Kunst – im Reizvollen illustrieren und moralisieren, sondern Reize kreieren. Damit wird das ästhetische Ereignis aufgewertet und weist über das hinaus, was uns in wissenschaftlichen Diskursen versagt bleibt: „One thing modernism taught us was just this: that writing can be taught to take account of what it cannot explicitly express“, um Frank Kermode nochmals zu zitieren.⁹⁵

Genau an dieser Stelle liegt die Schwierigkeit einer Arbeit, die einerseits die Erkenntnis ob der Nicht-Sagbarkeit ernst nimmt und andererseits dieses in Sprache wissenschaftlich ausgestalten soll. Gertrude Stein hat jenseits des akademischen Jargons in ihren Werken Theorie und Praxis derart ineinanderfallen lassen, dass in der Rezeption ihrer Texte ein Sinn entsteht, der außerhalb der sinnlichen Erfahrung kaum fassbar ist. Seit gut einem Jahrzehnt wird versucht, unter dem paradigmatischen Begriff der Intermedialität die Grenzen zwischen den einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen dahingehend aufzulösen, dass Durchblicke ermöglicht werden. Es sind jedoch nicht nur die postmodernen, hyperfiktionalen Phänomene, die man damit beschreiben kann; seit der Romantik erweist sich ein intermediales Lesen von Kunst als zentral.⁹⁶

⁹³ Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, S. 27.

⁹⁴ James McFarlane, „The Mind of Modernism“, in seinem mit Malcolm Bradbury zusammen geschrieben: *Modernism, 1890-1930*, S. 71-94, hier S. 84.

⁹⁵ Frank Kermode, „Modernism, Postmodernism, and Explanation“, S. 259.

⁹⁶ S. dazu bes. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, 1999. Die theoretische Literatur zu diesem Gebiet ist sehr umfangreich: s. Mathias Mertens, *Forschungsüberblick „Intermedialität“: Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover, 2000 sowie Jörg

Durch mehrfach interdisziplinär verschachtelte Arbeitsweisen soll gezeigt werden, was in einer rein linear wissenschaftlichen Diskursivierung verborgen bliebe. In den nächsten Kapiteln soll natürlich erklärt, analysiert, strukturiert und interpretiert werden, allerdings nicht nur auf einer akademischen Geraden, sondern in bewusst gewählten Gedanken- und Bild-Spiralen, da im Verlauf eine Bewegungs-Energie erzeugt wird, die dem Erleben des Unsagbaren näher kommt als das strikt explizite Verbalisieren. Für die Arbeitsweise heißt das konkret, dass Bildbeschreibungen und Analysen, ein weit verzweigtes kulturhistorisches Wurzelwerk, minutiöse Textinterpretationen und biographische Momente, interdisziplinäre Assoziationen, theoretische Terminologie und metaphorische Sprachbilder verwoben werden und eher zirkulär denn linear sich dem Ziel nähern. Die Pluralität der Thematik soll nicht zugunsten einer klar übergeordneten Position aufgegeben werden.

Stein und Anderson schreiben, Cézanne und Picasso malen: Alle vier „Moderne“ schaffen Kunst nicht um zu zeigen, sondern um zu sehen, nicht um zu erklären, sondern um zu verstehen. Anderson erläutert dies in einer Vorlesung 1939: „I do not know what reality is. I do not think any of us quite know how much our point of view, and, in fact all or our touch with life, is influenced by our imaginations.“⁹⁷ Muss nun aber nicht in einer wissenschaftlichen Abhandlung „erschaffenes Wissen“, eine Antwort, ein Verstehen, als Summe erscheinen? Der amerikanisch-britische Bildhauer Jacob Epstein vollendet 1907 seinen helmartigen Bronzekopf von Romilly John; sprachwitzig wird dann in einem Limerick eine Verwandschaft der unverständlichen Moderne postuliert:

There's a notable family named Stein:
There's Gertrude, there's Ep, and there's Ein.
Gert's writing is hazy,
Ep's statues are crazy,
And no one can understand Ein.⁹⁸

Verstehen ist nun aber nicht ausschließlich eine Kategorie des explizierenden Verbalisierens, wie Gertrude Stein dem Reporter William Lundell auf die Frage nach der Verständlichkeit ihrer Texte antwortet: „If you enjoy you understand if you understand you enjoy. What you

Helbig (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin, 1998 und Irina O. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen, 2002. Angewendet auf Literatur finden sich aufschlussreiche Einzelstudien in: Günter Schnitzler (Hg.), *Intermedialität: Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, Freiburg i. Br., 2004 und Günther Heeg (Hg.), *Stillstand und Bewegung: Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, München, 2004.

⁹⁷ Sherwood Anderson, *A Writer's Conception of Realism*, Olivet, 1939, S. 5.

⁹⁸ Der alte Limerick existiert auch in der noch pejorativeren Variation der mittleren Zeilen: „Gert's prose is all bunk/Ep's sculpture just junk“, zit. in: Werner von Koppenfels, „Verbale Stilleben“, *FAZ* (26.03.2005): 48.

mean by understanding is being able to turn it into other words but that is not necessary.“⁹⁹ In diesem Zitat fallen die Kategorien von Sinn und Sinnlichkeit ineinander; das, was Sinn macht, muss nicht in anderen Worten ausgedrückt werden können. „Verstehen“ wird nur in dem alltäglichen Gebrauch als eine Sinn-Kategorie genommen, die der Logik, der Verbalisierung und dem Erklären unterworfen ist. Für Stein ist ein anderes Verständnis von Verstehen entscheidend: „to enjoy“ – dieses „sich-an-etwas-erfreuen“, Gefallen finden, etwas genießen, ist eine Kategorie, die die subjektive Befindlichkeit des rezipierenden Individuums als Maßstab nimmt.

Im wissenschaftlichen Diskurs wird Steins Texten zu Recht die „Entsemantisierung des sprachlichen Zeichens, die Betonung des materiellen Signifikanten gegenüber dem Referenten, die Enthierarchisierung der Elemente und die Loslösung von der Narration zugunsten der visuellen und akustischen Eigenschaften von Sprache“ attestiert.¹⁰⁰ Auch wenn mit dieser Erkenntnis Kernaspekte der Steinschen Ästhetik summiert sind, ist das Wesentliche, das ästhetische Ereignis, verloren gegangen. Analoges passiert, wenn man eine Schneeflocke untersucht und zu dem Ergebnis kommt, dass es sich um luftigeres und weniger kristallines Eis, um H₂O in festem Aggregatzustand handelt; streng wissenschaftlich gesehen hat man den diskursiven Nagel getroffen, dennoch ist mit diesem sprachlichen Hammerschlag der Zauber des Gegenstandes zerstört.¹⁰¹ Hier gilt es also – trotz Gewährleistung analytischer Präzision – Wege zur Erfahrung der Besonderheit der zu untersuchenden Gegenstände aufzuzeigen und abzuschreiten.

2.2 Sherwood Anderson und Gertrude Stein: *An Affair to Remember*

Als 1964 Ernest Hemingways Memoiren *A Moveable Feast* veröffentlicht wurden, sind Gertrude Stein und Sherwood Anderson schon fast 20 Jahre lang tot, er selbst hatte drei Jahre zuvor den Freitod gewählt.¹⁰² In seinen Erinnerungen notierte Hemingway, wie er über eine Empfehlung von Anderson Stein kennen lernte: „When I first met her she did not speak of Sherwood Anderson as a writer but spoke glowingly of him as a man and of his great

⁹⁹ Gertrude Stein zit. in: „Gertrude Stein: A Radio Interview“, *The Paris Review* 116 (Herbst 1990): 85-97, S. 95.

¹⁰⁰ Angela Krewani, *Moderne und Weiblichkeit. Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*, Heidelberg, 1993, S. 214.

¹⁰¹ Daher scheut sich Krewani auch letztlich „die seitens der Texte erreichte Offenheit durch Belegung mit Begriffen wie Weiblichkeit oder gar weibliche Ästhetik zu schließen und dem Steinschen Experiment durch die Rückführung in eine diskursive Logik wieder dessen Sprengkraft zu nehmen“ (*Moderne und Weiblichkeit*, S. 224).

¹⁰² In seinen späten Jahren hat Hemingway diese Memoiren oft bearbeitet und vor seinem Tod einen endgültigen Entwurf fertiggestellt. Seine vierte Frau Mary hat allerdings diesen stark ediert – eine ausführliche Diskussion ist folgendem Artikel zu entnehmen: Gerry Brenner, „Are We Going to Hemingway’s *Feast*?“ *American Literature*, 54.4 (Dezember 1982): 528-544.

beautiful, warm Italian eyes and of his kindness and his charm.“¹⁰³ Hemingways Stein lobt Anderson hier nicht als literarischen Avantgardisten, sondern als gütigen, bezaubernden Menschen mit schönen Augen; der Autor intendierte diese Klassifizierung als ästhetisch vernichtenden Stich gegen Andersons literarisches Werk, doch wird hiermit gleichsam Steins Wertschätzung von Sherwood Anderson auf menschlich-ethischer Ebene dokumentiert. Hemingway kommt so der Gemeinsamkeit der beiden unbeabsichtigt nahe.

Sherwood Anderson und Gertrude Stein haben sich nur ein paar Mal in ihrem Leben gesehen: Als Anderson 1921 in Paris war, ermöglichte ihm Sylvia Beach den Zutritt zu Gertrude Steins Salon.¹⁰⁴ Fünf Jahre später gab es ein Wiedersehen in Paris, als Anderson erneut eine Europa-Reise unternahm und schließlich sahen sich Anderson und Stein während ihrer Tour durch die Staaten 1934 in Minnesota und New Orleans. Die von Ray Lewis White herausgegebene Sammlung von gegenseitigen Briefen offenbart nicht nur redundante Nettigkeiten von Stein und Anderson, sondern auch immer wieder Hinweise darauf, dass sie einander intensiv verstanden haben – ja mehr noch: dass die Einfachheit Andersons die Komplexität Steins zu fassen versteht. So schrieb sie beispielsweise 1921 an Anderson über die Möglichkeit, dass er eine Einleitung zu ihrem *Geography and Plays* verfasse: „It has been suggested that you do an introduction. Of course I would like that because as I told you, you are really the only person who really knows what it is all about“ (SA/GS 10) und 1922 bekannte sie: „.... I can only repeat that I have never had more genuine emotion than when you came and understood me and it is a great delight to me to know that it is you who is to present me“ (SA/GS 12).

Sherwood Anderson war ein eher ungebildeter ehemaliger Geschäftsmann aus einfachen Verhältnissen im mittleren Westen, der relativ spät mit Autoren wie Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Ben Hecht und Harriet Monroe in Berührung kam, während Gertrude Stein als hoch gebildeter, mondäner Schöngeist aus kosmopolitischem, wohlhabendem Hause stammte und sich in Paris zu einem Mittelpunkt der künstlerischen Intellektuellen-Szene entwickelte. Die beiden sind eigentlich ein *odd couple* und dennoch existierte zwischen ihnen ein festes Band, das nicht nur von gegenseitiger Zuneigung zeugt, sondern auch von tiefstem Verständnis für ihr künstlerisches Medium: Beide lieben Wörter. Diese Verbindung von

¹⁰³ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, New York, 1964, S. 30.

¹⁰⁴ Beach erinnert sich in ihren Memoiren daran, wie Anderson sein *WO* bei ihr in der Buchhandlung entdeckt und die beiden darüber ins Gespräch kommen, s. Sylvia Beach, *Shakespeare & Company*, New York, 1959, S. 30. Die erste französische Ausgabe von *WO* erschien erst 1927 in der Übersetzung von Marguerite Gay bei Gallimard in Paris, vgl. auch Janet Hobhouse, *Everybody Who Was Anybody*, S. 98.

Liebe und Sprache ist der gemeinsame Dreh- und Angelpunkt in den Texten von Anderson und Stein.

In Andersons Schriften sind die Momente fixiert, die ihn auch schon vor der persönlichen Begegnung mit Stein durch ihre Schriften geprägt haben. Wissenschaftliche Untersuchungen haben mit unterschiedlichen Instrumentarien Parallelen und Einflüsse herausgestellt und haben mit unterschiedlichem Erfolg Bereicherndes zum Lektüreerlebnis beitragen wollen.¹⁰⁵ Auch diese Arbeit wird den Einfluss nicht klären können – und vor allem nicht klären wollen. Entscheidend ist vielmehr, dass durch Steins literarische Vorstöße und Errungenschaften Andersons *WO* in einem anderen Licht erscheint, und die Irritationskraft von Steins Texten durch Andersons Verständnis konstruktiv wirkt, da sowohl bei Stein als auch bei Anderson die bildende Kunst einen inspirierenden Anteil an der Kreation der Werke hatte und auch zu deren Rezeption beitragen kann. Es geht also nicht um eine lineare Beweisführung möglicher Einflüsse, um eine lückenlose Argumentationsstrategie, sondern um eine sich gegenseitig verstärkende Dynamik, die die individuelle Rezeption intensiviert.

Als Anderson Stein sein Vorwort zu ihrem *Geography and Plays* schickt, fasst er sich in dem beiliegenden Schreiben ungewohnt kurz:

Dear Gertrude Stein –
Here it is. I could write a volume and not in the end say
more.
I hope you'll like it.

Sherwood Anderson (SA/GS 14)

Hier wird knapp und präzise ein Da-Sein angekündigt („here it is“), obwohl dieses „it“ sprachlich sicher nicht ausgeschöpft ist („could write a volume“), doch alles beinhaltet, was sich jenseits der primären Erfahrung sagen lässt („and not in the end say more“). Das „Mögen“ („I hope you'll like it“) – eine emotionale Kategorie, die auch für Stein von besonderer Bedeutung ist, z.B. als zentraler Moment des Mögens ihrer Bilder-Vorlesung:

¹⁰⁵ Schon Dale Kramer weist auf den Einfluss von *Three Lives* auf *WO* hin, s. sein *Chicago Renaissance: The Literary Life in the Midwest – 1900-1930*, New York, 1966, bes. S. 297f. Einen Versuch, die stilistische Beziehung von Stein und Anderson darzustellen, hat Ahmad Khalil Ardat in seiner Dissertation *A Linguistic Analysis of the Prose Styles of Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, and Gertrude Stein*, Oxford (Ohio), 1978 vorgelegt. Den Korpus von 50 Sätzen pro Autor wertet er nach der generativen Transformationsgrammatik, den Satzsynopsen und der generativen Rhetorik statistisch aus. Im Ergebnis attestiert er den Schriftstellern genügend Ähnlichkeit, um von einer Schule sprechen zu können, betont dabei jedoch auch gleichzeitig deren Individualität. Die Texterfahrung von Stein und Anderson wird durch diesen Ansatz nicht bereichert. Duane Simolke hingegen hat nicht nur in seiner Publikation *Stein, Gender, Isolation, and Industrialism* Parallelitäten aufzeigen können, sondern ist durch seine Internet-Präsenz (<http://www.geocities.com/duanesimolke/Stein.html> und <http://www.geocities.com/duanesimolke/Sherwood Anderson.html>) um eine gegenseitige Durchdringung der Autoren bemüht.

„...after all you have to like looking at an oil painting“¹⁰⁶ – wird zur entscheidenden Kategorie. Anderson kündigt hier an, dass seine Erfahrung konzis in Worten ausgedrückt ist und diese hoffentlich liebenswert herüberkommen.

In dem eigentlichen Vorwort zu *Geography and Plays* räumt Anderson zunächst mit dem damals wohl gängigen Vorurteil über Gertrude Stein auf:

I had myself heard stories of a long dark room with an languid woman lying on a couch, smoking cigarettes, sipping absinthes perhaps and looking out upon the world with tired, disdainful eyes. Now and then she rolled her head slowly to one side and uttered a few words, taken down by a secretary who approached the couch with trembling eagerness to catch the falling pearls. ... I was taken to find her instead of this languid impossibility a woman of striking vigor, a subtle and powerful mind, a discrimination in the arts such as I have found in no other American born man or woman, and a charmingly brilliant conversationalist.¹⁰⁷

Wie sich nun das „feine und gewaltige Gemüt“ („subtle and powerful mind“) von Gertrude Stein äußert, wird in wenigen Sätzen deutlich, die den Kern herauschälen:

My thought in the matter is something like this – that every artist working with words as his medium, must at times be profoundly irritated by what seems the limitations of his medium. What things does he not wish to create with words! There is the mind of the reader before him and he would like to create in that reader's mind a whole new world of sensations, or rather one might better say he would like to call back into life all of the dead and sleeping senses. (6f.)

Anderson will sich sprachlich nicht festlegen, sondern konzipiert die Aussage bewusst mit einer Offenheit: Seine Gedanken sind „something like this“. Schon in dieser vorsichtigen Eingangsformulierung wird der eindeutige Charakter der Sprache durch eine Option dynamisiert und nicht in einer Definition verankert. Da Gedanken in Sprache gefasst werden, muss jeder Autor, der sich seines Mediums bewusst wird, zuweilen hochgradig irritiert sein. Die Begrenzungen des Mediums Sprache werden aber mit dem „what *seems* the limitations“

¹⁰⁶ Gertrude Stein, „Pictures“, in: *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, Hg. J.D. McClatchy, Berkeley, 1990, S. 82-106, hier S. 95. Im Folgenden wird der Text, der ausführlich im nächsten Kapitel über Cézanne besprochen wird, mit *P* abgekürzt.

¹⁰⁷ Sherwood Anderson, „The Work of Gertrude Stein“, in: Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Madison, 1993, S. 5-8, hier S. 6. Das Sprachbild von den verbalen Perlen findet sich auch später bei Ogden Nash, der 1934 in einem parodistischen Gedicht schreibt: „Why must I grunt, a lonely swine, / Rejecting the pearls of Gertrude Stein?“ („They Don't Speak English in Paris“, abgedr. in: Kurt Curnutt, *Critical Response*, S. 261f., hier: S. 262). Anderson elaboriert in obigem Zitat ein Bild, das er schon in seiner ersten Notiz über Stein in Paris 1921 festgehalten hatte, als er sich von ihren Texten begeistert über sie erkundigte: „Strange stories came out of Paris. She was a fat woman, very languid, lying on a couch, people came into the room and she stared at them with strange cold eyes“ (*SA/GS* 8), s.a. Michael Fanning, *France and Sherwood Anderson: Paris Notebook, 1921*, Baton Rouge, 1976, S. 23-70. Auch Bravig Imbs bestätigt diese Einschätzung und die sofortige Revision: „... like Sherwood Anderson, I, too, had foolishly expected a woman, inscrutable and mysterious, and not this vital, headstrong and cordial personality“, in seinem: *Confessions of Another Young Man*, New York, 1936, S. 119.

(meine Hervorhebung) aufgeweicht; die Begrenztheit scheint nicht absolut, sondern relativ zu sein. Der Autor will im Leser eine neue Sinnenwelt erschaffen („create in that reader’s mind a whole new world of sensations“), dabei ist sich Anderson im Klaren darüber, dass diese Welt nicht „ganz neu“ sein kann, sondern auf Erlebnisse, Vorurteile, Meinungen, Sozialisation – auf vorherige Welt-Erfahrung des Lesers rekurriert: „call back into life all of the dead and sleeping senses.“ Mit den Phrasen der „Welt der Sensationen“ und dem „Zurück-ins-Leben-Rufen aller Sinne“ werden die Sinnlichkeit, bzw. Sinnlichkeiten angesprochen, d.h. dem Leser werden nicht (nur) rationale Erkenntnisse in Sprache vermittelt, sondern sinnliche Erfahrungen und (Wieder-) Entdeckungen ermöglicht.

Anderson macht nun diese klar formulierte Aussage sinnlich erlebbar und entkommt damit der soeben postulierten Begrenztheit des Mediums:

One works with words and one would like words that have a taste on the lips, that have a perfume to the nostrils, rattling words one can throw into a box and shake, making a sharp, jingling sound, words that, when seen on the printed page, have a distinct arresting effect upon the eye, words that when they jump out from under the pen one may feel with the fingers as one might caress the cheeks of his beloved. (7)

Die eben angesprochene Sinnlichkeit wird hier nun erfahrbar umgesetzt; Anderson flicht die fünf Sinneskanäle in die Struktur seiner Sätze ein, die vom Wesen des rezipierten Wortes künden. Der gustatorische Aspekt wird in dem „taste on the lips“ erfahrbar, als olfaktorisch ist das „perfume to the nostrils“ zu bewerten, das auditive Element wird in dem „rattling...making a sharp jingling sound“ hörbar, der visuelle Moment wird mit der Formulierung „distinct arresting effect upon the eye“ festgehalten, während der haptische Sinn durch „feel with the fingers“ zum Ausdruck kommt. Mit Schmecken, Riechen, Hören, Sehen, Fühlen finden aber nicht nur die gängigen fünf Sinne sprachlichen Niederschlag; es gibt noch einen weiteren, auf anderer Ebene sinnlichen Aspekt.

Medizinisch präzisiert findet das Schmecken ja nicht auf den Lippen, sondern auf der Zunge statt.¹⁰⁸ Von dem Sprachbild der Lippen ausgehend kann die sinnliche Erfahrung noch intensiviert werden. Nebst den Lippen, ist es der Ausdruck „perfume“, der zusammen mit den Wörtern „distinct arresting“, „shake“ und vor allem „caress the cheeks of his beloved“ einer geradezu erotischen Beziehung Ausdruck verleiht. Nicht nur durch die Betonung der fünf

¹⁰⁸ Die Lippen sind nicht am Schmecken beteiligt, der Mensch hat vielmehr auf seinem Zungenrücken vier Arten von Papillen (Fadenpapillen, Blätterpapillen, Pilzpapillen und Wallpapillen), auf denen ca. 9000 Geschmacksknospen sind. Mit diesen kann in unterschiedlicher Stärke zwischen süß, salzig, sauer und bitter unterschieden werden.

Sinne, sondern auch ihre metaphorische Einbettung in ein Liebesverhältnis, erfährt der Leser etwas von dem Zauber, den Anderson beim Lesen der Steinschen Texte gespürt hat: „And what I think is that these books of Gertrude Stein’s do in a very real sense recreate life in words“ (7). Der „very real sense“ ist also nicht der rationale Sinn, sondern die Vielfalt der erlebbaren Sinnlichkeit, die es durch ihre sensorische Pluralität vermag, das Leben in Wörtern nachzuschöpfen. Wenn durch „recreate“ die Idee des Schöpfers anklingt und der Autor damit zum Gott in seinem Sprachuniversum wird, so erkennt Anderson, dass Stein in ihrer Welt den Worten eine Freiheit lässt, die durch den sinnlichen Eros in der Rezeption zum Leben erweckt werden. Seine später explizierte Schwangerschaftsmetapher für das Erzählen von Geschichten ist eine Fortführung dieses verbalen Liebesaktes.

Anderson sieht sich den kleinen, vernachlässigten Wörtern gegenüber „that are the soldiers with which we great generals must make our conquests“ (8), während in seinem 1924 publizierten *A Story Teller’s Story* die Metapher etwas härter benutzt wird – er sieht sich sogar von einer Wörterarmee unter englischer Führung bedroht: „Words as commonly used in our writing were in reality an army that marched in a certain array and the generals in command of the army were still English.“¹⁰⁹ Gertrude Steins *Tender Buttons* erkämpft in Andersons Meinung die Unabhängigkeit: „Here was something purely experimental and dealing in words separated from sense – in the ordinary meaning of the word sense – an approach I was sure the poets must often be compelled to make“ (STS 359). Er charakterisiert das Werk als eine künstlerische „Entdeckungsreise und Liebesbeziehung“ (vgl. STS 362).

In seinem Vorwort zu Steins *Geography and Plays* zeichnet er ein Bild von einer „neglected city“, deren Bewohner als kategorisierte Worte eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Charakteren aus seinem *WO* aufweisen:

Strong broad shouldered words, that should be marching across open fields under the blue sky, are clerking in little dusty dry goods stores, young virgin words are being allowed to consort with whores, learned words have been put to the ditch digger’s trade. Only yesterday I saw a word that once called a whole nation to arms serving in the mean capacity of advertising laundry soap. (8)

Ersetzt man in dieser Skizze „word“ mit „human“, meint man, einen Blick nach Winesburg geöffnet zu haben und trifft auf den kräftig gebauten Ed Handby, den im offenen Feld laufenden Ray Pearson, den über dem Dry Goods Store wohnendem Doctor Reefy, der

¹⁰⁹ Sherwood Anderson, *A Story Teller’s Story*, London, 1925, S. 361. Im Folgenden wird dieser Text STS abgekürzt.

jungfräulichen Louise Trunnion. Anderson attestiert Stein also durch diese sinnlich erfahrbare, liebevolle Anthropomorphisierung der Wörter, etwas für den Leser Lebendiges geschaffen zu haben. Das Bewusstsein dieser Entwicklung ist mit George Willard in *WO* ausgestaltet worden, wie noch aufzuzeigen ist. Die Entwicklung von George Willard, die der Leser als eine Sprach-Bildung erlebt, lässt sich in gewisser Weise als eine Erfahrung Andersons mit Gertrude Steins Texten verstehen.

Stein ist begeistert von Andersons Vorwort und erklärt in einem Brief: „I am very much touched and more than delighted with the preface. It is just what it should be but then I knew it would be. I really cannot tell you how pleased I am with it“ (SA/GS 18). Kurz darauf schreibt sie sogar: „I don't think you quite realise what it means to have some one and you have been the only one quite simply understand what it is all about simply understand as any one would suppose everyone would understand and to so charmingly and directly tell it to me“ (SA/GS 21). Steins dankbare Zustimmung lässt sich gar nicht in Wörter fassen („I really cannot tell you“), doch ihre Zufriedenheit findet ein rhythmisches Echo in dem binnenreimenden Satz „It is just what it should be but then I knew it would be.“ Andersons Qualitäten liegen zum einen in der Einfachheit („quite simply understand“), zum anderen in der bezaubernden und direkten Erzählweise („to so charmingly and directly tell it“). Stein selbst hat die Einfachheit gegen den Protest der Unverständlichkeit ihrer Texte hervorgehoben: „But what's the difficulty? Just read the words on the paper. They're in English. Just read them. Be simple and you'll understand these things.“¹¹⁰ Genau in dieser einfachen Lese-Erfahrung liegt Andersons Fähigkeit.

Sinnlichkeit und Liebe sind nun die beiden abstrakten Wörter, denen Anderson und Stein auf so vielfältige Weise durch Leseraktivierung zum Leben verholfen haben. Einen Brief an Stein beendet Anderson 1926 wie folgt: „Every place I go someone corners me and says – ‘For God's sake explain Gertrude Stein.’ I grin and back away“ (SA/GS 52). Die „Erklärung um Gottes Willen“ kann nur mit einem Lächeln eingelöst werden, weil Anderson begriffen hat, dass der eine Erklärungs-Gott ein rationales Konstrukt, aber der Steinsche Gott eine sinnlich-göttliche Multi-Instanz ist, die in jeder Rezeption ein anderes Gesicht zeigt und somit einer Erfahrungsvielfalt Ausdruck verleiht. Der eingangs zitierte Morgenstern sah im sprachlichen Käfig die „widerspruchslose Ohnmacht in Dingen wirklicher, nicht nur scheinbarer Erkenntnis“ als „die Selbstversicherung Gottes“ – Anderson überhöht nicht Steins

¹¹⁰ Gertrude Stein wird so von Thornton Wilder in seiner „Introduction“ zu Steins *Four in America*, Freeport, 1969, S. v zitiert.

Errungenschaften in einer erklärenden Apotheose, sondern zieht sich mit einem Lächeln in die subjektive Erfahrung der aktiven Suche zurück. In seinen besten Texten nutzt Anderson die bewegliche Qualität von Sprache und verstärkt diese noch durch ausweichende, konjunktivische Erzählsituationen: Er dekonstruiert Sprache ohne sich einer elaborierten Theorie zu bedienen.

2.3 Malerei-Metaphorik

Anderson erwartet in seinen „Notes on Standardization“ von 1921 eine „new renaissance“ in der amerikanischen Kunst.¹¹¹ Er malte selbst, doch die von ihm kreierten Bilder, die John Hughes Thissen in seiner Dissertation beschreibt, sind alle nach *WO* entstanden. Anderson „found enrichment and frustration but produced nothing of great value“ als Maler (Thissen 3), doch verkauft er immerhin zwei Bilder (vgl. Thissen 20). Anderson hat der amerikanischen Malerei mit dem Pinsel nichts „wiedergeboren“, doch gibt es Verbindungen zu Künstlern, die man dieser Renaissance zurechnen darf, zu denen beispielsweise Charles Burchfield zählt: „In 1919 Burchfield read Sherwood Anderson’s book *Winesburg, Ohio*, and it made a profound impression on him, for behind the scenes smalltown life took on a menacing secretive existence.“¹¹² Besonders die Figur des Malers Enoch Robinson aus der *WO*-Erzählung „Loneliness“ dürfte Burchfield inspiriert haben. In einem Interview definiert er seine Kunst dem Verständnis von Enoch nicht unähnlich: „Sometimes people ask me why I don’t put figures in landscapes (...) They don’t seem to understand that it’s my feeling that carries the human element. That is what has to put the sense of life in it.“ Enochs Bild der vom Pferd gefallenen Frau verzichtet ebenfalls auf die Figur, denn: „She is too beautiful to be painted“ (170).¹¹³ Burchfields Malerei kommuniziert allerdings mit dem Betrachter – wenngleich sich ihr visionäres Vokabular nicht in eine Schule einordnen lässt, doch soll erst im Kontext von Cézanne diese Erzählung im nächsten Kapitel interpretiert werden.¹¹⁴ Im Jahre 1928 entstand der Plan, eine Edition von *WO* mit Burchfield-Illustrationen zu publizieren, doch das Vorhaben scheiterte an Burchfields Ablehnung. Andersons Versuch, *Perhaps Women* von ihm bebildern zu lassen, wurde ebenfalls nicht umgesetzt.¹¹⁵ Die beiden Ebenen von Malen und Texten verbinden sich immer wieder bei Anderson; so schrieb er 1938 an Stein, da sein Sohn John aus der ersten unglücklichen Ehe Maler geworden war: „God knows what will best

¹¹¹ Sherwood Anderson, *Sherwood Anderson’s Notebook*, New York, 1926, S. 148.

¹¹² Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, New York, 1994, S. 467.

¹¹³ Für eine genaue Lesart dieser Erzählung s. Abschnitt II. 5.2 dieser Arbeit.

¹¹⁴ Das Zitat ist dem Interview mit Laverne George „Charles Burchfield“, *Arts* 30.4 (1954): 26-31, hier S. 29 entnommen.

¹¹⁵ Vgl. John Hughes Thissen, *Sherwood Anderson and Painting*, S. 68f.

bring out the poet in such a young painter. It may be that marriage will work for him“ (SA/GS 109). Der „Dichter im Maler“ ist eine sprachliche Wendung, die den bewussten Wortumgang des Poeten mit dem bewussten Farbumgang des Malers analogisiert und auch in *WO* nachgewiesen werden wird – die Interdisziplinierung ist also bereits auf der Oberfläche des Primärtexts verankert.

Anderson notierte 1923 für Gertrude Stein: „Then I got out here and the painting impulse got me and I’ve been fairly swimming. (...) I believe I’m getting something in painting. I get up early – write in the morning – tear around for two or three hours and then settle down to paint. It excites me, even more than writing – it’s such a holy gamble – for me anyway“ (SA/GS 35). Dieses „heilige Spiel“ ist eine wunderbar paradoxe Formulierung, denn mit „holy“ wird auf etwas Göttliches, Sakrales, ehrfurchtsvoll Metaphysisches verwiesen, während „gamble“ als Spiel auf eine risikofreudige Spaßbeschäftigung zielt. Soll mit „holy“ nun das göttliche Reich der Kunst aufgerufen werden und mit „gamble“ die Glückstrefferquote der Spieler – sprich Künstler – thematisiert werden? Mit „holy gamble“ verweist Anderson auf ein Spiel mit etwas Heiligem, aber auch auf die Heiligkeit des Spiels. In diesem Sinne wird auch folgende Bitte Andersons an Stein nach ihrer US-Tour 1935 verständlich: „Do come again very soon and next time let’s play a lot“ (SA/GS 98). Kritisch gesehen muss aber auch die Textproduktion von Anderson als „holy gamble“ klassifiziert werden, da er außer dem komplexen Erzählzyklus *WO* bekannt mediokere Geschichten produzierte, die die Frage aufwerfen, inwieweit er bewusst die Qualität der Winesburg-Erzählungen erzeugte.

Der Psychologe B.F. Skinner hat 1934 unter dem Titel „Has Gertrude Stein a Secret?“ einen Artikel publiziert, der Steins Texte als unsinniges, automatisches Schreiben diffamiert.¹¹⁶ Hier soll nun Andersons schriftliche Reaktion „Gertrude Stein“, die im *Spectator* veröffentlicht wurde, als intensives Konglomerat von Kunst- und Literaturmetaphorik expliziert werden, da in ihm der Kern seiner Ästhetik zu finden ist.¹¹⁷

Sherwood Anderson ist sich der Schwierigkeit, mit dem Medium Sprache Kunst zu schaffen, sehr bewusst. Da unsere Kommunikation im Alltag zu einem großen Teil in Sprache abläuft, ist das Verhältnis zu diesem Medium ein deutlich anderes als zur Musik oder Kunst;

¹¹⁶ Burrhus Frederic Skinner, „Has Gertrude Stein a Secret?“, *Atlantic Monthly* (Januar 1934): 50-57.

¹¹⁷ Sherwood Anderson, „Gertrude Stein“, *Spectator* (April 1934): 3. Da der Artikel auf einer Seite erschienen ist, wird im Folgenden auf diese Seitenangabe verzichtet.

Anderson schildert eine Szene mit einem Komponisten, als beide während eines Spaziergangs auf einer Brücke stehen bleiben:

“There is water flowing under the bridge,” he said. “How very simple. You want your reader to know about the water. You say, ‘The water runs under the bridge.’ There you are.”

It is simple isn’t it? A good many books are written in that spirit. As though we writers did not work always for the unnameable overtone – to be got by word color if you please.

Dieser unbenennbare Beiklang, die sich dem sprachlichen Diskurs entziehende Anspielung („unnameable overtone“) gibt Anderson mit der Referenz auf ein malerisches Medium wieder: „word color“. Für Anderson – ebenso wie für Stein – sind Worte nicht transparent, sondern besitzen eine eigene Materialität und müssen als Dinge erfahrbar gemacht werden. Hier sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass es sich nicht um einen bloßen Diskurs-Austausch handelt; sondern mit dem „if you please“ wird in einer Phrase klar der Leser mit einbezogen. Mehr noch: Es ist von seinem Wohlgefallen abhängig, ob die Analogie der Künste sich als fruchtbar erweist. Anderson schreibt in seinem Artikel, der nicht nur Kernüberlegungen seiner Ästhetik beinhaltet und die Medien Sprache und Malerei verknüpft, sondern sich auch über den Maler James Abbott McNeill Whistler äußert:

The word sense has to be brought back. Color lies in the word, form in the color. There have been ages when all painting was dull and drab. Whistler was a bad painter. He had no color. If you please, he had too much mind, or what he thought was mind. It took a Cézanne to bring color back. “Oh,” they cried, “but he has no form. He cannot draw, etc.” Hang the Cézanne in your room. The form will come into it. Go from the painting of Madame Cézanne to Whistler’s Mother. Now see where the form is, where the drawing.

Von kunsthistorischer Warte aus gesehen disqualifiziert sich Anderson schnell mit der falschen Beobachtung, dass Whistler ein schlechter Maler ohne Farbe sei; Anderson erkennt nicht die radikalen Brechungen des Malers, sondern reduziert ihn auf mangelnde Farbigkeit. Anderson ist für Whistlers Modernität nicht empfänglich; nur im Kontext der damals kultivierten Sentimentalität und den Konnotationen von „Mutter“ lässt sich erahnen, welche Provokation Whistlers berühmtestes Gemälde bei seiner Präsentation auslöste: Das Porträt seiner Frau Mama wurde als „Arrangement in Grey and Black No. 1“ (1871, Öl auf Leinwand, 144 x 162 cm, Musée du Louvre) klassifiziert. Tatsächlich wird das Werk von einer subtilen Balance von Schwarz- und Weißtönen, einem klaren ernsten, rosigen Profilgesicht und den zart verwischten Pinselstrichen der Gegenstände aus Spitze (Haube, Tuch, Ärmelmanschetten, Kragen) bestimmt. Whistlers ästhetische Farbüberlegungen werden nicht nur durch den Titel geadelt, sondern vielmehr werden die Bildelemente in einen anderen

Rezeptionsdiskurs gesetzt. Ihren Abschluss findet das Ereignis Kunst erst in der aktiven Betrachtung, die Whistler explizit für ein anderes Bild herauskristallisiert: „As to what the picture represents that depends upon who looks at it. To some persons it may represent all that is intended; to others it may represent nothing.“¹¹⁸ Die Währung für den Wert eines Kunstwerkes wird in der individuellen Rezeption geprägt. Doch hierfür muss das Werk zum Kunstraum erhoben werden; die Erwartungshaltung und Einstellung des Betrachters ist maßgeblich. Wenn Anderson also im Medium nach Farbvarietät sucht, dann ist Cézannes polychromes Zusammenspiel sicher reicher, doch Whistlers bewusste Reflexion von Farbarrangements in der Titelgebung ist ein wesentlicher Schlüssel zur Moderne. Anderson kritisiert „he had too much mind, or what he thought was mind“, da er auf einer ästhetischen und damit nicht rationalen Ebene nach Sinn sucht. Er ist fasziniert von Bildern, die nicht sprechen, sondern die außersprachlich Sinn zu erzeugen vermögen. Diese „silence“, das aussagekräftige Schweigen in der ästhetischen Rezeption, wird in dieser Arbeit als Ausgangspunkt im Werk von Anderson – besonders in der WO-Erzählung „Sophistication“ – und Stein aufgezeigt und kann vielleicht sogar als ein prägendes Merkmal eines Verständnisses von Moderne zur Rede gebracht werden. Cézanne selbst hat die Bedeutung von Farbe gegenüber der Zeichnung immer wieder hervorgehoben: „Drawing...is a complete abstraction. So that it must never be separated from color. That would be like trying to think without using words, just figures and symbols. Fullness of drawing always corresponds with fullness of color.“¹¹⁹ Diese Konstruktion von Bedeutung soll mit Gertrude Steins Texten in Beziehung gesetzt werden, da in ihnen ohne konventionelle Wort-Bedeutung gedacht wird.

Whistler unterscheidet zwischen dem Bild als ästhetischem Raum, den man sehend betrachten muss und der durch Sprache kreierte Wirklichkeit: „So that a picture with a mountain, a lake, and an ocean – however poor in paint – is inevitably ‘lofty,’ ‘vast,’ ‘infinite,’ and ‘glorious’ on paper“ (GA 148). Er beschreibt den kleingeistigen Diskurs von Experten „wise with the wisdom of books, who frequent museums and burrow in crypts; collecting –

¹¹⁸ James Abbott McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Einl. Alfred Werner, New York, 1967, S. 8, im Folgenden GA abgekürzt. Durch die mediale Ausschachtung ist das Bild von Whistlers Mutter heute nur noch schwer als genaueste Porträtmalerei mit abstrakter Komposition von Farbflächen verbindendes Meisterwerk zu betrachten. Robert Hughes gruppiert das Bild mit Grant Woods „American Gothic“ und Leonardos „Mona Lisa“ „up there in the grab bag of images which, for one reason or another, usually unconnected with their quality as art, everyone knows“, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York, 1997, S. 239; nicht nur durch reproduzierte Bilder, sondern besonders durch die omnipräsente Verfremdung dieser durch Werbung, Cartoons, Karikaturen hat sich die Rezipierbarkeit der Gemälde verändert. Auch John Updike kommentiert die Bekanntheit des Gemäldes: „whose celebrity can be said to be blinding“ und erinnert daran, dass „the formal refinement of the large canvas is no doubt what led the Musée de Luxembourg to purchase it, for a modest four thousand francs, in 1891“, s. John Updike, „Whistler in the Dark“, in seinem: *Still Looking. Essays on American Art*, New York, 2005, S. 82-95.

¹¹⁹ Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*, London, 1991, S. 166.

comparing – compiling – classifying – contradicting“ (GA 148/9) und das predigende Moralisieren von der Universitätskanzlei: „Bringing powers of persuasion, and polish of language, to prove – nothing. ... Impressive – important – shallow. Defiant – distressed – desperate“ (GA 149/50). Whistler bedient sich einer ausgefeilten Rhetorik – der rhythmisch pointierte Gebrauch der wiederholt verwendeten Alliterationen, wie „defiant – distressed – desperate“ sei nur als offensichtlichstes Beispiel genannt – um die Unsagbarkeit der ästhetischen Rezeption in Sprache zu kommunizieren. Dieses ironische Spannungsfeld, den sprachlichen Diskurs zu benutzen, um die Autonomie des Visuellen zu verteidigen, wird von ihm nicht in bewusster Problematisierung betreten, bildet aber die Grundlage für unsere Auseinandersetzung mit Stein und Anderson.

Whistler versucht, das Problem der Sagbarkeit von Bildern durch das Integrieren von Sprache in diese aufzuweichen. Als der Kritiker Paul Mantz das Bild „The White Girl“ 1863 im Pariser Salon des Refusés sieht und es dort – zusammen mit Manets „Déjeuner sur l’herbe“ – die Skandal-Attraktion wird, beschreibt er es als „symphonie du blanc“, eine Bezeichnung, die Whistler so treffend fand, dass er den Titel offiziell änderte: „Symphony in White No.1“.¹²⁰ Whistler malt weitere „Symphonien“ sowie Bilder, die musikalische Titel wie „Nocturne“, „Harmony“, „Caprice“ oder „Arrangement“ erhalten und in dieser interdisziplinären Synästhetisierung der abstrakten Qualität seiner Werke verbal Rechnung tragen. Auch wenn diese Sparten übergreifenden Titel in eine neue Richtung weisen, die vom *peintre symphonique*, Odilon Redon, ebenso aufgenommen wurden, wie im internationalen Jugendstil,¹²¹ haftet der Sprachlichkeit eine Limitierung an, die an der Reaktion auf die „Symphony in White No. 3“ (1867) deutlich wird. Die musikalische Referenz ist nicht nur ein bildexterner Titel, sondern steht durch Künstlernamen und Datum ergänzt sogar deutlich lesbar auf dem unteren linken Bildrand und ist damit Teil der Leinwand geworden. Der erste Buchstabe, die Majuskel S, strahlt rot und ist farblich abgesetzt betont. Als der Kritiker P.G. Hamerton im *Saturday Review* monierte, dass in dem Bild trotz des Titels neben Weiß auch viele andere Farben Verwendung gefunden hätten, wie „brown hair and a bit of blue ribbon“ schimpft Whistler: „Bon Dieu! Did this wise person expect white hair and chalked faces? And does he then, in his astounding consequence, believe that a symphony in F contains no other note, but shall be a continued repetition of F, F, F? ... Fool!“ (GA 45). Sprache erschließt einerseits ein Stück Welt – in diesem Falle durch den musikalischen Titel die abstrakte

¹²⁰ S. Tom Prideaux, *The World of Whistler*, S. 47.

¹²¹ Vgl. Werner Haftmann, „Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei“, in: *Aspekte der Modernität*, S. 101-128.

Farbqualität von Whistlers Komposition – andererseits limitiert sie die Erfahrung, da sie immer einen bestimmten Erwartungshorizont evoziert und dieser nur bedingt in der ästhetischen Rezeption eingelöst werden kann. Die Begründung dafür liefert er 1888 in „Mr. Whistler's 'Ten O'Clock'“: „Art happens – no hovel is safe from it, no Prince may depend upon it, the vastest intelligence cannot bring it about, and puny efforts to make it universal end in quaint comedy, and coarse farce“ (GA 150/1). Kunst wird hier schon klar als ein zu passierendes Ereignis, als eine zu machende Erfahrung erkannt.

Doch soll hier weniger Andersons fehlende Kontextualisierung von Whistler interessieren, als vielmehr seine argumentative Nähe zu Stein, wenn es um Cézanne geht. Das Erleben eines Cézanne-Bildes ist ein langer Prozess, er schreibt: „Hang the Cézanne in your room. The form will come to it“. Es ist also der Betrachter, der sich durch die Rezeption des Gemäldes so verändert, dass er in dem Objekt die Form zu erkennen lernt, die ihm sein erster Blick nicht enthüllen konnte. In *AABT* findet Stein eine ganz ähnliche Formulierung über das (vermutlich sogar gleiche, nämlich das sich in ihrem Besitz befindende, im nächsten Kapitel diskutierte) Bild: „The Cézanne portrait had not seemed natural it had taken her some time to feel that it was natural“ (39/40). Sie betont durch ihre Persona Alice die Wichtigkeit, mit Kunst zu leben: „I always say that you can not tell what a picture really is (...) until you dust it every day“ (*AABT* 124). Es ist also eine Entwicklung im Betrachter, die das Bild vom Objekt zum Kunstwerk macht. Die Erfahrung von Da-Sein wird zum eigentlichen Ereignis und mit der Initiale „B.“ im homophonen Klangspiel von „be“ akustisch im Titel etabliert.¹²²

2.4 Sprachkrise der Moderne

Anderson betonte immer wieder, dass seine Art zu schreiben von Gertrude Stein beeinflusst worden sei. Diese Verbindung ist auch von anderen früh erkannt worden – so schrieb Paul Rosenfeld beispielsweise schon 1922 über Andersons *WO*: „The man's feeling for words, present always in him, re-enforced one casual day when someone, expecting to produce a raw

¹²² Herwig Friedl hat mehrfach die philosophischen Tiefen von Steins Texten ausgelotet. In seinem neuesten Beitrag macht er deutlich, dass Steins Interesse am ontologischen und nicht am ontischen Aspekt des Weiblichen liegt. Das WEIBLICHE ist dabei kein abstrakter Begriff und Teil einer binären Opposition, sondern „[v]ielmehr ist es als ein Modus des Seins vor aller Bestimmtheit dasjenige unvordenklich Konkrete, das sich immer nur als das Jeweilige, als das Besondere in der sog. Wirklichkeit, also ontisch, ver-wirk-lichen oder vielleicht auch nur in dieser Wirklichkeit verborgen andeuten kann“ (Friedl 2000: 109). In Steins *Making of Americans* geht es daher nicht um ontische Menschen und Ereignisse, „but about modes of being and essences, about Being itself“ (Friedl 1999: 216) – dieses being findet in der Initiale ihren spielerischen Ausdruck.

haha, showed him the numbers of *Camera Work* containing Gertrude Stein's essays on Matisse, Picasso, and Mable Dodge, is here mature."¹²³

An einer nebenbei erzählten Episode in der *WO*-Erzählung „The Untold Lie“ wird deutlich, dass es nicht um kompromisslosen Widerstand gegen die Modernisierung gehen kann. Windpeter Winters betrinkt sich eines Abends und fährt trotz Warnungen seine von zwei Pferden gezogene Kutsche auf den Schienen. Die Zeugen sagen „that old Windpeter stood up on the seat of his wagon, raving and swearing at the onrushing locomotive, and that he fairly screamed with delight when the team, maddened by his incessant slashing at them, rushed straight ahead to certain death. (...) everyone in our town (...) had a secret conviction that he knew what he was doing and admired his foolishness“ (*WO* 203). Windpeter bringt das alte Transportmittel der Pferdekutsche mit der modernen Lokomotive auf tatsächlichen Kollisionskurs: In diesem „unusual and tragic death“ (202) kann aber nicht die Lösung zu den Problemen der Industrialisierung liegen. Der Erzähler lässt keine beschönigende Nostalgie aufkommen, wenn er an anderer Stelle betont: „Much of the old brutal ignorance that had in it also a kind of beautiful childlike innocence is gone forever“ (71). Der melancholische Rückblick ist nicht gerechtfertigt, da sowohl die brutale Unwissenheit als auch die kindliche Unschuld verschwunden sind. Das Thema ist das Erwachsenwerden, das Reifen, das Lernen in der neuen, modernen Welt. Albert Hardy rügt seine faulen Töchter im dritten Teil von „Godliness“: „There is a big chance coming here in America and in learning is the only hope of the coming generations“ (89). In *WO* wird nun der Leser einem Lernprozess unterzogen, der sich aus mehreren Faktoren zusammensetzt. Der Weg zum Erwachsenwerden von George Willard ist ein Erwachsenwerden des Lesers in der Moderne und damit ein „Coming of Age“ der amerikanischen Nation.

Auch wenn sich das Thema der Industrialisierung leitmotivisch durch das ganze Buch *WO* verfolgen lässt, sind die Auswirkungen in der vierteiligen Erzählung „Godliness“ besonders deutlich ausgeführt. Der an dieser Stelle ungewöhnlich predigende Erzähler spricht von einer Revolution, die durch Immigrantenzuwachs, Stadtexpansionen, Eisenbahnen und Autotransport einen „tremendous change in the lives, habits and thoughts of our people in Mid-America“ (71) hervorgebracht hat. Der Erzähler dehnt die Problematik bis in seine Gegenwart aus: Im dritten Teil der Erzählung wird Jesses Tochter Louise als „neurotic“ klassifiziert – „one of the race of oversensitive women that in later days industrialism was to

¹²³ Paul Rosenfeld, „Sherwood Anderson“, *Dial* 72 (1922): 29-42, hier S. 37.

bring in such great numbers into the world“ (87). Die Klassifizierung von Louise als „neurotic“ gibt bereits ein Beispiel für die Veränderung – in diesem Falle die Psychologisierung – von Sprache.¹²⁴ Anstatt die vermeintlich klare Bedeutung von Sprache zu unterlaufen, erklärt der Erzähler hier etwas in einer Autorität, die die raffinierte Flüchtigkeit anderer Passagen vermissen lässt.

Die Entfremdung der Menschen im „most materialistic age in the history of the world“ (81) ist nicht nur in den oberflächlichen Dingen – die Eisenbahn, Jesses „machine for the making of fence out of wire“ (81), den „small flat metal substitute for collar buttons“ (192),¹²⁵ und vielen weiteren Dingen zu sehen – da die Dinge einen direkten Einfluss „beneath the surface of lives“ haben – sondern vor allem in der Wörterflut:

In our day a farmer standing by the stove in the store in his village has his mind filled to overflowing with the words of other men. The newspapers and the magazines have pumped him full. (...) The farmer by the stove is brother to the men of the cities, and if you listen you will find him talking as glibly and as senselessly as the best city man of us all. (71)

In „Paper Pills“ taucht diese Kritik fast beiläufig auf, da die glatten, normierten Äpfel – Gegenbild zu den eben beschriebenen Winesburger „twisted little apples“ – in den Stadtwohnungen gegessen werden, „that are filled with books, magazines...“ (36). Die Inflation von Wörtern, besonders von gedruckten, haben die Menschen gleichgemacht – eine Nivellierung ist eingetreten, die auch Walter Benjamin Mitte der 1930er Jahre diagnostizierte: „Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt. Jeder Morgen unterrichtet uns über Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm“ (1977: 390/91). Anderson hat nun in *WO* diese „merkwürdigen Geschichten“ vorgelegt, in denen er nicht nur Menschenleben als Material bearbeitet, sondern auch sein Werkzeug, die Sprache, für den Leser reflektierend erfahrbar werden lässt. Zeitgleich mit Benjamin notiert Stein in *Everybody's Autobiography*: „Everybody talks as the newspapers and movies and radios tell them to talk the spoken language is no longer interesting and so gradually the written language says something and says it differently than the spoken language“ (13). Durch die mediale Verbreitung ändert sich die Sprache; in dieser Krise führt Stein jedoch Wörtern ihren

¹²⁴ S. zur Industrialisierung gerade im Kontext einer neuen Weiblichkeit Angelika Köhler, *Ambivalent Desires. The New Woman Between Social Modernization and Modern Writing*, Heidelberg, 2004, bes. S. 33-37.

¹²⁵ Thomas Yingling zeigt in seinem „Winesburg, Ohio and the End of the Collective Experience“, in: *New Essays on "Winesburg, Ohio"*, Hg. John W. Crowley, New York, 1990, S. 99-128 – im Folgenden wird die Sammlung mit dem Kürzel *NE* bezeichnet – die verdoppelte Entfremdung dieser Errungenschaft auf, da sie „a 'substitute' for something one can easily do without in the first place“ (113) ist.

eigenen Sinn zu. Anderson unterscheidet klar zwischen den Wirklichkeiten, die Sprache hervorbringen kann:

What never seems to come quite clear is the simple fact that art is art. It is not life. The life of the imagination will always remain separated from the life of reality. It feeds upon the life of reality, but it is not that life – cannot be. (...) Would it not be better to have it understood that realism, in so far as the word means reality to life, is always bad art – although it may possibly be very good journalism?¹²⁶

Nur ein Realismus, der in einem selbst-bewussten Verständnis von Kunst – mit der Rezeption und nicht der Repräsentation als zentraler Kategorie – operiert, wird gute Kunst bezeichnen. Erst in der Akzeptanz der medialen Künstlichkeit von Sprache kann diese dann Räume öffnen, die eine Kunsterfahrung ermöglichen. Als biographische Entsprechung sei Sherwood Andersons formulierter Grund zitiert, warum er Paris so liebte: „he said he enjoyed Paris chiefly because he could not understand French, and it was such a relief not to be able to read posters or hear stupid remarks“¹²⁷ – durch diese Fremdheit findet *a priori* eine Auslese der auf einen einströmenden Worte statt. Sein professioneller Hintergrund als Werbetexter hat Anderson misstrauisch gegenüber Worten werden lassen: „Anderson came to associate words themselves with lies; he used language for deceit and manipulation.“¹²⁸

2.5 „A Very Valentine“: Stein über Anderson

Da sich Gertrude Stein und Sherwood Anderson erst nach der Publikation von *WO* kennengelernt haben, hat sich Stein im Briefwechsel nicht über dieses Werk geäußert, obwohl sich an einer Randbemerkung der Aspekt des Bildungsromans des Erzählzyklus’ als Bildung für den Leser ausmachen lässt. Stein schrieb 1933: „I had a charming letter from an unknown who said she had first learned how to write from reading *Winesburg, Ohio*, and that she had then always read you but never written to you but now she wrote to me, it was rather sweet...“ (*SA/GS* 77f.). In ihrer Rezension von Andersons *STS*, das 1925 mit einer begleitenden Besprechung von Ernest Hemingway in der Publikation der Amerikanischen Bibliothek, *Ex Libris*, erschien, stellt Gertrude Stein ihn in eine illustre Reihe von Schriftstellern:

¹²⁶ Sherwood Anderson, *A Writer's Conception of Realism*, S. 14f. und S. 19. Diese Unterscheidung von selbst-bewusster Kunst und Journalismus findet sich auch bei Steins Kritik an Hemingway wieder, vgl. den Abschnitt dazu am Ende des zweiten Kapitels.

¹²⁷ Bravig Imbs, *Confessions of Another Young Man*, S. 179.

¹²⁸ J.A. Ward, *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*, Baton Rouge, 1985, S. 35f.

There are four men so far in American Letters who have essential intelligence. They are Fenimore Cooper, William Dean Howells, Mark Twain and Sherwood Anderson. They do not reflect life or describe life or embroider life or photograph life, they express life and to express life takes essential intelligence. Whether to express life is the most interesting thing to do or the most important thing to do I do not know, but I do know that it is the most permanent thing to do (SA/GS 45).

Dieser „Lebensausdruck“ bedarf einer Intelligenz, da erst durch den Rezipienten der Ausdruck vollendet wird. Dieser Ausdruck besitzt – im Gegensatz zur Lebensreflexion, Lebensbeschreibung, Lebensverschönerung und Lebensphotographie – eine Dauerhaftigkeit, da er sich immer neu im Leser zu einer Wirklichkeit im Jetzt formiert und nicht primär als Spiegelreflex einer Vergangenheit aufblitzt. Anderson und Stein haben sich gegenseitig ihre gerade veröffentlichten Texte geschickt und mit Kommentaren versehen; so schrieb Stein 1922:

Thanks so much for your book *The Egg*. I like “The Egg”. The good part of your work is that it is direct. Most of the realistic work of America is translated one does not quite know from what or where but it is a translation. (...) Anyway you have brains valuable brains that translate into style conception. (SA/GS 12)

Stein mag die Direktheit von Andersons Arbeit, sie empfindet den Großteil der realistischen Literatur als nicht „original“, sondern durch grammatikalische, syntaktische und semantische Verschiebungen „übersetzt“. Andersons Qualität liege darin, seine Konzeptionen in Kompositionen zu verwandeln, d.h. er übersetzt nicht, sondern kreiert original. In der von Stein gelobten Erzählung Andersons, „The Egg“, berichtet ein Sohn von seiner ehrgeizigen Mutter und seinem Vater, die mit einer Hühnerfarm und danach mit einem Restaurant in Ohio das große Glück zu erreichen hoffen. Der Lebenskreislauf auf der Hühnerfarm – vom Ei zum Huhn, das wiederum ein Ei legt – wird durch große Einfachheit zur einfachen Größe: „It is all unbelievably complex. Most philosophers must have been raised on chicken farms.“¹²⁹ Der Vater hat nun während seiner Jahre auf der Hühnerfarm Missgeburten gesammelt, in Gläsern konserviert und stellt diese im Restaurant aus: „...the grotesques in their little glass bottles sat on a shelf back of the counter...People, he said, liked to look at strange and wonderful things“ (52).

Der Vater erleidet eines Abends einen Nervenzusammenbruch: „...his hand trembled as though he were having a chill. There was a half insane light in his eyes“ (56), dessen Gründe retrospektiv erzählt werden. In der Ankündigung der Berichterstattung wird Andersons

¹²⁹ Sherwood Anderson, „The Egg“, in seinem *The Triumph of the Egg*, New York, 1988, S. 46-63, hier S. 48. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf eben diese Ausgabe.

geschickte Handhabe mit Realitäten deutlich: „For some unexplainable reason I know the story as well as though I had been a witness to my father’s discomfiture“ (57). Der „unerklärliche Grund“ sagt aus, dass die Komposition der Geschichte außerhalb der rational nachzuvollziehenden Ebenen liegt. Die Perspektive des Ich-Erzählers soll beibehalten werden, auch wenn das akkurate Wissen des Sohnes unlogisch ist; hier geht es um eine andere Realität, um eine wahre Welt jenseits der Wirklichkeit, die im Leser Sinn erzeugt.

Bevor der Sohn die Geschichte erzählt, die zum Zusammenbruch geführt hat, erinnert er sich an die Reaktion der Mutter: „...of the picture we made I can remember only the fact that mother’s hand continually stroked the bald path that ran across the top of his head“ (57). Mit dem Streicheln und der Hand haben wir zwei Symbole der kommunikativen Nähe, die im Zuge von *WO* noch ausführlich diskutiert werden. Als die Familie noch auf der Hühnerfarm lebt und arbeitet, berichtet der Sohn: „I had at that time already begun to read books and have notions of my own and the bald path that led over the top of his head was, I fancied, something like a broad road, such a road as Caesar might have made on which to lead his legions out of Rome and into the wonders of an unknown world“ (50). Durch das Lesen von Büchern ist der Sohn angeregt, eigene Ideen und Phantasien zu haben: Aus Sprache wird Wirklichkeit. Die Halbglatze des Vaters wird so zur breiten Straße, auf der Cäsar von Rom aus mit seinen Legionen die unbekannte Welt eroberte. Durch Lektüre verwandelt sich die Realität der Glatze in eine Wirklichkeit der Phantasie – Ebenen werden entgrenzt und vermischt.

Der Vater bemüht sich, seine Gäste im Restaurant mit kleinen Tricks zu unterhalten. Joe Kane sieht gerade nicht hin, als der Vater nach vielen Anstrengungen das Ei für einen Moment zum aufrechten Stehen gebracht hat. Nun versucht er, es durch Erhitzen in Essig so geschmeidig zu machen, dass das Ei durch einen Flaschenhals passt. Da Joe das Lokal verlassen will, beeilt sich der Vater, das Ei zerbricht und er schmeißt wütend ein weiteres in Richtung Gast. Nervlich zerrüttet kommt er zu Frau und Kind nach oben. Der Sohn sieht sich vor einem Problem: „I wondered why eggs had to be and why from the egg came the hen who again laid the egg. ... the problem remains unsolved in my mind“ (63). Die zyklische Seins-Frage von Eiern und Hühnern wird hier zu einem Problem, das ungelöst den Sinn des Lebens hinterfragt. Genau diese Unlösbarkeit begeistert Stein, die dann auch auf Andersons *STS* enthusiastisch mit folgendem Bezug reagiert: „...well Sherwood all I can say is that it is the first time since the ‘Story of the Egg’ that I am satisfied and as I am not easily satisfied I hope you are

pleased that I am satisfied, I am, I am satisfied and I am pleased to be satisfied“ (SA/GS 42). Anstelle des Cartesianischen „cogito, ergo sum“, das den denkenden Verstand zur Existenzgrundlage nimmt, wird hier das „ich bin“ von dem subjektiven, befriedigenden Vergnügen: „I am pleased to be satisfied“ gerahmt. Steins Existenz als Leserin wird durch das beschwörende Insistieren auf ihrer Zufriedenheit im Leseprozess konstituiert.

Als Dankeschön für Andersons Vorwort schrieb Stein ein Gedicht, das in der Erstveröffentlichung von *Geography and Plays* im Dezember 1922 erschien. Die Betitelung „A Valentine“ wurde später zu „A Portrait of Sherwood Anderson“, dann zu „A Valentine to Sherwood Anderson“ geändert; heute wird das Gedicht entweder nur oder im Untertitel mit „Idem the Same“ anthologisiert. Schon hier wird eine insistierende Emphase deutlich, bedeutet das lateinische *idem* doch *same* auf Englisch; der Titel funktioniert also fast schon wie eine zu lernende Vokabel. In dem Gedicht liebkost Stein klangliche Momente und streichelt in zärtlicher Wort-Akustik unter der Überschrift „A Valentine“:

Very fine is my valentine.
Very fine and very mine.
Very mine is my valentine very mine and very fine.
Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and mine is my valentine.
(LAM 225)

Dem Adressierten wird eine Doppeleigenschaft zugesprochen: qualitative Güte („fine“) und Zugehörigkeit zur Sprecherin („mine“). Erst in dieser reimenden Aneignung, dem rhythmischen Sich-Einverleiben, erweist sich die Kraft des Valentins, der ja im angelsächsischen Brauch als Heiliger schützend für ein Jahr über die beiden Auserwählten wacht.¹³⁰ In Steins handschriftlichen Notizen liest sich die Originalzeile noch „Very Stein is my valentine very Stein and very fine“ und wurde erst im Druck zu „Very mine is my valentine very mine and very fine.“¹³¹ Das Gedicht besitzt im Subtext eine Liebeserklärung an die nicht genannte Toklas und ist Anderson zugeeignet worden – aber der sprachliche Ausdruck von Liebe bleibt der gleiche „idem – the same“, da sich die Liebe ja eh in einem außersprachlichen Raum vollzieht und nur als Wortschatten lesbar ist; daher ist es aber weniger poetologisch interessant als andere Texte, die sich im Titel nicht mit Künstlern auseinander setzen.

¹³⁰ S. beispielsweise Erna und Hans Melchers, *Das große Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf*, München, 1978, S. 110f.

¹³¹ S. Ulla Dydos Einleitung zu dem Gedicht in ihrem (Hg.) *A Stein Reader*, Evanston, 1993, S. 376.

Weder Anderson noch Stein haben eine Theorie über das Schreiben formuliert; beide entwickelten aber in Bemerkungen, Aufsätzen, Vorlesungen und literarisch-fiktiven Texten eine Poetologie; daher soll das griechische *logos* in beiden Fällen eher auf die Wortbedeutung „Sinn“ und nicht „Wissenschaft“ verweisen. Sowohl Anderson als auch Stein entwarfen keinen rational-logischen Rahmen für ihre Kunst – dieses ist bestimmt kein Versäumnis, das hier nachgeholt werden soll, sondern vielmehr das Herz, das Blut in ihre Werke pumpt: Sinn entsteht für beide durch Sinnlichkeit und nicht durch konventionell Sinn-volles. Das Lesen als ästhetische Erfahrung von Texten und das Betrachten von Bildern wird immer wieder in das Zentrum dieser Arbeit gerückt werden. Die Text- und damit die Welterfahrung bekommt durch das Lesen und Betrachten eine neue Dimension. Roland Barthes schreibt: „Lesen (...) ist eine Arbeit (deshalb sollte man besser von einem (...) lexeographischen Handeln sprechen, denn ich schreibe beim Lesen), (...) Lesen, das heißt Sinne finden, und Sinne finden, das heißt sie benennen“ – doch darin findet er keine Eindeutigkeit: „ich nenne, ich benenne, ich benenne aufs neue: so geht der Text vorbei: eine Benennung im Werden, eine unermüdliche Annäherung, eine metonymische Arbeit.“¹³²

Die nun zu untersuchenden Texte und Bilder werden also mit einer interdisziplinären Offenheit angegangen, immer in dem Bewusstsein, dass das Kunstwerk uns diese Offenheit erst schenkt. Daher beendet Barthes auch seine Überlegungen an dieser Stelle:

[Der Text scheint] immer einen letzten Sinn, den er nicht ausdrückt, in Reserve zu halten, dessen Platz er aber frei/signifikant hält: dieser Nullpunkt des Sinns (er ist keine Annullierung von Sinn, sondern im Gegenteil seine Anerkennung), dieser als Zugabe unerwartete Sinn, der die theatralische Markierung des Impliziten ist, ist die Nachdenklichkeit: (...) [sie] ist der Signifikant des Unausdrückbaren, nicht des Unausgedrückten.¹³³

Auch wenn diese Wurzel des Sinns für Andersons *WO* ebenso wie für viele Texte Steins nachgewiesen werden kann, wird häufig offen bleiben müssen, wie bewusst der Rahmen des Unausgedrückten konstruiert worden ist.

¹³² Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt, 1987, S. 15.

¹³³ Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt, 1987, S. 214. Der Text hat in diesem Verständnis also auch über das Gesagte hinaus etwas mitzuteilen. Siehe a. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, 1968, S. 129ff., wo mit „Tiefenhermeneutik“ auf das nicht explizit Ausgesprochene rekurriert wird und es so zum wichtigen Bestandteil der Bedeutung erhoben wird. Für eine Ausweitung s. Roland Barthes *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt/M., 1985 und für eine literarische Anwendung s. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, 1976 und sein *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, 1994.

3.1 Die Verdinglichung und das *thing*

Janet Flanner hat in ihrem Vorwort zu dem ersten Band der unveröffentlichten Schriften Steins eine konzise Bewertung gefunden:

Her theory about writing was that if you saw a thing clearly in writing it, you had seen it so well that it became part of the explanation. She thought reading had nothing to do with writing. If the reader had a sufficiently strong reaction, that reaction was what he had left to work on afterward, in sympathy and intelligence, without prejudice. She thought that a thing is to be read for what it is. What escapes you the first time you can discover on the fifth or sixth reading.¹³⁴

Steins theoretisch-ästhetischer Rahmen wird hier mit dem Sein verknüpft – „a thing is to be read for what it is“. Die intensive Betrachtung eines Dinges erfährt durch den Autor eine subjektive Materialisierung im Text. Der Leser erlebt dann in seiner intensiven Lektüre etwas, das ihn über den Akt des Lesens hinaus beschäftigen wird – seine Reaktion wird verdinglicht. Im Lesen entsteht also ein neues Sein, die Rezeption eines Textes wird zu einem Ding, das über den Akt des Lesens hinaus existiert.

In der Analyse von Georges Willards Werdegang wird deutlich werden, dass das „thing“ erst dann überleben kann, wenn es jenseits von einmaligem Aussprechen angesiedelt ist, und in konkrete Lebenshandlung oder Kunst umgesetzt wird. Der alte Schriftsteller aus „The Book of the Grotesque“ hat ein „thing inside him“: „The thing to get at is what the writer, or the young thing within the writer was thinking about“ (WO 22). Das neues Leben verheißende „thing“ von Elizabeth Willard stirbt mit dem Einbruch des Alltags ab, während der Schriftsteller ein undefinierbares „thing“ in sich hat, das als Quelle seiner Einsicht sprudelt und das vom Ich-Erzähler einmal eingesehen „The Book of the Grotesque“ hervorzubringen vermochte. Diese Art der Selbstreferentialität – der Erzähler der WO-Geschichte „The Book of the Grotesque“ gibt den zentralen Gedanken des Buches gleichen Titels wieder, das vom alten Schriftsteller verfasst worden ist – initiiert ein Spiel mit Ebenen, das WO durchzieht.

Der spielerische Umgang mit „thing“ – im eben zitierten Satz aus der einleitenden Geschichte in Form von „thing to get at“, über „thing within“ hin zum klanglich nahen „thinking“ – ist subtil, aber von einem Steinschen Witz. So schrieb Stein beispielsweise 1945 in *Wars I Have Seen*: „You think they think one thing and they act another.“¹³⁵ Doch ist es nicht nur ein

¹³⁴ Janet Flanner, „Frame for Some Portraits“, in Gertrude Stein, *Two: Gertrude Stein and Her Brother and Other Early Portraits (1908-1912)*, S. ix-xvii, hier S. xvii.

¹³⁵ Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, S. 70.

phonetisches Sprachspiel, das hier interessiert; rufen wir uns die Enumeration des Kunstwerkes aus ihrem später diskutierten Porträt „Picasso“ ins Gedächtnis: „a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing“ (LAM 214). Anderson versucht nicht wie Stein, die Polyvalenz von „thing“ durch Sprache bunt scheinen zu lassen, sondern negiert die eindeutige Aussage in der Beschreibung des alten Schriftstellers:

He was like a pregnant woman, only that the thing within him was not a baby but a youth. No, it wasn't a youth, it was a woman, young and wearing a coat of mail like a knight. It is absurd, you see, to try to tell what was inside the old writer as he lay on his high bed and listened to the fluttering of his heart. (22)

Etwas trägt der alte Mann, der mit einer schwangeren Frau verglichen wird, in sich; etwas, das weder Baby, noch Jugendlicher ist, sondern eine Frau in Rüstung. Dieses ungewöhnliche Bild, „an androgynous blur, something between Joan of Arc and Don Quixote“, ist von Martin Bidney als Annäherung an eine erstrebte Mann-Frau-Synthese gelesen worden.¹³⁶ Diese Interpretation ignoriert allerdings einen erzählerischen Aspekt: das Formulieren der richtigen Bilder, das Finden der treffenden Worte des Erzählers. Mit der Interjektion „No“ korrigiert sich der Erzähler in der Tradition des mündlichen Erzählens, um den Leser am strukturellen Findungsprozess der Geschichte teilhaben zu lassen. Das Überblenden von Bildern – der alte Mann als schwangere Frau, die einen Jugendlichen in sich trägt, der selbst eine Frau ist, die in eine Ritterrüstung gekleidet ist – wird vom Erzähler durch einen Einwurf abgebrochen: „it is absurd, you see“. Diese Floskel ist nicht auf das Wiedergeben einer mündlichen Erzählung beschränkt, sondern weist mit „absurd“, einer Kombination aus lateinisch *ab-sonus* (misstönend) und *surdus* (nicht verstehend), auf die Unmöglichkeit der Wiedergabe dessen, was der Alte aus seinem Herzflattern hört. Der Einwurf „you see“ lenkt den Leser von der auditiven zur visuellen Metaphorik und weist die Sprache in ihre Schranken; vielleicht vermag ein Bild die Unzulänglichkeit von Sprache mindern. Sprache kann nur in Form einer Groteske wiedergeben: Die Sprache lässt aus den Träumen des alten Mannes Grotesken werden, sobald er sie aufschreibt, sobald der Ich-Erzähler sie uns

¹³⁶ In dem zuerst 1988 publizierten Artikel „Anderson and the Androgyne: ‘Something More Than Man or Woman’“, in: Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio. Text and Criticism*, Hg. John H. Ferres, New York, 1996 – im Folgenden abgekürzt mit Ferres –, S. 447-465, Zit. S. 448, sieht Martin Bidney die Geschichte „Tandy“ als Kernstück des Zyklus an, da in ihr die Transzendierung der Geschlechterrollen angestrebt wird. Das Androgyne wird als das künstlerisch zu erstrebende Ideal vorgeführt: „...it is the artist who embodies the most urgent need and longing for androgynous synthesis“ (S. 451), doch erscheint es hier als amazonenhaft exotisch und vor allem als noch nicht geboren, noch nicht lebensfähig.

vermitteln will, sobald der Autor den Erzähler zum Reden bringt: Es bleibt immer etwas Verschwiegenes, Verborgenes. Dieser Aspekt von „The Book of the Grotesque“ ist zentral für die hier vorgestellte Lesart von *WO* und die Anbindung an das Werk von Gertrude Stein, da das Finden von Sprache, die missglückte oder gar die fehlende Kommunikation sich zum Hauptanliegen herauskristallisiert und in den folgenden 24 Geschichten des *Winesburg-Zyklus* variiert wird.

Der Erzähler berichtet, dass der alte Schriftsteller „had spent all of his life writing and was filled with words“ (24) und deshalb besonders gefährdet war, eine Groteske zu werden. Doch hat ihn das „young thing inside him“ davor bewahrt. Dieses „thing“ wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich definiert: Rex Burbank sieht darin „his imaginative receptiveness to all human feelings“¹³⁷, Forrest L. Ingram definiert es als „love, the force that surrounds even the distorted figures in the old writer’s and narrator’s fancies with a sympathetic warmth (...) reflective love“¹³⁸, Carl A. Bredahl beschreibt es als „the creative and complementary urges of art and sexuality“¹³⁹, Robert M. Luscher als „Athena, the goddess of wisdom“¹⁴⁰. Es ließen sich weitere Positionen aufzeigen, doch den entscheidenden Gegenpol liefert Ralph Ciancio, indem er davon Notiz nimmt, dass „Anderson never clearly defines [it]“¹⁴¹. Auch wenn der Autor durch den Erzähler und den alten Schriftsteller Wörter manifest macht, tut er dies in dem Bewusstsein, dass Wörter zu einem grobmaschigen Textnetz gestrickt worden sind, welches erst im ergänzenden Prozess des Lesens das Wesentliche zu fangen vermag. Anderson präsentiert in dieser Geschichte also einen Erzähler, der zugibt, „that words are inadequate and can at best provide only an approximate or tentative meaning (...) the tale gives the reader at best a provisional approximation of its ‘true’ meaning“ – wie Robert Dunne in seiner gerade publizierten Analyse feststellt.¹⁴²

In diesem Verständnis ist die Theorie-Passage der Grotesken-Entstehung zu lesen: „Man made the truths himself (...) It was the truths that made the people grotesques“ (*WO* 23/24). Diese „Wahrheiten“ beinhalten bereits durch ihre Versprachlichung die Groteskwerdung,

¹³⁷ Rex Burbank, *Sherwood Anderson*, New York, 1964, S. 68.

¹³⁸ Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Den Haag, 1971, S. 171f.

¹³⁹ Carl A. Bredahl, „‘The Young Thing Within’: Divided Narrative and Sherwood Anderson’s *Winesburg, Ohio*“, *Midwest Quarterly* 27 (1986): 422-437, hier S. 424.

¹⁴⁰ Robert M. Luscher, *American Regional Short Story Sequences*, Dissertation, Durham, 1984, S. 190.

¹⁴¹ Ralph Ciancio, „‘The Sweetness of the Twisted Apples’: Unity of Vision in *Winesburg, Ohio*“, *PMLA* 87 (1972): 994-1006, hier S. 1004.

¹⁴² Robert Dunne, *A New Book of the Grotesques. Contemporary Approaches to Sherwood Anderson’s Early Fiction*, Kent, 2005, S. 11 und 12. Dunne kommt zu folgendem Ergebnis: „Anderson deconstructs language without the need of a deconstructionist critic“ (S. 6).

doch ist hier das Groteske nicht abwertend zu verstehen: „The truths (...) were all beautiful“ (23). Mehr noch: Da „all of the men and women the writer had ever known had become grotesques“ (22), definiert Ciancio zu recht: „Grotesqueness (...) was nothing more than a metaphor of the natural condition of man, of his being at cross purposes with himself, of his compulsive hearkening to the infinite call of transcendence which his finitude makes impossible from the start“ (1001). Die von ihm angesprochene Endlichkeit findet für den Erzähler ihre Grenzen in der Sprache. Das Suchen von Worten, das Zusammensetzen von ihnen zu Bildern, das Erreichen eines anderen Menschen sind die Themen, die in den folgenden Episoden von *WO* erfahrbar gemacht werden.

Der Erzähler verdeutlicht diese Subjektivität der Worte, den perspektivischen Ausschnitt der Wahrheit, mit seinem ironischen Einwurf: „Why quarrell with an old man concerning his thoughts?“ (22). Der Erzähler betrachtet mit einer gewissen Überlegenheit den alten Schriftsteller. Dieser alte Schriftsteller wird als „Anderson’s self-caricaturing persona“ (Ciancio 994), als „himself as an old man“ (Townsend 111) bezeichnet; dieser Gedanke findet seine biographische Konkretion in Andersons Brief vom 18.01.1932 an seine spätere vierte Frau Eleanor Copenhaver:

I did not leave my room all day. (...)

One of the times of faces. They come running, streaming. Something opens and closes. I am half asleep, half awake.

They may be faces of people I have seen on the street. My mind made no conscious record. Nevertheless a record must have been made. Here they are.

They run. They stand still. They are, for a moment, like portraits framed.

The eyes look into mine. They are demanding something from me.

I am inadequate.¹⁴³

In einem Tagtraum erscheint Anderson eine Prozession von irgendwie bekannten Gesichtern – genau wie dem alten Schriftsteller im „The Book of the Grotesque“. Auch wenn es verlockt, die Momentaufnahmen der „gerahmten Porträts“ mit den „Portraits“ von Gertrude Steins zu verbinden und die „fordernden Augen“ als rezeptionsästhetischen Anspruch zu theoretisieren, soll hier erst einmal das Bild des Leben gebenden Schriftstellers ausgewiesen werden, da damit eine Konzeption deutlich wird, die die Leerstelle im Text durch den Leser erst zum Leben erweckt. In *STS* wird diese Parallele von Gebären und Schreiben sogar noch verstärkt:

¹⁴³ Ray Lewis White (Hg.), *Sherwood Anderson’s Secret Love Letters: For Eleanor, a Letter a Day*, Baton Rouge, 1991, S. 43. Die hier beschriebene Szene erinnert auch an „Benjamin Fraser“ (107) aus Edgar Lee Masters’ *Spoon River Anthology*, Hg. und Einl. John E. Hallwas, Urbana, 1992 – im Folgenden mit *SRA* abgekürzt – der etwas Ausdruck verleihen will, das ihn in anderer Form bereits umgibt. Die kurz vor *WO* entstandene Gedichtanthologie wird im vierten Kapitel dieser Arbeit besprochen werden.

„Having, from a conversation overheard or in some other way, got the tone of the tale, I was like a woman who has just become impregnated. Something was growing inside me. At night when I lay in my bed I could feel the heels kicking against the wall of my body“ (358). Anderson benutzt oft die Schwangerschaftsmetapher, um das Entstehen seiner Erzählungen zu versprachlichen. Das *Mid-American Chants* eröffnende Gedicht beginnt mit dem analogen Bild: „I am pregnant with song.“¹⁴⁴ Das Sprachbild besagt, dass im täglichen Umgang mit Menschen die Samen zu Erzählungen gelegt werden, doch nur nach langer Pflege und schwerer Geburt kommen sie – hoffentlich lebensfähig – zur Welt: „To the tale-teller, you must understand, the telling of the tale is the cutting of the natal cord“ (STS 122). Ein zeitgenössischer Kritiker der Ausstellung von Cézanne-Aquarellen in Stieglitz' New Yorker „291“-Galerie bezeichnet die Werke als „artistic embryos, unborn, unshaped, almost unconceived things“¹⁴⁵ und nimmt das zentrale Bild des „unfertigen Dinges“, dessen Wirklichkeit sich in der Rezeption noch zu erweisen habe, vorweg. Der *Winesburg*-Prolog ist nicht nur eine „introductory fantasy“ (Howe 1968: 100), sondern eine Einladung, den Zyklus unter einem metafikionalen oder zumindest doch Sprache reflektierenden Aspekt zu lesen.

In seiner 1920 im *Little Review* publizierten Kurzgeschichte „The Other Woman“ benutzt Anderson abermals die Figur eines Erzählers, der in einem traumähnlichen Zustand seine Geschichte vermittelt:

He felt like one floating on air. When he got into bed after seeing so many people and hearing so many words of praise his head whirled round and round. When he closed his eyes a crowd of people invaded his room. It seemed as though the minds of all the people of his city were centered on himself.¹⁴⁶

Ähnlich der Situation des alten Mannes in der ersten Erzählung von *WO* findet hier ein Zustand Ausdruck, der zwischen Wachen und Träumen Wirklichkeiten entgrenzt und in diesem Schwebestand das Erlebnis von Kunst ermöglicht. Erst in der Innensicht („he closed his eyes“) durchdringen die Menschen sein Zimmer – der metaphorische Gebrauch des Zimmers in diesem Kontext wird bei der Analyse der Erzählung „Loneliness“ expliziert werden – und werden in ihm („centered on himself“) gesammelt. Doch auch schon in *Marching Men* (1917) findet sich eine Präfiguration des alten, träumenden Schriftstellers als

¹⁴⁴ Sherwood Anderson, „The Cornfields“, in seinem: *Mid-American Chants*, New York, 1918, S.11.

¹⁴⁵ Zit. in: Jill Kyle, „Paul Cézanne, 1911. Nature Reconstructed“, in: Sarah Greenough, *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Ausst. Kat., National Gallery of Art, Washington D.C., 2001, S. 100-115, hier S. 109.

¹⁴⁶ Sherwood Anderson, „The Other Woman“, in: *The Best American Short Stories of the Century*, Hg. John Updike, Boston, 2000, S. 38-44, hier S. 39.

Norman McGregor eines Abends eine Bar verlässt und die vorbeiziehende Menge als gescheiterte Existenzen erkennt:

The pitiful insignificance of the individual was apparent. As in a long procession the figures of the individuals who had tried to rise out of the ruck of American life passed before him. (...) Like the men passing in the streets they went across the face of things and disappeared into the darkness.¹⁴⁷

Auch für den alten Schriftsteller in „The Book of the Grotesque“ kommt aus der Dunkelheit „a long procession of figures before his eyes“ (22) – das Sehen wird in diesen Beschreibungen als ein Begreifen deutlich, das weniger retinal, als vielmehr erkennend wirkt. Die Kunst der Erzählsituation liegt nun darin, diese halbdunklen Traumbilder in Sprache entstehen und im Leser Form annehmen zu lassen. Die eben angeführten Seitenblicke in andere Texte Andersons sollen keine Identifikation von Autor und altem Schriftsteller belegen, in dem Sinne, wie White glaubt, mit biographischen Diskrepanzen von Sherwood Anderson und George Willard die Trennung von Autor und Figur untermauern zu müssen (1990: 35). Es geht hier um eine Lesart von *WO*, die seinen Leser einlädt, die Sprache, das Material, aus dem der Autor seinen Text komponiert hat, in ihren Möglichkeiten und vor allem in ihren Begrenztheiten kennenzulernen.

Dieser suggestiven Beschreibung aus der Geschichte, den Briefen und vor allem aus *WO* lässt sich die Ausgestaltung des avisierten Textraumes von Gertrude Stein entgegen stellen. In „G.M.P.“ gibt es eine analoge Textpassage, die zwischen Oppositionen (auch hier: jung und alt) vermittelt und so mit Reim, Rhythmus und dem verbalen Streicheln von „thing“ einen Trance ähnlichen Zustand heraufbeschwört, der die Wahl des subjektiven Vergnügens ausreizt:

A thing that is very well done and would be pleasing to some is done by one who doing what that one is doing is giving what that one is giving and that one giving what that one is giving is selecting what would be young if the parts that can be seen were not parts that were old when a part that is not old is young and might not be young if all the parts were young and should not be young if some one who is not pleased is not pleased. Quite likely every one who is not pleased can be pleased when what has been selected has been selected to be old and to be young. (...) A pleasant thing is what being selected is not selected when something is old and when something is young, a pleasant thing is not a pleasant thing when something has been selected which is not what that one selecting did not like.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Sherwood Anderson, *Marching Men*, New York, 1917, S. 217.

¹⁴⁸ Gertrude Stein, „G.M.P.“, in ihrem: *Matisse Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories*, Mineola, 2000, S. 199-278, hier S. 201.

Während Anderson in kohärenten Bildern von dem Traumzustand berichtet, der die Wirklichkeit zu entgrenzen vermag, gestaltet Stein eine textuelle Realität, die nur durch Annehmen ihrer spielerischen Materialität an Sinn gewinnen kann. Während in „The Book of the Grotesque“ dem alten Mann das „thing“ zugeordnet wird und in seiner Vermittlung dann an Eindeutigkeit verliert, ist bei Stein das „thing“ auch auf der Oberfläche nicht fassbar, sondern changiert zwischen alt und neu, zwischen ausgewählt und erfreulich, und oszilliert sogar mit spielerischen Elementen, wie dem reinen Reim „done – one“ und den klanglichen Annäherungen der Assonanz in „some“ und „young“, so dass die Zeilen das „thing“ sprachlich verhüllen, es aber in der subjektiven Erfahrung rezipierbar machen.

3.2 Das einzig Wahre: „The Real Thing“

Im Jahre 1892 erschien die Erzählung „The Real Thing“ von Henry James, in der aus der Erzählperspektive eines Malers und Illustrators Fragen über Illusion und Authentizität in der Kunst aufgeworfen werden.¹⁴⁹ Die verarmten Major und Mrs. Monarch kommen ins Studio eines Künstlers, der Illustrationen für Romane erstellt, um ihm als Modelle zu dienen. Doch alsbald stellt sich heraus, dass seine üblichen Modelle aus der Unterschicht geeignetere Modelle für die Darstellung aus dem Leben der Oberschicht abgeben. Das „real thing“, das die Monarchs besitzen, ihre Authentizität, limitiert den Künstler, so dass als Ergebnis für den Betrachter – in diesem Falle sein Freund Jack Hawley – das „real thing“ nicht auf der Seite des Rezipienten entstehen kann. Der Künstler erkennt, dass er keine lebendigen Abbilder herstellt, sondern dass „[the] drawing looked like a photograph or a copy of a photograph“ (44).

Als das Ehepaar Monarch zum Künstler kommt, glaubt dieser zunächst, dass sie sich porträtieren lassen wollen, und ist enttäuscht, als er erfährt, dass sie sich als zu bezahlende Modelle für Illustrationen anbieten: „I was disappointed; for in the pictorial sense I had immediately *seen* them“ (34). Durch die Kursivierung des Verbes „seen“ wird der Leser auf die Besonderheit dieses Sehens hingewiesen: Es ist nicht die Beschreibung einer optischen Wahrnehmung, sondern vielmehr ein ästhetischer Prozess, der angedeutet und auf den folgenden Seiten verbal gefasst wird:

I could see the sunny drawing rooms, sprinkled with periodicals she didn't read, (...) I could see the wet shrubberies in which she had walked (...) I could see the rich covers the Major had

¹⁴⁹ Henry James, „The Real Thing“ in seinem: *Complete Stories* 1892-1998, New York, 1996, S. 32-57. Die Erzählung erschien am 16.04.1892 in *Black and White* und wurde im Jahr darauf in *The Real Thing and Other Tales* publiziert.

helped to shoot (...) I could imagine their leggings and waterproofs (...) I could evoke the exact appearance of their servants and the compact variety of their luggage on the platforms of country stations. (38)

Das ästhetische Sehen („to see“) wird in dieser Aufzählung mit „imagine“ und „evoke“ ersetzt und damit deutlich von einem naturalistischen Sehen einer Wirklichkeit unterschieden. Das so Gesehene wird allerdings in seiner Echtheit zu einem „real thing“, dessen Wirklichkeit in der Realität kein Äquivalent finden muss (und es in der Biographie der verarmten Monarchs auch nicht mehr findet). Der Erzähler kommentiert seine Sicht der Dinge: „I liked things that appeared; then one was sure. Whether they *were* or not was a subordinate and almost always a profitless question“ (38/9). Während sich der Erzähler also mit der Wirklichkeit der Erscheinung zufrieden gibt, versucht Stein das Wesen des Seins zu ergründen, wie im dritten Kapitel über ihre Signatur „a rose is a rose is a rose is a rose“ diskutiert werden wird.

Die Monarchs glauben das Echte zu sein, „[t]he *real* thing; a gentleman, you know, or a lady“ (40); als sie die gewöhnliche Miss Churm kennenlernen, des Künstlers bewährtes Modell, erklärt dieser: „Oh, you think she’s shabby, but you must allow for the alchemy of art“ (42). Mit der Formulierung „Alchemie der Kunst“ wird auf das verborgene Geheimnis hingewiesen, da die Alchemie ja bemüht war, aus unedlen Stoffen Gold zu machen. Die Monarchs glauben nun, bereits Gold zu sein, dabei stellt sich heraus, dass Mrs. Monarch „was the real thing, but always the same thing“ (45) – es kann also kein Transformationsprozess stattfinden, weil sie bereits im Leben die Rolle des Wirklichen nur spielt. In der Kunst liegt nun aber die Veränderung nicht nur auf Seiten des Künstlers, der von einer Realität ausgehend eine neue Wirklichkeit schafft, sondern vor allem auf Seiten des Rezipienten, der diese neue Wirklichkeit für sich real erschließen muss.

Die Kategorie des Seins ist in der Moderne von entscheidender Bedeutung und findet eine Verankerung im 19. Jahrhundert; Whistler betonte gegen die nationale Größe und Grandeur von Kunst: „...for Art feeds upon nations, and peoples may be wiped from the face of the earth, but Art *is*“ (GA 155). Damit dieses Sein von Kunst entstehen kann, ist der kreative Katalysator Mensch notwendig:

Nature contains all the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony.

To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano. (GA 143)

Die Seins-Kategorie in der Kunst ist also eine andere als die in der Natur – sicher keine revolutionäre Entdeckung der Moderne, doch eine Erkenntnis, deren konsequente Einlösung in der Moderne verfolgt wird. Die Dualität von Dinghaftigkeit und Transzendenz in der Kunst hat Adorno in einer Notiz festgehalten:

Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen. (...) Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht Dinghaften sie macht; ihre Dinglichkeit ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung. Beides ist in sich vermittelt: der Geist der Kunstwerke stellt in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit, das Dasein der Werke, entspringt in ihrem Geist.¹⁵⁰

Die Sprachhülle des „thing“ ist also etwas, das in der Kunst diese von ihrer Dinghaftigkeit erlöst; Kunst wird als ein Ereignis begriffen, dessen Wesen sich in der Erfahrung nicht materialisieren lässt. Dennoch braucht es eine Form, ein „thing“, so limitiert es auch sein mag, um die Erfahrbarkeit von Kunst zu ermöglichen. Gerade in der Erzählung „Loneliness“ wird die Abwesenheit dieser Eigenschaft problematisiert und soll daher gesondert im nächsten Kapitel analysiert werden. Die Verbindung zur Kunst lässt sich aber auch in der Wirklichkeit aufspüren, so hat Waldo Frank die Besonderheit von Alfred Stieglitz wie folgt gefasst: „He is refusing to take words as things-in-themselves (...) [but] feels that words, like separate things and facts, are pointers – pointing to what, in ever widening concentric circles, lies beyond them; pointing to life which no separate words can convey.“¹⁵¹

Stein reizt gerade die Grenze von Wörtern als „Dinge an sich“ aus: Sie spielt reimend mit dem Unterschied des sichtbaren Dinges und der individuellen Bedeutung: „What is the difference between a thing seen and what do you mean“¹⁵²; Das konkrete Objekt, das sprachliche Zeichen und die dahinter verborgene Bedeutung werden durch die Struktur des doppelten Fragesatzes ohne Satzzeichen und den reimenden Rhythmus spielerisch umgarnt. Die Kategorie der einen Wirklichkeit löst Stein in ihrem „Pictures“ auf – sie plagt sich mit den Bildern von Velásquez, denn „they were too real and yet not real enough to be real and not unreal enough to be unreal“ (P 93). Dieser Frage nach konstruierten Wirklichkeiten in der Kunsterfahrung soll ausführlich in der Textanalyse von „Pictures“ im Cézanne-Kapitel

¹⁵⁰ Theodor W. Adorno, „Paralipomena“, in seinem: *ÄT*, S. 389-490, hier S. 412.

¹⁵¹ Waldo Frank, „The New World in Stieglitz“, in: *America and Alfred Stieglitz. A Collective Portrait*, Hgg. Waldo Frank et al., New York, 1979, S. 220.

¹⁵² Gertrude Stein, „Hotel Francois I^{er}“, in ihrem: *Mrs. Reynolds and Five Earlier Novels*, New York, 1969, S. 302.

nachgegangen werden. Zunächst soll allerdings Andersons *WO* betrachtet werden, da sich in seiner einfachen Sprache ein suggestiver Reichtum verbirgt, der die Konzeption, unter die Oberfläche von Leben schauen zu wollen, umsetzt – bis hin zur Entwicklung von George, der in „Sophistication“ zusammen mit Helen „had for a moment taken hold of the thing that makes the mature life of men and women in the modern world possible“ (243). Wenn auch nur für einen kurzen Moment, so nimmt das Ding für ein reifes Leben in der Moderne konkret Gestalt an.

4 Winesburg, Ohio: Analyse I

4.1.1 Biographische Notiz

Gemessen an den spektakulär klingenden Namen in Steins Leben, ist Andersons Biographie weit weniger sensationell. In gewisser Weise strahlt das auch in sein Werk hinein, das weniger durch schillernde Irritation und enigmatische Radikalität auffällt, als vielmehr dauernde Größe im Kleinen zeigt. Sein *Winesburg, Ohio* ist mit Abstand sein bestes Werk, doch finden sich berührende Geschichten und brillante Passagen auch in anderen Texten, denen man aber selten die Qualität von *WO* attestieren mag. Bereits im Jahre 1951 erschienen zwei Biographien über ihn: In Stanford wurde Irving Howes *Sherwood Anderson* publiziert und in Denver James Schevills *Sherwood Anderson. His Life and Works*. Letzterer notiert über Andersons Beziehung zu Stein: „Already influenced in his style by Stein’s rhythmic inventions, Anderson was captivated by her personality. Her kind of barbed wit, her knowledge and love of painting and literature, drew his admiration. (...) Stein, in turn, was taken by Anderson’s easygoing, friendly manner. Until the end of his life they remained close friends“ (144). Auch Howes Bewertung der Beziehung weist in die gleiche Richtung: „These two shrewd Americans understood each other perfectly, loved to swap stories, and respected each other’s gift for shaping language (...) They remained friends for the rest of their lives“ (1968: 132). Bemerkenswert ist die Betonung der dauernden Freundschaft, da sich Stein und Anderson – wie bereits erwähnt – nur ein paar Mal in ihrem Leben sahen. Die tiefe Zuneigung der beiden entsprang einer Mixtur aus Mensch und Werk, so wie sich in ihren Schriften Ästhetik und Ethik ineinander verflechten.

Rex Burbanks Biographie *Sherwood Anderson*, New York, 1964, bietet kaum neue Einsichten, während Kim Townsend, *Sherwood Anderson*, Boston, 1987, den Autor weit verzweigt kontextualisiert. Die Beziehung zu Stein wird bereits am Anfang seiner Studie gemäß der bisherigen Erkenntnis bekräftigt, nämlich dass „Anderson would discover

Gertrude Stein and credit her with having taught him to treasure words for their own sake, and ten years after that he would strike up a lasting friendship with her, but he was already learning for himself“ (50). Townsend weist aber das Besondere an Stein als Lehrerin aus, da sie es verstand, etwas in ihm freizusetzen und nicht ihren Stil als Maßstab für ihn festzusetzen: „...he would always credit with freeing him from the influence of the realists, of Howells in particular, with teaching him that there was ‘a second person’ in himself, and with showing him how he would go about discovering and releasing that self – ‘the poet-writing person,’ he called it – in writing“ (100). Dieses Bild des genreübergreifenden poetischen Prosaisten wird sowohl in der Besprechung von *WO* als auch in Edgar Lee Masters’ vorausgehender *Spoon River Anthology* von Bedeutung sein. Anderson sieht in Stein „a sort of tool maker“ (zit. n. Townsend 100), und er hat gelernt, mit diesem Werkzeug umzugehen.

Sherwood Anderson (1876-1941) verbrachte seine Jugend in zwei Kleinstädten in Ohio: Camden und Clyde. Da sein Vater Alkoholiker war und die Mutter bereits 1895 verstarb, war er genötigt, sich mit Gelegenheitsarbeiten durchzuschlagen und erhielt so den Spitznamen „Jobby“. Er verließ die High School vor dem Abschluss und zog 1896 nach Chicago, wo bereits sein Bruder Karl lebte; fortan verdiente er sein Geld als Arbeiter und Soldat im Spanisch-Amerikanischen Krieg. Er folgte seinem Bruder auch nach Springfield, Ohio, und arbeitete sehr erfolgreich in der Crowell Publishing Company als Werbetexter. Der gescheiterten Ehe mit Cornelia Lane entsprangen drei Kinder. Anderson arbeitete im Norden Ohios als Manager von Postversandfirmen und Farbherstellern, bevor er am 28. November 1912 einen totalen Zusammenbruch erlitt: Er irrte vier Tage orientierungslos bis nach Cleveland und stilisierte später diese geistige Verabschiedung vom materialistischen Gewerbe und bürgerlichem Leben.¹⁵³ Nach der Scheidung heiratete er 1914 Tennessee Mitchell und kann zwei Jahre später seinen ersten Roman, *Windy McPhersons Son*, veröffentlichen. Die Ehe scheiterte und auch die 1924 geschlossenen Verbindung mit Elizabeth Prall endete in Scheidung; erst Eleanor Copenhaver erwies sich als ideale Partnerin, bis Anderson 1941 auf der Reise nach Panama an Bauchfellentzündung starb. Auf seinem Grabstein hat sein Freund, der *Dean of American Craftsmen*, Wharton Esherick¹⁵⁴, Andersons Maxime verewigt: „Life, Not Death, Is the Great Adventure.“

¹⁵³ Den ausführlichsten Überblick über Andersons Geschäftskarriere, den Zusammenbruch und die literarische Verarbeitung bietet William A. Sutton, *The Road to Winesburg*, Metuchen, 1972 – im folgenden Sutton abgekürzt – bes. S. 552-560.

¹⁵⁴ Wharton Esherick (1887-1970) war als Maler, Bildhauer, Designer und Holzschnitzer aktiv. Inspiriert von Thoreaus *Walden* suchte er zusammen mit seiner Frau sein Glück in der experimentellen Kolonie Fairhope in Alabama. Im Süden lernte er auch Sherwood Anderson kennen, der sich dort Anfang der 1920er Jahre an

4.1.2 Literarische Vorläufer

Der Schutzumschlag der für 1,50 US \$ verkauften Erstausgabe von *WO*, 1919 bei B.W. Huebsch in New York publiziert, ist für spätere Editionen verschwunden, doch werden auf ihm bereits wichtige Rezeptionshinweise gegeben, die womöglich sogar Anderson selbst verfasste:

WHAT is the fiction that you remember – that
sticks for years after reading it?

The mystery story?

The swashbuckler story?

The motor-car romance?

The propaganda novel?

No, to all, except for the rare achievements
by masters in those fields.

What stories do you remember? Is it not
those in which people's very souls are bared, in
which their heart-beats are almost heard, in which
life is not described, but revealed.

Such a book is this one: a book to be read,
Reread and given away because it is too good to
keep; a masterly work – perhaps a masterwork.¹⁵⁵

Der Wert der Geschichten wird mit der Offenlegung von menschlichen Seelen, als ein beinahe Hörbarmachen ihrer Herzschläge, angegeben. Die Geschichten beschreiben nicht das Leben, sondern offenbaren es: In diesem Unterschied von „describe“ und „reveal“ liegt schon eine wichtige ästhetische Aussage. Es ist nicht an der geschriebenen Oberfläche, an der Spannung zwischen Worten, dass sich der Wert des Werkes ausmachen lässt, sondern an dem Blick unter dieselbe: „reveal“ als „aufdecken, enthüllen, preisgeben, zeigen, enttarnen“. Es geht um eine Erfahrung, die sich im Lesen und Wiederlesen erleben lässt und die nun in bestimmten Stationen nachgezeichnet werden soll.

In seinen Romanen *Windy McPherson's Son* (1916) und *Marching Men* (1917) hat Anderson bereits die Isolation der Menschen durch die fortschreitende Industrialisierung gebrandmarkt.¹⁵⁶ Seine Gedichte in *Mid-American Chants* (1918) mythologisieren die Landschaft des Mittleren Westens in einem an Whitman erinnernden Stil. Trotz einiger vorheriger Anläufe ist die Komplexität des folgenden Buches, *Winesburg, Ohio* (1919), überraschend. Die Geschichten von *WO* wurden von Herbst 1915 bis Frühjahr 1916

plastischer Kunst und Malerei versuchte. Als Anderson dann Zeitungsverleger in Marion, Virginia wurde, dekorierte er sein Büro mit den Bildern von Esherick; s.a. <http://www.levins.com/esherick.html> (10.07.2005).

¹⁵⁵ Der Zeilenumbruch, Absätze und graphische Gestaltung ist vom Original-Umschlag hier übernommen worden.

¹⁵⁶ Für eine genaue Analyse s. Robert Dunne, „The Early Novels: Establishing the Horizon for *Winesburg*“, in seinem: *A New Book of the Grotesques*, S. 13-41.

geschrieben und bis 1917 in *The Masses*, *The Little Review* und *Seven Arts* veröffentlicht.¹⁵⁷ Die literarischen Vorläufer von *WO* festzumachen, hieße, weitgehend zu spekulieren, da sich Anderson weder in seinen autobiographischen Schriften noch in seinen Briefen deutlich über einen Einfluss geäußert hat; dennoch bildet dieser Aspekt einen Teil der Forschungsliteratur. Eine erste Verbindung zu D.H. Lawrence wurde bereits früh gezogen, doch hatte Anderson zur Zeit der Abfassung von *WO* diesen Autor noch gar nicht gelesen, so dass sich von einer Parallele, aber nicht einem Einfluss sprechen lässt.¹⁵⁸ Eine weitere Assoziation verbindet Andersons *WO* mit Joyces *Dubliners*, das 1914 genau wie fünf Jahre später *WO* bei B.W. Huebsch erschien und thematisch verwandt scheint. Ob Anderson das Werk bei der Abfassung von *WO* kannte, ist allerdings ungesichert.¹⁵⁹ Die strukturelle Analogie zur Joyceschen Epiphanie, „in which a single gesture, a perception of a bit of dialogue is caught, rendered permanent, and although never interpreted, dissolves into a myriad of implications for the reader“ bleibt aber bestehen.¹⁶⁰ Eine interessante literarische Parallele stellt Turgenews Buch *Aufzeichnungen eines Jägers* von 1852 dar, das in einem poetischen Prosastil vom fiktiven Ich-Erzähler zusammengehaltene Episoden aus dem Leben der leibeigenen Bauern und dem im Verfall begriffenen mittleren Landadel zeigt. Die offene Struktur, die sozialkritischen Anklänge, die detailfreudigen Landschaftsstimmungen und das Interesse am inneren Leben der Figuren lassen das Buch, das Anderson als „sweetest thing in all literature“ (zit. n. Howe 1968: 93) bezeichnete, zu einem idealen Vorbild werden. In der neueren Forschung wird davon ausgegangen, dass Anderson das Werk vor der Abfassung von *WO*

¹⁵⁷ Publikationshinweise und eine analytische Chronologie finden sich in William L. Phillips Aufsatz „How Sherwood Anderson Wrote *Winesburg, Ohio*“, in: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*, Hg. Ray Lewis White, Chapel Hill, 1966, S. 61-84 – im Folgenden *Achievement* abgekürzt – der aus seiner Dissertation hervorging, in der er die Original-Manuskripte auswertet. Die ausführlichsten Angaben sind nach jahrzehntelanger Forschung von Ray Lewis White in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Edition *Sherwood Anderson's Winesburg, Ohio. With Variant Readings and Annotations*, Athens, 1997, S. xv-lxii summiert.

¹⁵⁸ Vgl. Irving Howes „In the Lawrence Orbit“, in: *Sherwood Anderson*, S. 179-196 und „The Book of the Grotesque“, *ibid.*, S. 91. Eine frühere vergleichende Studie zwischen Anderson und Lawrence bietet John P. Bishop in „The Distrust of Ideas: D.H. Lawrence and Sherwood Anderson“, in: *The Collected Essays of John Peale Bishop*, Hg. Edmund Wilson, New York, 1948, S. 233-240.

¹⁵⁹ Martha Curry kommt in ihrem Artikel „Sherwood Anderson and James Joyce“, *American Literature* 52 (1980): 236-249 zu dem Ergebnis, dass trotz großer Ähnlichkeit beide Werke unabhängig voneinander entstanden sind. Anderson trifft Joyce 1921 in Paris und verarbeitet diesen Einfluss dann in seinem 1925 publizierten *Dark Laughter*.

¹⁶⁰ Philip Stevick, *The American Short Story 1900-1945: A Critical History*, New York, 1984, S. 62. Stanley L. Jedynak definiert die Joycesche Epiphanie etwas differenzierter: „(1) a half mystical poetic image which ‘reveals’ or discloses spiritual enervation, either through symbol or vision, and as (2) a verbal pattern carefully recreated by the objective artist in the form of conversation or description of environment.“ (29) in seiner Analyse „Epiphany as Structure in *Dubliners*“, *Siena Studies in Literature* 12 (1971): 29-56. Diese Epiphanien werden sich auch für *WO* ausweisen lassen. Tracy Lind Johnson spürt in *Unnatural Selection. The Canonization of James Joyce and Gertrude Stein*, Dissertation, New Mexico, 2001 gemeinsamen modernistischen Nennern nach und zeigt den Radikalismus beider Autoren, dem Anderson vorsichtig gegenüber steht.

kannte. In seinen *Memoirs* ist jedoch zu lesen: „It was a good deal later that I began to read the Russians.“¹⁶¹

In der wissenschaftlichen Literatur werden immer wieder mögliche Einflüsse manifest gemacht: Luther S. Leudtke hat den Einfluss von Thomas Hardy auf Andersons *WO* untersucht,¹⁶² Linda Brown konnte überzeugende Parallelen zwischen Mary E. Wilkins Freemans Titelgeschichte von *A New England Nun and Other Stories* und „Hands“ aufzeigen,¹⁶³ und Hilbert H. Campbell publizierte einen Aufsatz, der Feodor Sologubs *The Old House and Other Tales* mit *WO* vergleicht.¹⁶⁴ Obwohl die beiden Letztgenannten sowohl inhaltliche als auch strukturelle Analogien nachweisen können, sind sie sich des spekulativen Anteils der Ansätze bewusst, da es keinen definitiven Nachweis gibt, dass Anderson die Autoren vor der Abfassung von *WO* gelesen hat. Die interessante Schnittstelle mit Edgar Lee Masters' Gedicht-Sammlung *Spoon River Anthology* soll später in Kapitel IV gesondert dargestellt werden, da in Kontrast mit diesem Werk die inhaltliche Nähe Andersons zum ästhetischen Verständnis Steins deutlich wird.¹⁶⁵

4.1.3 Wege nach Winesburg

Anderson gab einer neuen Generation „a sense of curiosity, an unashamed acceptance of their difficulties and yearnings“¹⁶⁶, und ein Teil der Forschung widmet sich dem Einfluss, den Anderson auf Hemingway, Faulkner, Wolfe, Farrell u.a. ausübte. Die Herangehensweisen an das Buch spiegeln in den letzten Jahrzehnten ein sehr unterschiedliches Frageinteresse wider. Der Schwerpunkt der Genre-Diskussion soll im nächsten Abschnitt behandelt werden. Das

¹⁶¹ Sherwood Anderson, *Sherwood Anderson's Memoirs. A Critical Edition*, Hg. Ray Lewis White, Chapel Hill, 1969, S. 451; im Folgenden mit *Memoirs* abgekürzt. Kim Townsend betont in seiner Biographie *Sherwood Anderson*, dass Turgenevs Buch „the one precedent he did acknowledge and turn to again and again for encouragement in later years“ war (S. 115). John W. Crowley stellt in der „Introduction“ in seinem (Hg.): *NE*, S. 1-26, hier S. 15 fest, dass Anderson „definitely had read“ Turgenevs Buch, bevor er *WO* schrieb. Howe dagegen wünscht sich noch „if only we were certain that Anderson had actually read Turgenev before writing *Winesburg*“ (1968: 93). Woher die plötzliche Gewissheit kommt, dass Anderson *Aufzeichnungen eines Jägers* vor dem Herbst 1915 gelesen hat, wird nicht deutlich.

¹⁶² Luther S. Leudtke ist in seinem Artikel „Sherwood Anderson, Thomas Hardy and ‘Tandy’“, *MFS* 20 (1974/75): 531-540 der Analogie von Jude und dem Fremden in „Tandy“ nachgegangen.

¹⁶³ Linda Brown überzeugt trotz der Kürze ihres Beitrags „Anderson's Wing Biddlebaum and Freeman's Louisa Ellis“, *SSF* 27 (1990): 413-414, da sich der Vergleich bis in metaphorische Parallelen hinein verfolgen lässt.

¹⁶⁴ Hilbert H. Campbell vergleicht in „The ‘Shadow People’: Feodor Sologub and Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*“, *SSF* 33 (1996): 51-58, die russische Geschichte „The White Dog“ mit „Adventure“, „The White Mother“ mit „Tandy“, „Light and Shadow“ mit „Loneliness“ und legt besonderen Wert auf die enge Parallele der starken Mutter/Sohn-Beziehungen.

¹⁶⁵ Das vierte Kapitel ist für die Publikation dieser Arbeit stark gekürzt worden. Für eine ausführliche Diskussion und ausgewählte Analysen der Gedichte von Masters verweise ich auf die eingereichte Fassung der Dissertation und hoffe, diesen hier gestrichenen Abschnitt in einer eigenständigen Veröffentlichung zugänglich machen zu können.

¹⁶⁶ Kazin, Alfred. „The New Realism: Sherwood Anderson and Sinclair Lewis“, *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, 1942, S. 205-226, hier. S. 209.

Werk ist von John McAleer als eine Art Gralslegende verstanden worden, Marilyn Atlas hat die Frauendarstellung in *WO* vor dem Hintergrund von Andersons Biographie gelesen, Sean Lause untersucht das Schweigen der Frauen, Celia Esplugas die weibliche Sexualität, David Stouck sieht in dem Buch einen Totentanz, Duane Simolke und Mark Whalan konzentrieren sich auf das Überwinden von Gendergrenzen. Es wurden Verbindungen unterschiedlichster Natur zwischen *WO* und Werken von Raymond Carver, Ray Bradbury, Willa Cather, Jean Toomer, Thomas Wolfe und Mark Twain herausgestellt.¹⁶⁷

Die schon über ein Vierteljahrhundert alten Bibliographien von Ray Lewis White und Douglas Rogers weisen eine weitere Fülle von Ansatzmöglichkeiten aus, die jährlich durch eine Aktualisierung im *The Winesburg Eagle*, der seit 1998 *The Sherwood Anderson Review* heißt, ergänzt werden. In der Sommerausgabe 1997 der Zeitschrift hat White eine Auswahlliste von knapp 250 Dissertationen, Diplomarbeiten und Abschlussarbeiten zusammengestellt, die er für „worthy of discovery and study“ (1997: 7) hält. Mehrere Aufsatzsammelbände und viele relevante Homepages im Internet – von der kompletten online-Version des Textes bis hin zu ausführlichen Interpretationen – zeugen von dem nicht nachlassenden Interesse an Anderson und seinem bekanntesten Werk. Nachdem *WO* seit Mitte der 1990er Jahre nicht mehr unter das Copyright fällt, sind in der letzten Dekade sieben unterschiedliche Editionen von *WO* erschienen,¹⁶⁸ darunter auch eine textkritische Edition von Ray Lewis White, in der seine intensiven Manuskriptstudien zur Entstehungsgeschichte eingearbeitet sind.¹⁶⁹

Auch wenn White seine Ausgabe im Vorwort als definitive „expert edition“ (xii) ausweist, enthält sie einige Probleme: So wird beispielsweise in der gleich näher betrachteten ersten Erzählung die Geschichte von Wing Biddlebaums Namen – seiner Hände „restless activity, like unto the beating of the wings of an imprisoned bird“ (28) – abgeschwächt, da der nächste Satz – „Some obscure poet of the town had thought of it“ – in Whites Edition eine Zugabe

¹⁶⁷ Claire Bruyere, „Sherwood Anderson and Raymond Carver: Poets of the Losers“, *The Winesburg Eagle* 22.1 (Winter 1997): 3-6, James E. Person, Jr., „That Always Autumn Town’: *Winesburg, Ohio*, and the Fiction of Ray Bradbury“, *The Winesburg Eagle* 22.2 (Sommer 1997): 1-4, Paul W. Miller, „Willa Cather, Sherwood Anderson, and Ivan Turgenev“, *MidAmerica* 24 (1997): 80-89, William Dow, „Jean Toomer’s *Cane* and *Winesburg, Ohio*: Literary Portraits from the ‘Grotesque Storm Center’“, *QWERTY* 7 (Oktober 1997): 129-36, Hilbert H. Campbell, „He ‘Told Old Sherwood Off’: The Relationship of Thomas Wolfe and Sherwood Anderson“, *Thomas-Wolfe-Review* 22.1 (Frühling 1998): 54-66, David D. Anderson, „Mark Twain, Sherwood Anderson, and Midwestern Modernism“, *MidAmerica* 21 (1994): 73-81. Die zuvor im Haupttext genannten Beiträge mit namentlicher Erwähnung lassen sich mit der Bibliographie im Anhang aufschlüsseln.

¹⁶⁸ Fast alle Ausgaben sind in New York erschienen: Bei Bantam (1995), Barnes and Noble (1995), Oxford University Press (1997), Signet (1993), Dover (1995), Norton (1995) und in Athens bei der Ohio University Press (1997).

¹⁶⁹ Im oben bereits zitierten Ray Lewis White (Hg.), *Sherwood Anderson’s Winesburg, Ohio*, Athens, 1997.

erfährt: Der Begriff *poet* erscheint entgegen den üblichen Ausgaben in Anführungszeichen; ein Eingriff, der am Rand wie folgt kommentiert wird: „By ‘poet’ Anderson does not here or hereafter in *Winesburg* refer to a creative writer of verse but instead to some ordinary person gifted with close observation and the use of imaginative language.“¹⁷⁰ Wenige Zeilen später heißt es in der Erzählung: „The story of Wing Biddlebaum’s hands is worth a book in itself. Sympathetically set forth it would tap many strange, beautiful qualities in obscure men. It is a job for a poet“ (29). Diese unmittelbare Wiederholung der Worte „obscure“ und „poet“ erfordert eine kritische Lesart: „obscure“ steht für etwas Verborgenes, Verdecktes – etymologisch leitet es sich ja aus dem lateinischen *ob-scurus*: „verschlossen“, „versteckt“ her – und erfordert so einen Blick unter diese Oberfläche. Dieser kann nur von einem schöpferischen Menschen, einem Dichter, einem *poet* – etymologisch aus dem griechischen ποιεω: „ich mache“ abgeleitet – gestaltet werden. Dieses Machen, Verfertigen ist nur in der lebendigen Rezeption des Einzelnen zu erfahren, wie die folgende Arbeit zeigen möchte. Gerade das oben schon angesprochene Motiv des Genre übergreifenden Dichters negiert eine sprachliche Eindeutigkeit und wird mehrfach in *WO* genutzt: Nicht nur in dem Wunsch des Erzählers von „Hands“: „Perhaps our talking of them will arouse the poet who will tell the hidden wonder story“ (31), sondern beispielsweise auch in der Erzählung „Respectability“. Dort wird beschrieben, wie sehr Wash Williams das Leben hasst: „A thing had happened to him that made him hate life, and he hated it whole-heartedly, with the abandon of a poet“ (122). Doch der Erzähler macht deutlich: „There was something almost beautiful in the voice of Wash Williams, the hideous, telling his story of hate“, denn er „had become a poet“ (125). Die Idee des Dichters, der mit Sprache Grenzen überschreitet, da er Worte anders als alltäglich einsetzt, trifft hier ebenso zu, wie im „obscure poet“, der sich den Namen Wing Biddlebaum ausgedacht hat. So wie Stein das Adjektiv „good“ in *Three Lives* durch die unterschiedlichen Bedeutungsgrenzen entwertet hat und zu einer offenen Neu-Bestimmung führt, so ist „poet“ nicht innerhalb einer Eindeutigkeit zu verstehen, sondern muss in der Vielfältigkeit ausgekostet werden. Wenn White nun wertend in den Text eingreift, schmälert er die Detonationskraft von Andersons poetologischer Konzeption. Da also auch diese neueste Ausgabe nicht ohne Probleme ist, bleibe ich der älteren, von Malcolm Cowley edierten, treu.¹⁷¹

¹⁷⁰ Ray Lewis White (Hg.), *Sherwood Anderson’s Winesburg, Ohio*, S. 7.

¹⁷¹ S. a. Robert Dunne, „The Book of the Grotesque: Textual Theory and the Editing of *Winesburg, Ohio*“, *SSF* 35 (1998): 287-96; Dunne favorisiert die von Glen A. Love herausgegebene Version, die ebenfalls 1997 erschienen ist.

4.1.4 Das Genreproblem

Anderson hat *WO* im Untertitel der Erstausgabe „A Group of Tales of Ohio Small Town Life“ genannt.¹⁷² Die Frage des Genres von *WO* bestimmt einen wesentlichen Teil der Anderson-Forschung. Der Autor selbst hat in mehreren Schriften auf seine neue Form hingewiesen, doch in unklaren Definitionen die Mischung aus Roman und Kurzgeschichtensammlung nicht präzisiert.

In einem Brief von 1916 bezeichnet Anderson die *WO*-Erzählungen wiederholt als „intensive studies“ und benutzt einen eigentlich akademischen Terminus für die Klassifizierung.¹⁷³ Man fühlt sich entweder an malerische Vorarbeiten, an Entwurfsskizzen oder an „case studies“ und damit an klinisch psychopathologische Fälle erinnert. Während ersteres sich lediglich als Grundlage für ein späteres Werk versteht und damit nicht den vollendeten Status der Erzählungen anerkennt, ist letzteres eine Aussage, die unzutreffender nicht sein könnte und sich trotzdem in Beschreibungen von *WO* als „Psychogramm einer Kleinstadtbevölkerung“ (Ahrends 1980: 140) hält, obwohl Andersons Blick in die menschliche Seele nicht der Psychoanalyse unterworfen ist.¹⁷⁴ Anderson erkennt die Neuheit der in *WO* praktizierten Form: „No one I know of has used the form as I see it“ (Brief vom 12.11.1919 an Huebsch, zit. n. Sutton 433). Diese Form sieht er zunächst als „half individual tale, half long novel form“ (Brief vom 04.12.1919 an Frank, zit. n. Sutton 433), später definiert er die „Winesburg form“ allerdings anders: „That is really a novel. (...) I invented it. It was mine“ (Brief 19.09.1938 an Sergel, zit. n. Sutton 434). Diese Ganzheit wird auch in den *Memoirs* hervorgehoben: „The stories belonged together. I felt that taken together they made something like a novel, a complete story...“ (289). Anderson schrieb bereits am 14.05.1931 an Eleanor

¹⁷² Der Untertitel findet sich noch auf dem Frontispiz der Norton Ausgabe; Ferres kommentiert immerhin in seiner Edition sein Fortlassen, während Cowley den Zusatz gänzlich unterschlägt.

¹⁷³ S. *Letters of Sherwood Anderson*, Hg. Howard Mumford Jones/Walter B. Rideout, Boston, 1953, S. 346: „I made last year a series of intensive studies of people in my home town, Clyde, Ohio. In the book I called the town Winesburg, Ohio. (...) It is my own idea that when these studies are published in book form they will suggest the real environment out of which present day American youth is coming.“ Anderson ist von der Wichtigkeit des biographischen Einflusses auf Kunst überzeugt: „The work of any writer and fort hat matter of any artist in any of the seven arts should contain within it the story of his own life“, Sherwood Anderson, *A Writer's Conception of Realism*, S. 8.

¹⁷⁴ Frederick J. Hoffmann kommt in „Anderson – Psychologist by Default“, in: *Achievement*, S. 174-192 zu dem Ergebnis, dass *WO* als Beitrag zur Psychoanalyse verstanden werden kann, aber nicht andersherum. Andersons Gespräche mit dem Psychologen Dr. Trigant Burrow im Sommer 1916 haben in der Kurzgeschichte „Seeds“, in: *The Triumph of the Egg*, S. 21-32, ihren Niederschlag gefunden. Die Geschichte weist in hoher, geradezu unerträglicher Dichte Symbole und Bilder auf, die unaufdringlich den Subtext von *WO* gestalten. Madeleine Kisner spricht in ihrer Dissertation *Color in the Works of Poe, Hawthorne, Crane, Anderson, and Welty*, Ann Arbor, 1975 nicht von „tale“, sondern sogar explizit von „case study“ (125). Durch diese psychologische Lesart gelangt sie zum Ergebnis: „These sketches convey a vision of American life as a depressed landscape cluttered with dead stumps, twisted oddities, grotesque and pitiful wrecks; a landscape eerie with the cracked echoes of village queers rambling in their lonely eccentricities“ (102). Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass dieses Horrorszenario am entscheidenden Aspekt in *WO* vorbeiläuft.

Copenhaver: „You know how Winesburg was built up so, out of short stories – all about the figure of George Willard“¹⁷⁵ und stellt damit die Figur des angehenden Reporters ins Zentrum des narrativen Geschehens. August Derleth erinnert sich an ein Gespräch mit Anderson über *WO*, in dem der Autor klare Anweisungen gibt: „I wrote *Winesburg, Ohio* not in a village, but in a city. But it was about a village, of course. It’s a complete unit and ought always to be reprinted as such.“¹⁷⁶

Schon in diesen wenigen Zitaten wird deutlich, dass Anderson die Form mit unterschiedlichen Akzenten beschrieben, aber nicht klar definiert hat. Da Anderson keine poetologische Reflexion verfasst hat, lassen sich mit seinen zahlreichen unterschiedlichen Zitaten viele Aspekte von *WO* untermauern, aber keiner hierarchisch überordnen.¹⁷⁷

Es gibt eine Vielzahl von Ansätzen und Begrifflichkeiten, die versuchen, *WO* zu kategorisieren; jede Definition arbeitet einen Aspekt heraus, negiert jedoch einen anderen. Die Elemente des Bildungsromans ordnen sich um die Figur des jungen Reporters George Willard und der Charakter der Kurzgeschichten wird durch wiederkehrende Symbole zyklisch. Beide Aspekte werden mittels der durch die Erzählsituation aktivierten Leserinvolverung verknüpft und sind hier diskutiert worden. Trotz der zahllosen Definierungsversuche, die die Verschmelzung von Roman und Kurzgeschichte terminologisch zu fassen versuchen, bleibt Crowleys Einordnung *ex negativo* die wohl treffendste: Er sieht in *WO* „neither a novel nor a random set of stories.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ Brief vom 14.05.1931 in *Sherwood Anderson’s Love Letters to Eleanor Copenhaver Anderson*, Hg. Charles E. Modlin, Athens, 1984, S. 168.

¹⁷⁶ August Derleth, „Sherwood Anderson“, in seinem: *Three Literary Men*, New York, 1963, S. 29-36, hier S. 32f. In diesem Gespräch wird auch deutlich, dass Anderson sich von dem Label „revolt from the village“ distanziert (S. 34) und auch das Etikett „regionalism“ ablehnt (S. 35).

¹⁷⁷ Anderson hat in seinem letzten Lebensjahrzeit an einem Buch gearbeitet, das in einzelnen Essays das Leben eines Schriftstellers theoretisch betrachtet. Als er 1941 überraschend stirbt, ist das Werk nicht vollendet. Einzelne Aufsätze sind fragmentarisiert in den 1942 von Paul Rosenfeld herausgegebenen *Memoirs* erschienen, die Ray Lewis White wieder aus seiner kritischen Edition genommen hat. Martha Mulroy Curry hat *The ‘Writer’s Book’ by Sherwood Anderson: A Critical Edition*, Metuchen, 1975 publiziert. Anstelle der vielleicht zu erwartenden Theorie liegt damit aber eine Sammlung von autobiographischen Überlegungen vor, die in poetischen Bildern wiedergibt, was Anderson praktiziert. Martha Mulroy Curry kommt in ihrem Artikel „Anderson’s Theories on Writing Fiction“, in: *Sherwood Anderson: Dimensions of His Literary Art. A Collection of Critical Essays*, Hg. David D. Anderson, East Lansing, 1976, S. 90-109 – im Folgenden mit *Dimensions* abgekürzt – zu dem Ergebnis: „If Anderson cannot translate into theory what he instinctively understands and practices as an artist, neither he nor his reader should be disappointed“ (107).

¹⁷⁸ John W. Crowley, „Introduction“, in: *NE*, Hg. John W. Crowley, S. 1-26, hier S. 14.

4.2.1 Textanalyse I: Das Groteske – eine Ausgrabung

Das Buch *Winesburg, Ohio* wird mit „The Book of the Grotesque“ eingeleitet. Das Groteske wird sowohl in *WO* als auch in der Forschung zum Schlüsselbegriff und soll daher kurz betrachtet werden.¹⁷⁹ In der Theorie des Grotesken wird die „entfremdete“ Welt, allerdings auf zwei unterschiedliche Arten, betont: Während Wolfgang Kayser den drückenden Terror hervorhebt,¹⁸⁰ versteht Michail Bachtin das Groteske als überdimensionierte Karikatur: Horror und Komik stehen einander gegenüber.¹⁸¹ William Van O'Connor sieht das Groteske sogar als typisch amerikanisches Moment an und definiert es als Einbindung gerade der eben erwähnten Gegensätze „merging tragedy and comedy, and seeking, seemingly in perverse ways, the sublime“¹⁸² und auch Geoffrey Galt Harpham kommt zu dem Ergebnis: „The grotesque is concept without form: the word nearly always modifies such indeterminate nouns as *monster*, *object*, or *thing*. As a noun it implies that an object either occupies multiple categories or that it falls between categories.“¹⁸³ Gerade über das Wesen des „thing“ wurde ja bereits oben reflektiert und es wird sich als die entscheidende Kategorie in Andersons *WO* von dem „thing“ des alten Schriftstellers in dem Prolog hin zum „thing that makes the mature life of men and women in the modern world possible“ (243) in „Sophistication“ entwickeln.

¹⁷⁹ Etymologisch leitet sich „grotesk“ von *grottesca*, der weiblichen Form des italienischen Adjektives für „grotesk“ ab, das im eliptischen Gebrauch für *opera/pittura grottesca* etwas der *grotta*, der Höhle, als angemessen definiert. Als man Ende des 15. Jahrhunderts im Erdreich versunkene Ruinen der römischen Antike ausgrub, fanden sich die Wände mit bizarren Malereien geschmückt, die pflanzliche Formen, Menschen, Tiere, Architekturelemente, Satyre und mythologische Fabelwesen auf alptraumartige Weise vermischten. Das Wort *grotesque* gibt es erst seit circa 1640 in der englischen Sprache; es ist dem französischen *crotes[c]que* entlehnt, das wiederum auf *grottesca* zurückgeht. Das Adjektiv *grotesk* bezog sich zuerst nur auf Bilder – Arcimboldos aus Früchten, Blumen oder Obst zusammengesetzten Porträts sind sicher das bekannteste Beispiel (s. z.B. Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Ein manieristischer Zauberer*, Köln, 2001) – wird aber seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch für Menschen-, Architektur- und Literaturbeschreibung benutzt. S. Günther Drosdowski (Hg.), *Duden Etymologie*, Mannheim, 1989 sowie den Eintrag im *OED*.

¹⁸⁰ Wolfgang Kayser, *Das Groteske in der Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957, S. 202. Die dunkle Seite des Grotesken findet in Kaysers Definition: „Das Groteske ist die Gestaltung des ‚Es‘“ (199) ihren freudianischen Anstrich. Seine Untersuchung konzentriert sich auf die deutsche Literaturgeschichte, doch weder in den Kapiteln „Das Groteske im ‚Realismus‘ des Auslands“ (131-139) noch „Das Groteske in der Moderne“ (140-149) findet Anderson auch nur Erwähnung. Für das kulturell etablierte Interesse am Grotesken s. Colin Trodd et al. (Hgg.), *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*, Aldershot, 1999, und Jeffrey Jerome Cohen (Hg.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, 1996.

¹⁸¹ Michail Bachtin geht von der physischen Monstrosität des Riesen Pantagruels aus und stellt in *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Hg. und Einl. Renate Lachmann, Übs. Gabriele Leopold, Frankfurt/M., 1987 das absurde, komische Moment als wesentliches Merkmal der Groteske heraus. Weitere Facetten des Grotesken glänzen in James Luther Adams/Wilson Yates (Hgg.), *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Grand Rapids, 1997 sowie Alice Mills (Hg.), *Seriously Weird: Papers on the Grotesque*, New York, 1998.

¹⁸² William Van O'Connor, „The Grotesque: An American Genre“, in: *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Carbondale, 1962, 1-18, hier S. 3. Neuere Studien zum Grotesken, wie beispielsweise Bernard McElroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, London, 1989 oder Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*, New York, 1994 erwähnen Anderson überhaupt nicht und in Dieter Meindls *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, 1996 wird Anderson nur nebenbei erwähnt.

¹⁸³ Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, 1982, S. 3.

Die diversen Züge von den grotesken Gestalten des alten Schriftstellers zeigen gerade diese gegensätzliche Vielfalt auf: „The grotesques were not all horrible. Some were amusing, some almost beautiful, and one (...) hurt the old man in her grotesqueness“ (WO 23). Die negative Aussage „The grotesques were not all horrible“ mag die damalige Leserhaltung widerspiegeln, die das Groteske mit etwas Alptraumhaftem verbindet. Die Trennung von „horrible“ and „amusing“ elimiert den eigentlich diese Komponenten verschmelzenden Charakter des Grotesken: Anderson impliziert eine neue Bedeutung. Kriengsak Kisawadkorn konnte in seiner Dissertation nachweisen, dass die Schriftsteller der amerikanischen Moderne „with the greater understanding of and sympathy for grotesque characters“ (61) geschrieben haben und damit eine fundamental andere Einstellung zu ihren grotesken Figuren entwickeln als beispielsweise Irving, Poe oder Hawthorne. Von dem unheimlichen Anderssein, der entfremdeten Welt „the grotesque becomes increasingly something to respect, to embrace, or to love“ (170).¹⁸⁴ Dieser Respekt und die Umarmung, die dem Bereich des noch zu untersuchenden Hände-Symbolismus unterzuordnen sind, sowie die ebenfalls erwähnte Liebe verbinden sich zu den bedeutendsten Momenten in WO.

Es soll jedoch nicht der phantastisch-absurde Charakter der Wortbedeutung von „grotesque“ freigelegt, sondern – getreu der Etymologie – eine Schicht tiefer gegraben werden: Das italienische Wort für „Höhle“, *grotta*, geht auf das griechische *η κρυπτη* zurück, das von dem Verb *κρυπτειν* (verstecken, verbergen) gebildet wird. Die Verbindung der Theorie des Grotesken zu den folgenden Geschichten soll durch das Verborgene, das Versteckte, das Sehen unter die Lebensoberfläche der Figuren verstanden werden. Das Buch ist bekanntlich Andersons Mutter, Emma Smith Anderson, zugeeignet, da sie laut Widmung „the hunger to see beneath the surface of lives“ in dem Autor wachgerufen hat. Die Grotesken sind Gestalten

¹⁸⁴ Kriengsak Kisawadkorn unterscheidet in seiner Dissertation *American Grotesque from Nineteenth Century to Modernism: The Latter's Acceptance of the Exceptional*, Denton, 1994, die „southern modernists“ Faulkner, McCullers und (Flannery) O'Connor, die dem Leser „the everyday world as it is experienced by a person who is mentally or physically deformed“ von den „non-southern modernists“ Anderson, West, Steinbeck, die dem Leser „a normal individual who is chiefly beset by a surrounding world that is grotesque“ (129) präsentieren. Als Summe konstatiert er: „The reading public's acceptance of the exceptional seems to be a new phenomenon in American literature“ (177/178), ohne allerdings die Gründe für diesen Wandel auszuloten. Ein Höhepunkt der amerikanischen Literatur der Groteske mag auch für Anderson der erste Berührungspunkt mit dem Wort „grotesque“ gewesen sein: Poes 1840 erschienene *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Arthur Davison Ficke publizierte im März 1915 unter dem Titel „Ten Grotesques“ Kurzgedichte in *The Little Review* 2 (März 1915): 31-35 und im November desselben Jahres hatte Cloyd Heads Produktion von *Grotesque: A Decoration in Black and White* in Chicagos Little Theatre Premiere. Eine Besprechung dieses Stückes findet sich in der Ausgabe des *Little Review*, die auch Andersons Kurzgeschichte „Sister“ beinhaltet. Dale Kramer weist in einem anderen Zusammenhang darauf hin, dass Harriet Monroe dem Stück sogar eine ganze Nummer von *Poetry* widmet (*Chicago Renaissance: The Literary Life in the Midwest – 1900-1930*, New York, 1966, S. 311). Kim Townsend kommt deshalb in seinem *Sherwood Anderson* zu dem berechtigten Schluss: „The word *grotesque* was in the air“ (S. 110).

des verborgenen Lebens, nicht absurd verunstaltete Kleinstadtkrüppel, die man nicht lieben kann.¹⁸⁵ Unter der Oberfläche ist immer der Wunsch nach Leben und Liebe zu finden; beide sind in Andersons Philosophie archetypisch und eng verschlungen: „The hunger for life, the hunger for the affection that gives life, is the oldest and strongest hunger in the world“ (*Memoirs* 15).

4.2.2 „The Book of the Grotesque“

Eigentlich wollte Anderson sein Werk *The Book of the Grotesque* nennen, doch sein Verleger B.W. Huebsch setzte sich mit dem Titel *Winesburg, Ohio – A Group of Tales of Ohio Small Town Life* durch.¹⁸⁶ „The Book of the Grotesque“ ist nun der Titel der ersten Erzählung, in der ein über sechzigjähriger Schriftsteller einen Tischler bestellt, um sein Bett erhöhen zu lassen, damit er von dort aus durch die Fenster auf die Bäume blicken kann. Der Zimmermann erzählt weinend von seinem im Bürgerkrieg verhungerten Bruder und führt den Auftrag nur ungenügend aus: Der alte Mann braucht nun einen Stuhl, um ins Bett zu gelangen.¹⁸⁷ Als er in diesem liegt, tritt in einem „dream that was not a dream“ (22) eine Prozession von Grotesken vor die Augen des herzkranken Schriftstellers, die er dann sprachlich zu seinem „Book of the Grotesque“ verarbeitet, das allerdings nie veröffentlicht wird, jedoch vom Erzähler eingesehen wurde.

„The Book of the Grotesque“ ist von den folgenden Erzählungen schon im Inhaltsverzeichnis abgesetzt: Dieser Titel ist kursiv gedruckt und damit graphisch unterschieden. Da außerdem die Stadt Winesburg keinerlei Erwähnung findet und die Figuren dieser Geschichte nicht

¹⁸⁵ Lionel Trilling hat in seinem 1941 zuerst publizierten Beitrag Andersons Werk als Groteske im Sinne der Theorie des alten Schriftstellers bezeichnet und verwirft die Figuren als nicht lebensfähig: „To say that they are not ‘real’ would be to introduce all sorts of useless quibbles about the art of character creation; they are simply not *there*“ („Sherwood Anderson“, in: *Achievement*, S. 218). Trilling fordert etwas von Figuren, die er lieben will, das sich gegen Andersons Konzeption derselben richtet: „But of course we do not love people for their essence or their souls, but for their having a certain body, or wit, or idiom (...) we love them for being there“ (S. 219). Anderson geht es aber genau um diese Essenz. Er schreibt in *STS*: „It is my aim to be true to the essence of things. That’s what I’m after“ (100). Um diese erfahrbar zu machen, bricht er traditionelle Erzählmethoden auf und fordert vom Leser eine größere Involvierung.

¹⁸⁶ Der Publizist der zwei frühen Romane Andersons, John Lane, war an der Veröffentlichung des Buches nicht interessiert, da von der von ihm ebenfalls veröffentlichten Gedichtsammlung *Mid-American Chants* nur 200 Exemplare verkauft wurden, so dass *WO* Huebsch angeboten wurde. Dieser erinnert sich in einem Brief an Anderson vom 21.09.1936: „I was its godfather, for you will remember I proposed the title which it bears“ (zit. n. Sutton 437).

¹⁸⁷ Die Verbindung zu Anderson wurde schon von Howe (1968: 68) und Townsend (1996: 204) angedeutet: Auch Sherwood Anderson ließ sein Bett in Chicago erhöhen. Stouck liest sogar den Tischler biographisch: „...just such a character apparently befriended Anderson’s lonely mother in Clyde, Ohio“ (1996: 382). In einem zur Überinterpretation neigenden Verständnis versucht Bidney, die Phrase „raising of the bed“ als Wortspiel auf „raising the dead“ zu lesen (448). Auch wenn damit ein Bezug zu Masters *SRA* hergestellt wäre, evoziert das Auferstehen der Toten ein apokalyptisches Totenszenario, dass der von Anderson verwendeten, mit Leben konnotierten Schwangerschaftsmetapher entgegengesetzt ist.

wieder auftauchen, kann man der Erzählung einen gewissen einleitenden Charakter attestieren: „It is rather a mystical, oblique introduction to the stories that follow it, a fable of character and creation“ (White 1990: 21). White konkretisiert diese Idee 1997 in der von ihm edierten Ausgabe von *WO* und klassifiziert die Erzählung klar als „Foreword“ mit dem kursivierten Untertitel *The Book of the Grotesque*.¹⁸⁸

In diesem Text, der 1916 veröffentlicht wurde, wird uns zunächst der alte Schriftsteller und der Tischler vorgeführt; doch dann berichtet ein „Ich“, es habe das nie veröffentlichte „The Book of the Grotesque“ des alten Mannes gesehen „and it made an incredible impression on my mind“ (23). Der zentrale Gedanke dieses Werkes wird als verwickelt bezeichnet, dennoch wird er uns vom Erzähler vereinfacht referiert:

That in the beginning when the world was young there were a great many thoughts but no such thing as a truth. Man made the truths himself and each truth was a composite of a great many vague thoughts. All about in the world were the truths and they were all beautiful. (...) And then the people came along. Each as he appeared snatched up one of the truths and some who were quite strong snatched up a dozen of them.

It was the truths that made the people grotesques. The old man had quite an elaborate theory concerning the matter. It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood. (23/24)

Der Ton erinnert an die Erzählsituation des Buches Genesis im Alten Testament und an den Prolog des Johannes-Evangeliums (Joh 1,1-18).¹⁸⁹ Da der Ich-Erzähler die Schöpfung des alten Mannes vermittelt, wird in einem ironischen Unterton die Gleichsetzung des Erzählers mit Gott hinterfragt. Die Erzählsituation, die einen Gott-gleichen, die narrative Welt ordnenden Erzähler vorführt, ist hier aufgebrochen – man ist versucht, zerbrochen zu sagen, da mit dem alten Schriftsteller, dem erzählenden „Ich“ und der Autorenwidmung ein Scherbenhaufen an Erzählsituationen entstanden ist, der zumindest eine eindeutige Reflexion für den Leser negiert.

Der zentrale Gedanke der „truth“-Passage lässt sich wie folgt wiedergeben: Die von den Menschen aus vielen Ideen konstruierten Wahrheiten machen aus ihnen Grotesken, sobald sie

¹⁸⁸ Vgl. Ray Lewis White, „Introduction“ in seinem (Hg.): *Sherwood Anderson's Winesburg, Ohio*, S. xliv und lviii.

¹⁸⁹ Anderson wird von Harry Hansen in „Sherwood Anderson, Corn-Fed Mystic, Historian of the Middle Age of Man“, in seinem: *Midwest Portraits: A Book of Memoirs and Friendships*, New York, 1923, zitiert: „And without any pose in the matter I think I can honestly say that I have had a tremendous lot of joy out of the Old Testament. When I traveled around the country as an advertising writer I used to take my knife and cut books out of Gideon's Bibles in hotels and carry them in my pockets“ (131).

eine oder mehrere „Wahrheiten“ als ihr eigen ansehen und ihr Leben danach führen; aus der „Wahrheit“ wird dann eine „Falschheit“. Dabei wird das Instrumentarium der Wahrheitskonstruktionen, Sprache, aus dem ethischen Kontext in einen ästhetischen gehoben – schließlich ist Sprache auch das Medium, mit dem der Schriftsteller konstruiert. Andersons so einfach klingende Verbindung von Ethik und Ästhetik hat ein massives Wurzelwerk. Besonders prägnant hat Friedrich Nietzsche in „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ darüber geschrieben.¹⁹⁰ Nietzsche verknüpft hier die ethische Fragestellung nach Wahrheit mit der ästhetischen Ausgestaltung des Wortes und formuliert damit genau das Problem, das Gertrude Stein dann spielerisch zu lösen sucht. Er konstatiert die Schwierigkeit, die auch das Sprungbrett zu Andersons Selbstverständnis ist: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen“ (8).

Anders als die medial selbstverliebten Spiele Steins und die konstruierten Leerstellen Andersons verdichten sich Nietzsches Überlegungen zu einem kraftvoll-eindringlichen Sprachbild von Wahrheit als abgegriffen-ausgedienter Metapher-Münze:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. (10)

In Andersons Erzählung wird in schlichteren Worten behauptet, dass aus einer Wahrheit eine Falschheit wird und in diesem Prozess der Mensch zu einer Groteske. Der Konventionscharakter von ethischen Normen, von Wahrheiten, von Sprache wird von den Menschen vergessen und damit wird ein wesentlicher Teil dieser Kategorien verdrängt. Anderson ist sich der Limitierung bewusst: Die simpel formulierte Theorie des Grotesken ist

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche verfasst um 1871 sein zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Aufsatz „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“. Darin wird Wahrheit als ein Konstrukt entlarvt: „Nur durch Vergeßlichkeit kann der Mensch je dazu kommen zu wähnen, er besitze eine „Wahrheit“ in dem eben bezeichneten Grade. Wenn er sich nicht mit der Wahrheit in der Form der Tautologie, das heißt mit leeren Hüllen begnügen will, so wird er ewig Illusionen für Wahrheiten einhandeln. Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. Wie dürften wir, wenn die Wahrheit bei der Genesis der Sprache, der Gesichtspunkt der Gewißheit bei den Bezeichnungen allein entscheidend gewesen wäre, wie dürften wir doch sagen: der Stein ist hart: als ob uns ‚hart‘ noch sonst bekannt wäre, und nicht nur als eine ganz subjektive Reizung!“, in: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Leipzig, 1922, S. 1-21, hier S. 7.

nur das nackte Thema, das in den folgenden Geschichten zu einer Symphonie der Reflexion potenziert wird. Die Bedeutung dieses einfachen Ansatzes wird deutlich, wenn man diese Wahrheitsdefinition mit dem Gegenteil kontrastiert:

The superstition which said that absolute truth is possible gave rise to oppressive political and religious systems, from which we have never succeeded in liberating ourselves; and we will never do so as long as we accept the prior condition that enabled all of them, the possibility of any truth that is absolute.¹⁹¹

Erst in einem Kontext, dessen Rahmen nicht durch monologischen Glauben an Institutionen – ob nun Staat oder Ehe – und Objekte – ob nun Ideal oder Text – definiert ist, können über Grenzen hinweg Begegnungen stattfinden. Für den Bereich der bildenden Kunst hat Whistler die moderne Ausprägung und die ewige Wahrheit kontrastiert: Die Untergangsstimmung der Meister „is also no more the product of civilisation than is the scientific truth asserted dependent upon the wisdom of a period. The assertion itself requires the man to make it. The truth was from the beginning“ (GA 155). Menschliche Wahrheiten sind immer limitiert, doch das Bewusstsein dieser Begrenzung kann zu einer neuen Freiheit führen.

Die von Anderson vorgestellte Theorie von Wahrheit findet aber, wie im Folgenden nachzuvollziehen, in nicht allen Figuren in *WO* eine Entsprechung: Dr. Reefy konstruiert und zerstört seine „Wahrheiten“ in fortlaufender Folge, Joe Welling hat eine Vielzahl von Ideen, Ed Handby ist zwar sprachlich ungeschickt, kommuniziert aber erfolgreich. Der Erzähler ermöglicht dem Leser auf einer weiteren Ebene, Bedeutung zu erkennen. Die lächerliche, geradezu absurde („ludicrous“, 21) Figur des Schreiners darf nicht zu Spott reizen, sondern soll trotz des ironischen Erzählerkommentars – laut abschließendem Satz ist sie „the nearest thing to what is understandable and loveable“ (24) – verstanden und geliebt werden. Der Schreiner hat etwas Groteskes im Sinne von etwas Verborgenen an sich, das nur durch Liebe und Verständnis erfahrbar werden kann. Monika Fludernik summiert deshalb einfach und treffend: „The ‘message’ of Winesburg, in a loose sense is to engender love for our fellow beings.“¹⁹² Die Theorie des alten Schriftstellers findet als Wortkonstrukt keine direkte,

¹⁹¹ Katarina Clark und Michael Holquist summieren mit diesen Worten den dialogischen Ansatz von Bachtin in ihrem: *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, 1984, S. 348.

¹⁹² Monika Fludernick, „Winesburg, Ohio: The Apprenticeship of George Willard“, *Amerikastudien* 32 (1987): 431-452, hier S. 444. In der Kurzgeschichte „Seeds“ aus der bereits erwähnten Sammlung *The Triumph of the Egg*, S. 21-32 hat Anderson das Bild der Groteske wieder aufgenommen und expliziert: „...all the people in the world are grotesques. We all need to be loved.“ (31) Die noch zu diskutierenden Bilder der Hände, des Künstlers und der Imagination sind geradezu unerträglich aufdringlich in dieser Geschichte gestaltet, wenn man sie mit *WO* vergleicht; die Erzählung kann als überzeugendes Indiz dienen, wenn man nachweisen wollte, dass

oberflächliche Entsprechung in den Figuren, damit der Leser an der determinativen Festigkeit der Wörter zu zweifeln beginnt.¹⁹³ Tony Tanner hat gezeigt, wie stark sich Anderson den „little things“ widmet und genau damit eine Erzählsituation etabliert: „we are given the world seen in the simplest way and not filtered through any exegetical intelligence.“¹⁹⁴ Doch genau das fordert eine bestimmte Leserentwicklung heraus.

4.2.3 „Tandy“

Die Erzählung „Tandy“, die kürzeste in *WO*, besitzt einen in der wissenschaftlichen Literatur stark umstrittenen Stellenwert. Howe findet die Erzählung „so bad that its omission would help the book“ (1968: 106). Luscher bekräftigt diese Meinung und stellt fest: „‘Tandy’ is without question the poorest story in the volume“ (206). White kann ebenfalls mit der Erzählung wenig anfangen; er spekuliert: „Perhaps it is unfinished (...) perhaps it was not originally written for *Winesburg, Ohio*“ (1990: 41). Er stellt fest: „Its meaning is unclear“ (ebd.). Dabei wird hier auf der Wortebene in der Erklärung des Neologismus „Tandy“ mit ungewohnter Deutlichkeit gesprochen, wie im Folgenden ausgeführt werden soll. Als Gegenposition sei sowohl Leudtke angeführt, der in der Geschichte ein „isolated credo among the failures“ (537) sieht, ein „simple manifesto (...) a faith beyond reason that modern man and woman could still make an uncertain way back to a natural relation with one another and the world in which they live“ (540),¹⁹⁵ als auch die Position von Campbell, der Mitte der 1990er von „Tandy“ sogar als „the strongest story in *Winesburg, Ohio*“ (53) spricht. In der

Anderson nicht bewusst seine Qualität einschätzen konnte und daher trotz gleicher Mittel extrem unterschiedlich gute Prosa kreierte.

¹⁹³ Die Differenz zwischen geträumter und geschriebener Geschichte bestimmt auch Andersons Erzählung „The Lost Novel“ in: *Death in the Woods and Other Stories*, New York, s.a., S. 83-92, die mit folgendem Paragraph beginnt: „He said it was like a dream. A man like that, a writer. Well, he works for months and, perhaps, years, on a book, and there is not a word put down. What I mean is that his mind is working. What is to be the book builds itself up and is destroyed“ (83). Auch hier wird eine Konzeption eines Kunstwerkes angekündigt, das sich als nicht realisierbar entpuppt: „He said that all the love he had in his being went into the novel. He took it home and laid it on his desk. What a sweet feeling of satisfaction to have done – the thing“ (91). Das „Ding“ existiert allerdings nicht in der Wirklichkeit, der Dichter hat nichts auf Papier geschrieben, sondern nur in seinem Geiste etwas vollendet. Die Verbindung von Liebe und Schreiben wird auch in der Erzählung „The Novelist“ von 1916 in: *Early Writings*, S. 151-154 thematisiert: „It is the dream of the novelist that he will make men understand the spirit of the woman they saw in the street“ (153). Die Verbindung von Erotik und Schreiben wird hier sogar gesteigert: „As he writes he is making love“ (154), setzt aber den künstlerischen Ausdruck anstelle der realen Begegnung.

¹⁹⁴ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 209.

¹⁹⁵ Die Existenz einer „natural relation“ zwischen Mann und Frau ist ein nicht näher definiertes utopisches Konstrukt, denn dazu müsste man die paradiesische Beziehung vor dem Sündenfall als Eckpunkt nehmen; als Gegenpol sei Michel Foucaults *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/M., 1983, angeführt: Er sieht die Sexualität nicht losgelöst von Diskursen, sondern bestimmt ihre Bedeutung gerade durch diese und definiert eine ideologische Verbindung von Macht, Wissen und Sexualität. Die Beziehung zwischen Mann und Frau wird so zu einem wandelbaren historischen Konstrukt der Gesellschaft und kann daher nicht als „natürlich“ bezeichnet werden. Zu ähnlichen Ergebnissen ist vor Foucault bereits Antonio Gramsci gekommen, dessen Theorien Thomas Yingling in seinem „*Winesburg, Ohio and the End of Collective Experience*“, in: *NE* auf *WO* appliziert.

kurzen Erzählung nähert sich Anderson dem Steinschen Kraftwerk der erfahrbaren Wortbedeutungen. Seine Geschichte bewahrt sich eine gewisse ethische Offenheit, doch wird auf der ästhetischen Strukturebene in ungewohnter Knappheit klar gesprochen.

Das im Titel vorgestellte Namenssymbol wird nun in der Geschichte sprachlich erläutert und diskutiert. Tom Hard ist ein fanatischer Agnostiker, der nach dem Tod seiner Frau die kleine Tochter alleine aufziehen muss. Eines Abends sitzt er mit seiner Tochter im Arm neben George Willard vor dem New Willard House, als ein Fremder vorbeikommt. Dieser ist der Sohn eines reichen Stadtkaufmannes und ist nach Winesburg gefahren, um vom Trinken loszukommen. Der Wechsel von Stadt zu Land ist nicht erfolgreich, denn: „The dullness of the passing hours led to his drinking harder than ever“ (143). Den Grund für seinen Alkoholismus erkennt der Fremde: „‘I am a lover and have not found my thing to love.’“ (144). Er glaubt an eine neue Art von Frauen: „‘It is because of her defeats that she is to me the lovely one. Out of her defeats has been born a new quality in women. (...) I call it Tandy. (...) It is the quality of being strong to be loved’“ (145). Er kniet vor dem kleinen Mädchen nieder und küsst dessen Hände ekstatisch: „‘Be Tandy, little one (...) Be brave enough to dare to be loved. Be something more than man or woman. Be Tandy’“ (145). Er fährt kurz darauf zurück nach Cleveland. Als der Vater seine Tochter beim Namen ruft, weint die Kleine und verlangt, nur noch Tandy genannt zu werden. Der Name ist „rich with meaning“ (144): Tandy steht für mutige Stärke, geliebt zu werden. Mit dem Zusatz „be more than man or woman“ (145) wird die Transzendierung der Geschlechterrollen angedeutet. Es geht nicht um die Liebe, die physisch ihren Ausdruck im Mann- oder Frausein findet. Es geht um die Liebe, die hinter diesen Vorstellungen existiert.

Der Neologismus „Tandy“ wird durch die Erklärung eines „true dreamer“ (145), eine sprachliche Analogie zum alten Schriftsteller des Prologs, mit Bedeutung aufgefüllt. Ob das Wort auch seiner Bedeutung nach ausgelebt wird, lässt die Geschichte im Kleinen ebenso offen, wie das gesamte Buch Georges Zukunft, nachdem er Winesburg verlassen hat. Es wird zwar der in der Widmung angesprochene Blick unter die Lebens-Oberfläche gewagt, aber das gesehene Bild wird nicht beschrieben: Der Leser wird vielmehr zum Sehen aufgefordert. Hier erfüllt sich die Widmung des Buches, die den Hunger auf das Sehen unter die Lebensoberflächen formuliert, aber nicht restlos stillt: Dieses bleibt Aufgabe des Rezipienten. Für ihn lassen sich die unterschiedlichsten Standpunkte aus dem Text heraus finden: „It seems safe to assume that by being able to imagine a condition that is pleasant and uplifting, the

little girl may grow into a happy, normal adult. She has been given, in effect, a dream to pursue, and this dream may prevent her from becoming a grotesque“¹⁹⁶ – damit gelänge es Tandy, durch den Traum jenseits der gesellschaftlichen Konditionierung glücklich zu werden. Als Gegenpol sei die ebenfalls plausible Warnung zitiert: „However enticing and reassuring the stranger’s ideal may be and however assured his claim of understanding the girl, the story nevertheless provides the scenario of a grotesque in the making“¹⁹⁷ – Tandy wird damit zur terminologischen Wurzel der monosemierten Wahrheit, die im Prolog thematisiert wurde und damit wurde der Leser Zeuge einer Geburt von Wortbedeutung, deren Lebensfähigkeit sich erst zu beweisen hat.

4.3.1 Fenster und Sehen

Die Differenz von Erwartung und Wirklichkeit zeichnet der Erzähler besonders prägnant am Beispiel der Hauptfigur von „Adventure“. Nachdem ihre Jugendliebe Ned Currie nach Cleveland zu einer Zeitung gegangen ist, hat Alice Hindman jahrelang gehofft, dass er zu ihr zurückkehrt; doch ihr Liebesbedürfnis löst sich von der Konkretion an diesen individuellen Menschen:

...she arranged a blanket so that in the darkness it looked like a form lying between the sheets ... “Why doesn’t something happen? Why am I left alone?” she muttered. ... She did not want Ned Currie or any other man. She wanted to be loved, to have something answer the call that was growing louder and louder within her. (118f.)

Ihre Sehnsucht hat eine spezifische Körperlichkeit längst hinter sich gelassen, auch wenn sie ein Kissen in den Arm nimmt „and held it tightly against her breasts“ (118) – sie weiß die entstandene Lücke nicht anders als mit Erotik auszufüllen, obwohl ihr ganzes, nicht nur ihr sexuelles, Wesen nach Nähe schreit. Von der Konkretion der bestimmten Figur Ned Currie hat sich ihr Verlangen separiert und ist in eine Abstraktion übergegangen; diese kann sie nun aber nicht mehr verstehen. Alice Hindman, die in der Dunkelheit am Fenster steht, sieht durch dieses nichts, sondern hört etwas: „she stood by the window hearing the rain beat against the glass and then a strange desire took possession of her“ (119). Das Fenster bietet entgegen den anderen Geschichten in *WO* dieses Mal keine Vision, sondern eine Audition, die sie dazu veranlasst, nackt auf die Straße zu rennen, in der Hoffnung, einem anderen Menschen zu begegnen. Sie trifft auf einen alten, fast tauben Mann, der nur „‘What? What say?’“ (120) schreit und sie nicht versteht. Alice hat aber nichts zu sagen – sie kann ihr Innenleben nicht in Sprache äußern und kriecht auf allen Vieren weinend zurück „to her own room (...) and

¹⁹⁶ Welford Dunaway Taylor, *Sherwood Anderson*, New York, 1977, S. 32.

¹⁹⁷ Robert Dunne, *A New Book of the Grotesques*, S. 63. Dunne bewertet „Tandy“ daher als „too reminiscent of the didactic heavy-headedness of Anderson’s earlier fiction“ (73).

turning her face to the wall, began trying to force herself to face bravely the fact that many people must live and die alone, even in Winesburg“ (120). Hier gibt es nun kein Fenster zu einer anderen (Kunst-)Welt, sondern nur das harte Mauerwerk der Realität. Anderson zeigt hier, wie Sexualität zur menschlichen Natur gehört, aber diese durch eine vermeintliche Hegemonie verkomplizieren kann.¹⁹⁸

Der Erzähler spielt bei Alices Audition im Negativ mit der Idee, dass ein Fenster eine Aussicht bietet. Die Beschreibung von Doctor Parcival erweitert die Bedeutung des Fensters in einem Vergleich: „The lid of the left eye twitched; it fell down and snapped up; it was exactly as though the lid of the eye were window shade and someone stood inside the doctor’s head playing with the cord“ (49). Der muskuläre Tick des Arztes wird sprachlich in einem Bild präsentiert: Das Auge wird als Fenster gesehen, dessen Rollo von einem kleinen Mann im Kopf des Doktors betätigt wird. Die Aussicht wird so über das Auge zu einem Blick auf das Innere. Der nach dem Gralsritter¹⁹⁹ benannte Arzt formuliert diese Quintessenz wie folgt: „everyone in the world is Christ and they are all crucified“ (57). Durch sein Fenster-Auge wird die Aussicht zur Einsicht und bestimmt erst in ihrer Beherrschung weitere Sichtweisen.²⁰⁰

4.3.2 Fenster zur Seele und zur Welt: „Godliness“

Die vierteilige Erzählung „Godliness“ nimmt aufgrund ihrer Struktur eine gesonderte Stellung in dem Geschichten-Zyklus ein, doch ist sie thematisch, symbolisch und Sprache reflektierend klar in *WO* eingebunden.²⁰¹

¹⁹⁸ Genau dieses inhaltliche Moment wird von Stein in ihrer Oper *The Mother of Us All* weiter geführt; auch wenn erst im Abschnitt über Cézanne auf dieses Werk eingegangen werden wird, soll bereits hier auf ein Zitat aus der fünften Szene des ersten Aktes verwiesen werden, das in reimend swingendem Rhythmus nicht nur das bereits thematisierte „thing“ wieder aufnimmt, sondern auf die in *WO* prosaisch konstatierte Einsamkeit verweist: Susan B.: „Will they remember that it is true that neither they, that neither you, will they marry will they carry, aloud, the right to know that even if they love them so, they are alone to live and die, they are alone to sink and swim, they are alone to have what they own, to have no idea, but that they are here, to struggle and thirst to do every thing first, because until it is done there is no other one“, zit. n. der Partitur von Virgil Thomson/Gertrude Stein, *The Mother of Us All*, New York, 1947, S. 197-201.

¹⁹⁹ Für eine Kontextualisierung des Namens s. den letzten Abschnitt dieses Kapitels.

²⁰⁰ Die symbolische Bedeutung des Fensters wird im vierten Kapitel ausgeführt werden.

²⁰¹ Thurston sieht die Erzählung „Godliness“ als „the matrix of a novel which Anderson intended to write about several generations of the Bentley family“ (314), die er dann einfach Winesburg einverleibt hat. Seine Behauptung „the (...) Bentley stories are the only ones not set in Winesburg“ (315) ist allerdings doppelt falsch: Zum einen spielt beispielsweise ein Großteil der Erzählung „Loneliness“ in New York, zum anderen spielt der dritte Teil der Bentley-Erzählungen, mit dem Untertitel „Surrender“, im Haus von Albert Hardy in Winesburg. Doch auch thematische Äquivalenzen wie das später erläuterte Fenstermotiv verbinden diese Erzählung mit dem Rest von *WO*. Jesse Bentley sieht im weiten Land „a place peopled by his fancy with a new race sprung from himself“ (70), erinnert damit an den alten Schriftsteller des Prologs und deutet bereits auf George Willard in „Sophistication“ hin. Luscher diskutiert in seiner Dissertation einen Brief Andersons an Frank vom 17.08.1917, der weitere inhaltliche und chronologische Widersprüche zu Thurstons These beinhaltet (187n27).

Die Erzählung „Godliness III Surrender“ wird von Simolke mit Steins „Melanctha“ verglichen. Thematische Analogien (von Eltern ungeliebte Protagonistin, Mut in der Dunkelheit, Bewusstsein der Tradition) sind für diese Untersuchung nicht so spannend wie die formale Gestaltung. Der zeitliche Rahmen der *WO*-Geschichte ist extrem sprunghaft in der Biographie von Louise – Simolke weist 15 Stationen aus – doch wird gerade durch das gleichbleibende Problem auf die Monotonie hingewiesen: „Anderson’s use of time (...) epitomizes the ‘everything is now’ approach of ‘Melanctha’ and *Winesburg*, the continuous present“ (Simolke 15). Diese andauernde Gegenwart wird noch verstärkt durch die Beibehaltung des Namens von Louise Bentley, der auch dann immer noch wiederholt wird, als sie schon längst John Hardy geheiratet hat.

Louise Bentley ist ohne Liebe auf der Familienfarm ihres fanatisch presbyterianischen Vaters Jesse groß geworden, bis sie im Alter von fünfzehn Jahren nach Winesburg kommt, um dort die High School besuchen zu können. Sie bezieht bei den Hardys ein Zimmer im zweiten Stock „and her window looked upon an orchard“ (90).²⁰² Sie fühlt sich emotional eingemauert: „It seemed to her that between herself and all the other people in the world, a wall had been built up and that she was living just on the edge of some warm inner circle of life that must be quite open and understandable to others“ (91). Die Mauern, die ihre Isolation konstituieren, finden ihre Materialisierung in dem Zimmer; dieses wird zum Symbol für ihr Inneres. Louise wird von den Hardy-Schwestern abgelehnt; sie wird angeherrscht: „Shut up your crying and go back to your own room...“ (90). Hier verbinden sich symbolische und konkrete Ebene miteinander: Der physische Rückzug wird zum psychischen. Sie bestellt John Hardy in den Obstgarten mit der Offenbarung: „‘I want someone to love me and I want to love someone,’ she wrote. ‘If you are the one for me I want you to come into the orchard at night and make a noise under my window‘“ (94). Das Zimmer bietet ihr einen realen Ausblick und auch einen metaphorischen: eine neue Perspektive, Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Johns ungeschickter Kommunikationsversuch gibt Louise genügend Motivation „to break down the wall that she thought stood between her and John Hardy“ (92). Bevor Louise seinen Namen ruft, kehrt das Fenster als Sinnbild zurück: „Opening her window she leaned out and called softly...“ (92). Sie lehnt sich aus ihrer Isolation, um Liebe zu finden.²⁰³ Bevor sie aber

²⁰² Nachdem der Zimmerausblick „upon an orchard“ (90) sprachlich umrissen ist, fällt die Häufigkeit des Begriffes auf: In 78 Zeilen, weniger als zweieinhalb Seiten, wird „orchard“ fünfmal benutzt (S. 92-95). Durch die Lektüre von „Paper Pills“ weiß der Leser bereits, dass „delicious (...) twisted apples (...) in the orchards of Winesburg“ (36) wachsen. Mit dieser Metapher, die in ihrer Ikonizität an das Paradies denken lässt, wird der Wert der Bewohner von Winesburg, die für die Menschen im Allgemeinen stehen, hervorgehoben.

²⁰³ Das gleiche Bild findet sich in „Death“: Elizabeth hat nach einer „abenteuerlichen“ Jugend Tom Willard geheiratet und ist unglücklich. Sie erzählt Dr. Reefy, dass, sobald ihr Vater schläft, „I leaned out of the window

ihren Liebeswunsch artikuliert, erlebt sie aus einem Versteck, wie Mary Hardy mit einem jungen Mann sexuell verkehrt. Sexualität wird hier mit Liebe kontrastiert, denn „just the touch of John Hardy’s hand upon her own hand would satisfy“ (94). Louise wartet nächtelang vergebens in ihrem Zimmer: „...she was half beside her with grief and decided for her there was no way to break through the wall that had shut her off from the joy of life“ (94). Das Zimmer im zweiten Stock des Hardy-Hauses verschmilzt mit den Mauern der Einsamkeit: Das Zimmer wird zum konkreten Ort und Sinnbild der Isolation. John Hardy missversteht ihr Liebesangebot als Einladung zum Sex und heiratet Louise unter dem Druck einer möglichen Schwangerschaft. Louise versucht immer wieder, ihre ungestillte Sehnsucht zu artikulieren, doch John hört in ihrer physischen Nähe nicht auf ihre Worte, sondern verschließt ihr den Mund mit einem Kuss. Die ohnehin nicht eindeutigen Worte werden so gänzlich erstickt. In dieser Geschichte wird deutlich, dass weder Worte über – noch der physische Ausdruck von – Liebe dem Verlangen Louisens entsprechen. Anstelle des inspirierenden Händeauflegens als Ausdruck von liebender Zärtlichkeit erfährt Louise Sexualität.

Das Vertauschen von Signifikaten wird subtil ironisiert und weist auf die Meta-Ebene von Sprache: Für Louise gilt, dass „just the touch of John Hardy’s hand upon her own hand would satisfy“ (94), doch „her mind had only alighted upon the person of John Hardy because he was at hand“ (91). Die gegenseitige Berührung, sehnsüchtiger Ausdruck physischer Intimität, wird durch die lakonisch-praktischen Verfügbarkeit, „to be at hand“, substituiert. Durch diesen Sprachgebrauch wird erfahrbar, wie aus dem Ideal eine Realität mutiert. Sie findet sich auch in „Death“: Elizabeth heiratet Tom Willard, „because he was at hand“ (224). Der Erzähler ironisiert seine eigene Terminologie in der Geschichte um Louise Bentley: Louise wird von einem jungen, schwarzlockigen Kerl nach Hause gefahren, der als „farm hand“ (95) eingeführt wird. Sprachlich wird nun ein weiterer Aspekt von „hand“ ausgeleuchtet: als ländliche Arbeitskraft. Louise versucht, sich mit ihm zu unterhalten, doch er ist nur peinlich berührt und schweigt. Reflektiv-verbale Kommunikation ist nicht seine Ebene. Ihr nun folgender Wutausbruch weicht der Hoffnung, dass „[he] would put his arms about her and kiss her“ (95) – ein Ausdruck ihres Verlangens, die Einsamkeit durchbrechen zu wollen. Erst als John sie stillküss, merkt sie, dass physische Zärtlichkeit nicht die Antwort auf ihre Fragen ist.

and thought of the life I had led“ (226). Auch hier ist das Herauslehnen aus dem Fenster Sinnbild für den Versuch, der emotionalen Klaustrophobie zu entkommen.

Die Affäre der beiden wird von Louises Notiz ausgelöst, die sie John unter der Tür hindurchschiebt: „I want someone to love me and I want to love someone“ (94). In diesen einfachen Worten liegt das ganze Geheimnis ihrer Geschichte, „a story of misunderstanding“ (87). Louise weiß eigentlich gar nicht, ob sie ihn tatsächlich bei sich haben möchte – sie fügt sich einfach in die Tradition: „[t]he age-old woman’s desire to be possessed had taken possession of her“ (94). Louises simple Worte besitzen eine derart glatte Oberfläche, dass die Tiefenwirkung – die unbeantwortete Frage nach der Umsetzung – weder von ihr noch von John beantwortet wird. Es geht ihr ja auch nur um einen „someone“ – über Johns Gefühle macht sie sich keine Gedanken.²⁰⁴

Der Erzähler bedient in dieser Geschichte drei Ebenen des Begriffes „hand“:

„touch of the hand“: In der zärtlichen Berührung kann die Hand als Sinnbild für tröstendes Miteinander verstanden werden. Das Händereichen und Streicheln ist Ausdruck für das Durchbrechen einer Einsamkeit.

„to be at hand“: Wenn das erste nicht erreicht wird, nimmt man das, was gerade zur Hand ist: Tradition, Konvention und Bequemlichkeit ebenen Gefühle ein zur Begehung dieses Weges.

„farm hand“: ein Beispiel für geradezu willkürliche Projektionen auf Andere.

Der Erzähler vollführt kein homonymes Spiel mit dem Leser, sondern ermöglicht ihm durch die subtile sprachliche Komposition des Zyklus eine Erfahrung, die einen feinen Sprachwitz beinhaltet, der die Betonung auf Sprache und nicht auf Witz hat. Alle drei semantischen Aspekte von „hand“ werden durch das Wort „hand“ zusammengehalten. Die Vieldeutigkeit dieses Begriffes lässt sich nur im Kontext durch den Leser einschränken. Nun mag man diese *explication de texte* hier für interpretatorischen Übereifer halten, doch wird ein genauerer Blick auf das zentrale Sprachbild der Hände eine Fülle von Belegmaterial liefern und von der sprachlich-ästhetischen Wahrheit zur handlungs-ethischen Wahrheit führen.

²⁰⁴ Auch nach der Eheschließung versucht Louise immer wieder, sich John verständlich zu machen. Dabei ist hervorzuheben, dass sie selbst ihre Wünsche nicht begreift: „...the vague and intangible hunger that had led to the writing of the note and that was still unsatisfied“ (96). Ihre Annäherung wird von John erotisch interpretiert und – gemäß der Konvention – erwidert. Louise ist durch ihre Belesenheit und Gelehrtheit keineswegs artikulierter – eine Tatsache, die man durchaus als Kritik auf die Kommunikationslosigkeit von Sprache verstehen kann –, sondern wird ein Opfer der gesellschaftlichen Norm in ihr und um sie herum.

4.4.1 „Hands Up“

Die Erzählung „The Strength of God“ verbindet am eindringlichsten die Symbole „Hand“ und „Fenster“. Doch bevor die Geschichte um Reverend Hartman ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, soll ein streifender Blick auf den Gebrauch von „hands“ in *WO* folgen; die so betitelte und wichtigste, den Zyklus eröffnende Erzählung, soll dabei zuletzt behandelt werden.

Die Verbindung von physischem Aspekt und Sprache wird schon in einer Formulierung in „Paper Pills“ deutlich, die das ängstliche Gefühl von Dr. Reefys späterer Frau einem lüsternen Verehrer gegenüber ausdrückt: „...it seemed to her that as he talked he was holding her body in his hands“ (37). Obwohl er nur redet, fühlt sich das große, dunkelhaarige Mädchen besudelt – oder um in der Metapher zu bleiben: begrapscht, befingert. Der Barkeeper Tom Willy hat sogar „peculiarly marked hands“ (49); er ist durch ein feuerrotes Geburtszeichen markiert. Als er mit Will Henderson redet, reibt dieser wie Lady Macbeth erregt seine Hände und intensiviert das Rot: „It was as though the hands had been dipped in blood that had dried and faded“ (50).

Das Händchenhalten als romantische Vorstellung Heranwachsender findet sich ebenfalls in *WO*. Seth Richmond ist in Helen White verliebt und träumt: „Beside him, in the scene built in his fancy, lay Helen White, her hand lying in his hand“ (140). Dieses realistische Bild bekommt einen symbolischen Beigeschmack, wenn im Anschluss berichtet wird: „[r]eleasing the hand of the girl, he thrust his hands into his trouser pockets“ (140). Das Bild der in die Hosentaschen verbannten Hände kennt der Leser bereits von der Erzählung „Hands“, die gleich besprochen werden wird.

Die Figuren in Winesburg können Liebe nicht sprachlich erfahrbar machen; gelingt es ihnen aber, Zuneigung zu kommunizieren, so geschieht dieses mit den Händen. Nachdem der Ausreißer David zu seiner Mutter Louise heimgekehrt ist, freut sich die sonst indifferente Mutter: Sie „clutched him eagerly in her arms“ (77). Diese eher realistische Geste wird überhöht: „David thought she had suddenly become another woman. (...) With her own hands Louise Hardy bathed his tired young body and cooked him food. She (...) sat down in a chair to hold him in her arms“ (77). Die Handarbeit, die Louise verrichtet, ist Ausdruck ihrer Liebe. Der Erzähler ruft dem Leser dieses in Erinnerung, wenn kurz darauf berichtet wird, wie David, der nun bei seinem Großvater Jesse lebt, den Zärtlichkeiten seiner Großtante begegnet:

„...he dreamed that his mother had come to him and that she had changed so that she was always as she had been that time after he had ran away. He also grew bold and reaching out his hand stroked the face of the woman on the floor so that she was ecstatically happy“ (79). David beantwortet die sprachlich geäußerte Liebe der Frau, „she (...) whispered things (...) [h]er soft low voice called him endearing names“ (79) mit dem Streicheln. Seine ausgestreckte Hand und das ekstatische Glück der Frau indizieren einen paradiesischen Zustand, der nicht nur in Winesburg keine Zukunft haben wird, sondern als Sinnbild einer utopischen Liebeserfüllung gelten kann.

Wie schon mit Louise Bentley deutlich geworden ist, wird in gesellschaftlicher Konvention diese Berührung durch sexuelle Körperlichkeit aufgelöst. Ideal und Realität stoßen einander ab: Wash Williams hasst alle Frauen, da seine, von ihm abgöttisch verehrt, ihn mehrfach betrogen hat. Als er zu einem Versöhnungsgesuch geladen wird, ist er bereit, seiner Frau zu vergeben: „if she came in and just touched me with her hand I would perhaps faint away. I ached to forgive and forget“ (127). Die Berührung als kommunizierte Zweisamkeit wird jedoch unterbunden. Seine Schwiegermutter schickt die Tochter nackt zu Wash und „...‘stood in the hallway waiting, hoping we would – well, you see – waiting’“ (127). Auch hier wird in Sexualität das Panacea gesehen, das sich als das Gegenteil entpuppt. Washs Einwurf „well, you see“ richtet sich an George, doch die Erzählsituation lässt auch einen Rückschluss auf die schon erwähnte Analogie zu „The Book of the Grotesque“ zu: Der Leser füllt in seiner Rezeption die Lücke, die durch die umgangssprachliche Floskel gerissen worden ist. Die Wunschvorstellung der von Wash als „respectable“ (126) eingestuft, sich aber als kupplerisch erweisenden Schwiegermutter, die er nur deshalb nicht töten kann, da diese zuvor an Fieber stirbt, ist zensiert und weder von Wash noch vom Erzähler ausgemalt. Das „you see“ richtet sich nun an den Zuhörer/Leser der sich jenseits des Gesagten/Geschriebenen eine klare Vorstellung davon macht, auf was diese Lücke verweist. Hier wird Sexualität zum „Unsagbaren“, das erst im Leser Gestalt annimmt.²⁰⁵

Der Erzähler macht in der Formulierung Washs über die ersehnte Berührung deutlich, dass es ihm um etwas jenseits von Sex geht. Die Verwirrung dieser Ebenen wird in „The Teacher“ thematisiert. Die Lehrerin Kate Swift möchte ihrem ehemaligen Schüler George Willard etwas über das Leben vermitteln: „[s]he talked with passionate earnestness“ (164). Ihr

²⁰⁵ Während psychologisch die Erkennung einen kognitiven Prozess der Abstraktion bezeichnet, bei dem eine Wahrnehmung einem Begriff zugeordnet wird, gibt es umgangssprachlich ja auch das Erkennen im biblischen Sinne, bei dem nicht das gegenseitige tief liebende Durchdringen wie in der Bibel gemeint ist, sondern vor allem von einer sexuell intimen Bedeutung die Rede ist – für diesen Hinweis danke ich Bettina Friedl.

Ehrgeiz geht dahin „to open the door of life to the boy“ (164), doch „[s]o strong was her passion that it became something physical. Again her hands took hold of his shoulders and she turned him about (...) When he came and put a hand on her shoulder she turned and let her body fall heavily against him“ (164/5). Ihre pädagogische Leidenschaft vermischt sich mit hormonell gesteuerten Trieben und das inspirierende Handauflegen weicht einer erotischen Umarmung. Kate verweigert sich dieser Mischung und rennt aus dem Büro. Da taucht Reverend Hartman auf, der mit einer blutigen Faust wedelnd verkündet, dass „George had only a moment before held in his arms an instrument of God bearing a message of truth“. Auch wenn dieser Satz offensichtlich auf die unmittelbar davor erzählte Geschichte „The Strength of God“ referiert, die gleich gesondert analysiert werden soll, kann der Leser des Zyklus’ eine Tiefenstruktur freilegen. Die Wahrheit, die George in Hartmans Meinung festhielt, ruft im Leser die Terminologie des „Book of the Grotesque“ hervor: Sobald ein Mensch sich einer Wahrheit annimmt, diese als solche benennt und sein Leben nach ihr ausrichtet „he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood“ (24). Die umarmte Wahrheit wird ebenso zu einer Falschheit wie die Umarmung von Kate und George vom pädagogischen Eros zur venerischen Lust werden lässt. Doch genau gegen diese eindeutigen Kategorisierungen richtet sich der Bildungs-Verlauf von *WO*, der mit der ersten, nun zu entfaltenden Erzählung initiiert wird.

4.4.2 „On Wings of Song“: Wing Biddlebaum und die entscheidende Leerstelle

Die erste Geschichte in *WO* trägt den Titel „Hands“ und weist damit von Anfang an auf die Bedeutung der Hände hin. Die Hände selbst oder ihre Tätigkeiten – sei es die Umarmung oder der Faustschlag, werden zum immer wiederkehrenden Schlüsselsymbol in *WO*,²⁰⁶ da das Sprechen von Figuren „at best, an elementary and often a false indication of a man’s personality“ (Maresca 279) ist. Die Hände haben im Gesamtwerk von Anderson ebenfalls einen besonderen Stellenwert: Die Rekurrenz des symbolischen Gebrauchs der Hände in der nur zwei Jahre nach *WO* erschienenen Kurzgeschichtensammlung *The Triumph of the Egg* ist ebenso auffällig wie im semi-autobiographischen *Tar: A Midwest Childhood*.²⁰⁷

Hände besaßen für Anderson einen hohen Symbolgehalt, da diese durch die Modernisierung der Arbeitswelt einen anderen Stellenwert erhalten haben: „Was there a growing race of people in the world who had no use for their hands and were the hands paying them back by

²⁰⁶ Ingram gibt auf S. 185n52 an, über 200 Beispiele für den sprachlichen Gebrauch von Händen oder symbolrelevanten Tätigkeiten gefunden zu haben.

²⁰⁷ S.a. David Stouck, „Winesburg, Ohio as a Dance of Death“, in: Ferres, S. 378-391, bes. S. 383.

becoming ineffectual?“ (STS 375). Die Handarbeit wird als gesunde Arbeitsmethode mit der maschinisierten Technologie kontrastiert: „Surely nothing in the modern world has been more destructive than the idea that man can live without the joy of hands and mind combined in craftsmanship...“ (STS 327).²⁰⁸ Waldo Frank bringt in Andersons Todesjahr die Sache auf den Punkt: „Hands are made for loving; but hands making mechanical things grow callous, preoccupied (...) fail at love.“²⁰⁹ Walter Benjamin stimmt zeitgleich in den Trauerchoral von Anderson und Frank mit ein, wenn er konstatiert: „Die Rolle der Hand in der Produktion ist bescheidener geworden und der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet.“²¹⁰ Er bringt aber den Erzähler als Handwerker mit in die Diskussion. Benjamin stellt die rhetorische Frage: „Ja man kann (...) sich fragen, ob die Beziehung, die der Erzähler zu seinem Stoff hat, dem Menschenleben, nicht selbst eine handwerkliche Beziehung ist?“ (409). Für ihn steht fest: „Die Kunst des Erzählens neigt sich ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt“ (388). Der moderne Mensch ist auf Schnelligkeit und damit auf Abkürzung angewiesen: „In der Tat ist es ihm geglückt, selbst die Erzählung abzukürzen. Wir haben das Werden der short story erlebt, die sich der mündlichen Tradition entzogen hat und jenes langsame Einander-Überdecken dünner und transparenter Schichten nicht mehr erlaubt...“ (394). In *WO* sind nun aber die Kurzgeschichten trotz ihres individuellen Charakters als palimpsestartiger Zyklus zu lesen.

4.4.3 „A Story of Hands“

Auch wenn Interpretationen von *WO* sehr unterschiedlich das zentrale Symbol der Hand und ihren Berührungen konkretisieren, so ist dieser Bedeutungsrahmen für die folgenden Geschichten maßgeblich: Douglas R. Picht idealisiert das Sinnbild der Hand, wenn er konstatiert: „Anderson is substantiating his thesis that when all other means of communication fail, people are able to communicate their deepest feelings by placing their hands in contact with other human beings“ (177). Schon in der ersten Erzählung wird diese These widerlegt, denn kein menschlicher Ausdruck ist von der idealisierten Eindeutigkeit – weder für den, der gibt, noch für den, der empfängt. Mellards positiv konnotierte Definition der Hände als „major symbol for effective communication, both verbal and non-verbal, and a theme of non-sexual

²⁰⁸ In seinem Roman *Poor White* (1920) greift Anderson die komplexe Struktur der Industrialisierung wieder auf. Auch in einem Artikel in *Vanity Fair* (November 1926, s. Hoffman, 1955: 265) und in *Perhaps Women* (1931) werden die Auswirkungen von Maschine und Fabrik auf den Menschen diskutiert.

²⁰⁹ Waldo Frank, „Winesburg, Ohio After Twenty Years“, in: *Achievement*, S. 116-21, hier S. 118.

²¹⁰ Walter Benjamin „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: *Illuminationen*, Bd. I, Frankfurt/M., 1977, S. 385-410, hier S. 409, folgende Zitate eben aus diesem Text. Im „Inhaltsverzeichnis Bd. I-IV“ seiner *Gesamte Schriften* Frankfurt/M., 1977, findet sich der Hinweis, dass Benjamin den Essay zwischen Ende März und Juli 1936 geschrieben habe.

love“ (1306) greift zu kurz, da auch Aggressivität und Gewalt – man denke nur an die *Handgreiflichkeiten* von dem namentlich schon gebrandmarkten Ed Handby oder Elmer Cowley – mit den Händen artikuliert werden. In „A Story of Hands“ wird das Problem des Ausdrucks und der Kommunikation initiiert.

Wing Biddlebaum, „a fat little old man“ (WO 28) „was but forty but looked sixty-five“ (33), lebt seit zwanzig Jahren als Tagelöhner in Winesburg und heißt eigentlich Adolph Myers. Er hat früher als Lehrer in Pennsylvania gearbeitet und war sehr beliebt, bis die erotischen Träume eines schwachsinnigen Jungen („half-witted boy“ 32) zur Belästigungsanklage werden und er verprügelt aus der Stadt gejagt wird. Der schüchterne, Geheimnis umwitterte Glatzkopf schließt mit George Willard eine Art Freundschaft („something like a friendship“, 27), doch erfährt nur der Leser durch die ergänzenden Bemerkungen des Erzählers die Geschichte um Wing und nicht der junge Reporter, da dieser sich durch seinen wachsende Achtung für Wing Biddlebaum entschließt, nicht nachzufragen. Es ist also nicht George Willard, der die einführende, entscheidende, komplexe Geschichte erfährt; sein durch die folgenden Erzählungen beschriebener Bildungsweg hat andere Voraussetzungen als der des Lesers.

Dem Leser wird durch eine zu reflektierende Leerstelle eine Ebene angeboten, die von Steinscher sprachphilosophischer Qualität ist: Der Erzähler nimmt den Leser konspirativ mit in die Geschichte von Wing: „Let us look briefly into the story of the hands“ (31); anders als beispielsweise in „Respectability“ oder „Loneliness“, wo die Figuren selbst sprechen und ihre Lebensgeschichte dem jungen Reporter näher bringen. Der Erzähler ist sich bewusst, dass nur zeichenhaft wiedergegeben werden kann, was eigentlich die Aufgabe eines Dichters wäre: „Perhaps our talking of them will arouse the poet who will tell the hidden wonder story of the influence for which the hands were but fluttering pennants of promise“ (31). Anderson hat in Revisionen dieser Geschichte offenere Formulierungen wieder zurückgenommen, um eine Eindeutigkeit Wings Sexualität betreffend zu vermeiden. Wings Hände „stole to George Willard’s shoulders“ in der ersten Version, während dieses Moment ambivalenter durch die Formulierung „stole forth and lay on George Willard’s shoulders“ (30) erscheint. Auch die stark sexuell konnotierte Phrase „he still hungered for the boy“ wird in der endgültigen Version „he still hungered for the presence of the boy“ (33) in Mehrdeutigkeiten aufgelöst.²¹¹

²¹¹ Eine ausführliche Diskussion findet sich bei William L. Phillips, „How Sherwood Anderson Wrote *Winesburg, Ohio*“, in: *Achievement*, S. 62-84, doch auch Kramer weist auf die wichtigen Änderungen hin (296). Sein Zitat aus WO „stole forth and laid on George Willard’s shoulders“ stimmt im Tempus des zweiten Verbes

Die Hände sind Zeichen für ein komplexes Gefühl, das in der wissenschaftlichen Literatur – wie unten ausgeführt – oft mit Homosexualität definiert wird und damit am Thema der Geschichte vorbeiläuft.

White verfehlt das Problem, wenn er extrem zurückhaltend von Wings Beziehung zu George spricht: „...one day [he] lets his hands, ordinarily concealed, become active, expressive and almost affectionate toward the youth“ (1990: 36). James Schevill sieht Wing „suspected of homosexuality“ (103), während Love im zusätzlichen Adverb „fälschlicherweise“ in seiner Formulierung „wrongly suspected of homosexuality“ (47) Wing als nicht homosexuell definiert. Bradbury negiert die Homosexualität Wings nicht, sondern transzendiert diese, indem er erkennt, dass Wings Hände nicht nur seine „suppressed homosexuality“ indizieren, „but they are also an image of the hunger for expression, and call for an artistic elucidation“ (1983: 49). Simolke ist sich sogar sicher: „we can safely call the character gay“ (1999: 28) – dabei fordert die Klassifizierung „safely“ genau die Kritik heraus, der Anderson in seiner Erzählung einen suggestiven Rahmen gibt, wie nun gezeigt werden wird.

Wing „hungered for the presence of the boy who was the medium through which he expressed his love of man“ (WO 33): Sein Liebeshunger ist nicht von einer primär physischen Lust geprägt, die Berührung ist vielmehr Ausdruck seiner Liebe. Wings Hunger wird nicht gestillt, seine Liebe findet keine Form und an Stelle eines opulenten Liebesmahles „he began to pick up the crumbs“ (34). Auch wenn Eileen Baleswiler glaubt: „Anderson’s exploitation of the symbolic aspect of the eating of bread, and of the hands themselves, requires no commentary“ (425) soll hier das Bild näher betrachtet werden.

Für Burbank steht fest: „Biddlebaum is a kind of defeated, strangely perverted priest of love“ (65), doch wird damit nur ein Teil der Bedeutung klar. Wings „kneeling figure looked like a priest engaged in some service of the church“ (WO 34) im Licht einer einzigen Lampe. Seine nervös-expressiven Finger „might well have been mistaken for the fingers of the devotee going swiftly through decade after decade of his rosary“ (34). Die christlichen Sprachbilder machen deutlich, dass Wing mit jemandem das Brot brechen sollte. Anstelle aber in Erinnerung an (Nächsten-) Liebe teilen zu können, muss er alleine die Krümel aufsammeln. Das Bild der in Einsamkeit beschäftigten Priesterfigur am Ende der Geschichte hat eine weitere Dimension. Anderson schreibt in STS: „For the monk, kept occupied with the saying

nicht mit meinen Versionen überein und auch in der Erstausgabe, auf die er sich bezieht, ist „lay“ zu lesen, vgl. Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio. A Group of Tales of Ohio Small Town Lives*, New York, 1919, S. 12.

of prayers and the doing of many little sacred offices, there was no time for the lusts of the world to enter in and for the American to be perpetually busy with his affairs, with his automobiles, with his movies, there is no time for unquiet thoughts“ (310). Sprache ist das Medium, durch das Erfahrungen zu Bewusstseinszuständen werden können; der Mönch benutzt den inkantatorischen Aspekt („saying of prayers“) und nicht den analytischen. Die Lüste der alltäglichen Welt können sich daher aufgrund seiner beschäftigten Abgeschiedenheit und sprachlichen Abgerücktheit nicht in ihm verwurzeln. Die Analogie zum mit sich selbst beschäftigten Amerikaner, der mit materialistischer Mobilität („automobiles“) und Bildern aus der Traumfabrik („movies“) okkupiert ist, greift durch die ausbleibende Verunsicherung: „there is no time for unquiet thoughts.“ Damit Gedanken eine Identität in Frage stellen können, muss ein Freiraum als Rahmen vorhanden sein, der jedoch beim Aufsagen von Gebeten ebenso wie beim Betäuben durch laufende Bilder nicht gegeben ist. Wing weiß nichts von seinen homoerotischen Neigungen, die Wahrheit der potentiellen pädophilen Homosexualität scheint seinen Geist mit den Anschuldigungen zum ersten Mal zu erreichen. Er versteht nicht, was passiert ist, fühlt aber „that the hands must be to blame“ (33). Ciancio nähert sich der entscheidenden Pluralität vorsichtig, wenn er erkennt, dass Wing „is in fact unconsciously homosexual, and the stupid men who take the word of a half-wit for the truth are, for the wrong reasons, right“ (997).

Die Diskussion um Homosexualität konnte erst spät in der Forschung stattfinden, da diese Debatte zu Andersons Zeiten nicht in der Öffentlichkeit geführt wurde, doch ist sie in der Erzählung präsent. George erfährt aber nichts von alledem. Obwohl er Reporter beim *Winesburg Eagle* ist, erforscht er nicht den Hintergrund von Wing. George ist „touched by the memory of terror he had seen in the man’s eyes“ (31) und konstatiert „There’s something wrong, but I don’t want to know what it is. His hands have something to do with his fear of me and of everyone“ (31). Der Erzähler bestätigt diesen Entschluss: „And George Willard was right“ (31). George ist von den an der Oberfläche sichtbaren Gefühlen des alten Mannes berührt; er respektiert sein Geheimnis und macht sich auf und „went along the road toward the town“ (31). Diese Stadt wird nun der Leser in den nächsten Geschichten kennenlernen.

In Erinnerung an Kisawadkorns Quintessenz: „the grotesque becomes increasingly something to respect, to embrace or to love“ (170) sei hier nochmals an die Grundkonstellation erinnert. George bringt dem grotesken Wing Biddlebaum Respekt entgegen. Er kann ihn noch nicht umarmen oder gar lieben. Wing will seine Affinität für George mit den Händen ausdrücken.

Die Sprache der Hände ist nicht frei von Ambivalenzen, da sie immer in Sprache – in diesem Falle homosexuelle Anziehung – zurückübersetzt würde. Auf der Erzählebene wird nun zwar die Geschichte von Wing vermittelt, aber der Blick unter die Lebensoberfläche nicht verbalisiert, da er dann der Wahrheit nicht mehr gerecht würde, sondern einen perspektivischen Ausschnitt dieser verallgemeinerte. Der Erzähler ist mit seinem Vergleich: „In their feelings for boys under their charge such men are not unlike the finer sort of women in their love of men“ nicht zufrieden: „[a]nd yet that is but crudely stated. It needs the poet there“ (31). Der Erzähler gibt keine eindeutige Erklärung oder gar eine Definition für Wings Gefühle; nur Andeutungen und Hinweise, die der Leser zusammensetzen, aber nicht in sprachlich konzisen Worten auflösen kann; die Interaktion zwischen Text und Leser wird so zu einem dynamischen Wechselspiel, das mit der begrifflichen Definition erstarren muss. Daher gehen obige, schwach-vorsichtige Formulierungen, wie „almost affectionate“ und eindeutig starke Ausdrücke, wie „safely gay“ am eigentlichen Problem vorbei und spiegeln lediglich die gesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität wider.

Die zeitliche Struktur der Erzählung, die in der Gegenwart beginnt und immer tiefer in die Vergangenheit bohrt, ohne dabei eine definitorische Klarheit zu erlangen, wird zum kunstvollen Mittel, das Wings Stillstand ausdrückt: Ein andauernder Schatten verdunkelt sein Leben – doch der Leser kann für sich etwas Licht in die Geschichte bringen.

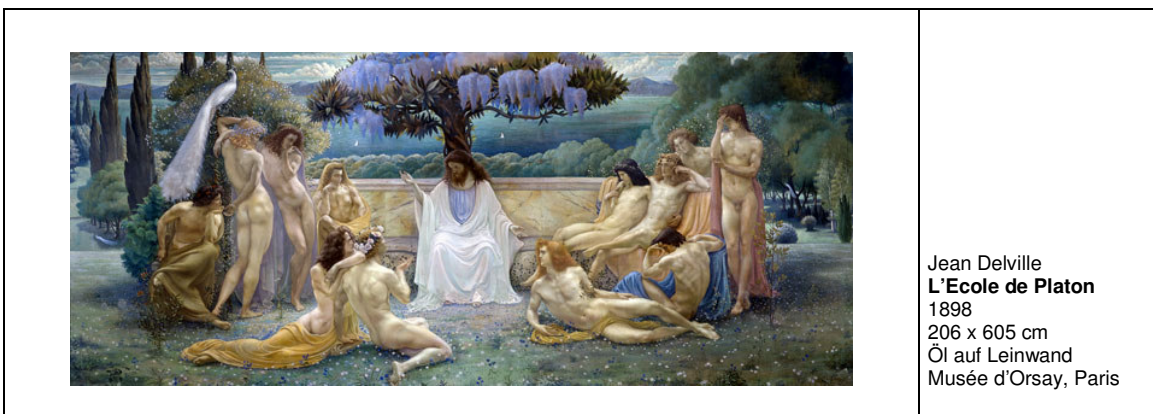
4.4.4 Homosexualität als Antwort auf eine ungestellte Frage

Als Wing Biddlebaum den jungen George ermahnt, sich nicht vor seinen Träumen zu fürchten und nicht die anderen Bewohner zu imitieren, redet er „as one lost in a dream“ (30). Im folgenden Satz wird aus diesem Traum ein Bild: „Out of the dream Wing Biddlebaum made a picture for George Willard“ (30). Das Wort „picture“ wird sogleich wiederholt: „In the picture men lived again in a kind of pastoral golden age. Across a green open country came clean-limbed young men, some afoot, some mounted on horses. In crowds the young men came to gather about the feet of an old man who sat beneath a tree in a tiny garden and who talked to them“ (30). Das „Bild“, das der Erzähler hier nur als indirekt geäußerte Information weitergibt, hat Züge einer antikischen Lehrer/Schüler-Beziehung. Die Erzählsituation gibt nicht in wörtlicher Rede wieder, was Wing dem jungen George erzählt hat, sondern nur als Verbalkleckse, deren Ausschmückung dem Leser überantwortet wird. Der Leser erfährt von Wings Ideal nur durch die indirekte Wiedergabe des Erzählers. Eindeutigkeiten werden so eliminiert und das „picture“, das Wing dem jungen Reporter vor Augen führt, bleibt in der

sprachlich gerahmten Leerstelle. Nun soll aber eine Bildbetrachtung mit genau dem von Wing beschriebenen Motiv das Problem vor Augen führen – auch wenn das hier konkretisierte Gemälde nicht als aktive Vorlage gedient haben wird. „Out of the dream Wing Biddlebaum made a picture for George Willard“ (30) und genau dieses Bild scheint Jean Delville 17 Jahre zuvor gemalt zu haben: Nur die Pferde fehlen, ansonsten findet sich vom „pastoral golden age“ über die „clean-limbed young men“ bis hin zu den Gruppen, die „came to gather about the feet of an old man who sat beneath a tree in a tiny garden and who talked to them“ (30) alles wieder.

Jean Delville (1867-1953) war ein Maler und Schriftsteller, der als Hauptvertreter des Symbolismus' in Belgien gelten kann. Er gründete 1896 den Salon d'Art Idéaliste, der die Vergeistigung der Kunst propagierte: „Es ist ebenso notwendig, von dem ethischen Effekt eines Kunstwerkes auf die Menschen zu sprechen, von der moralisierenden Kraft der Kunst, die heilsamer, befriedender ist als die der Politik.“²¹² Damit wird der Künstler zu einer Art Prophet. Delville vermengt Mystisch-Okkultes mit dem Neoplatonismus und dem Katholizismus und bezieht deutlich gegen Darwinsche Evolutionstheorien Position: Für ihn sind Menschen die Krone der Schöpfung, angesiedelt zwischen Tier und Engel.²¹³

Das poetische Vermischen von Sexualität und Spiritualität in einen symbolischen Ästhetizismus lässt sich an Delvilles 1898 entstandener 206 x 605 cm großen Leinwand im Musée d'Orsay nachvollziehen: „L'Ecole de Platon“.



Der Garten ist auf einem hügeligen, von Wegen durchzogenen Gelände angelegt und gibt den Blick auf ein von Bergen umrahmtes Gewässer frei, auf dem Segelboote sanft die glatte

²¹² Jean Delville, *La Mission de l'Art*. Brüssel, 1900, S. 88, meine Übs.

²¹³ S. a. Michel Draguet et al., *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et Leur Temps*, Gent, 1996.

Fläche durchschneiden. Zypressen, diverse Bäume und Sträucher sowie Efeu und Blumen im Vordergrund bilden den grünen Raum, in dem dann genau in der Bildmitte ein großer Glyzinienartiger Baum steht, von dem wie in großen Trauben die schweren lavendelfarbenen Blütenrispen hängen. Vor diesem Baum steht eine Marmorbank und fungiert als Bühne für das Geschehen. Das Bildzentrum markiert eine Figur, deren weißes Übergewand hell aus dem Zwielflicht des Gartens strahlt. Die langen braunen Haare, der Vollbart und die offene Armhaltung, eine Hand erhoben, die andere ausgestreckt, lassen ikonographisch eher Christus denn Plato vermuten, zumal die Schüler in der Apostelanzahl versammelt sind. Doch die Nacktheit und körperliche Nähe der Jünglinge laden das Bild derart homoerotisch auf, dass auch der weiße Pfau im Gebüsch in seiner Ästhetizistik nicht weiter überrascht.

Der Titel informiert den Betrachter eindeutig darüber, dass es sich hier um die Schule des Platon handle. Platon gründete, als er 40 Jahre alt war (übrigens genau das Alter von Wing Biddlebaum, als er von seinem Traum erzählt!), in dem dem Helden Akademos geweihten Park seine Schule: die erste Akademie. Platon hatte sich nach dem Tode seines Lehrers Sokrates auf Reisen begeben und gelangte an den Hof Dionysios II. von Syrakus. Dort erteilte er Unterricht und befreundete sich mit dem Neffen des Tyrannen, Dion. Ob es ausschließlich die politisch freimütigen Ansichten oder auch die homoerotische Intensität der Beziehung zu seinem Schüler ist, die Platon zur Flucht aus Syrakus zwingen, bleibt unklar, doch in diesem biographischen Detail würde Wing Biddlebaums Lebensgeschichte zur ironisch verkümmerten Dopplung. Auch die Beschreibung der „clean-limbed young men“ lässt auf die Knabenliebe im griechischen Verständnis schließen, denn dort galt, „daß ein Mann seiner Schönheit wegen am meisten bewundert wurde, bevor ihm der Bart zu sprießen begann.“²¹⁴ So sind auch die jungen Körper auf dem Bild unbehaart und stehen in starkem Kontrast zu dem bärtigen, völlig eingekleideten Platon.

Die Schüler sind in zwei Gruppen à sechs Jünglinge aufgeteilt. Die Gruppe auf der Pfauenseite führt von links den Betrachter von der braungewandeten Figur über die Hand des blondroten, mit Blumen bekränzten Jünglings weiter entlang des Armes des sich bei ihm Aufstützenden zu dem auf der Bank Sitzenden und damit hin zu Platon. Die Blicke dieser Vierergruppe sind alle auf den Lehrenden gerichtet – wie überhaupt fast alle Augen ihn ansehen. Die Berührungen der nackten Körper, das Durchstechen des einen Armes durch den angewinkelten des anderen, die keck abgeknickten Beine und die S-förmige Haltung des

²¹⁴ Kenneth J. Dover, *Homosexualität in der griechischen Antike*, München, 1983, S. 67.

Frontalnackten sind mehr oder weniger subtile Chiffren einer Sexualität mit homoerotischer Sinnlichkeit. Der Blick des Betrachters mäandert wie die Arme der Jünglinge schlangenförmig auf das Bildzentrum hin. Das Pärchen im Vordergrund, wieder einer mit Blüten im Haar, der andere mit einem rock-artigen Tuch in graziler, weiblicher Pose, zieht durch seine Haltung die Aufmerksamkeit des Betrachters von vorne auf die zentrale Figur hin. Die Zehen des mit rosa Blüten Bekrönten nehmen den Blick des Betrachters von dem Rahmen über die nackte Rückenansicht und führen über die auf Plato weisende Hand auf das Bildzentrum.

Von besonderer Dominanz in der rechten Gruppe ist die liegende Figur im Vordergrund, deren Scham von einem apfelsinenfarbenen Tuch umspielt wird. Dahinter, in blauem Tuch gerahmt, verharrt ein Schwarzlockiger in Denkerpose, noch statischer rechts von ihm der stehende Nackte mit rosé-farbenem Tuch. Auf der Bank sitzen aneinander geschmiegt und innig umschlungen zwei Nackte, ein weiterer entblößter Oberkörper tritt hinter ihnen in Erscheinung. Plato ist die durch Kleidung geschützte, redende Figur, während die unbehaart Nackten ihm zuhören und ihn anblicken.

Ohne die sprachliche Referenz wäre man als Betrachter wohl eher geneigt, das Bild als eine ungewöhnlich freizügige Picknick-Gruppierung von Jesus und seinen zwölf Aposteln einzuordnen, denn in ihm eine Referenz an die Nacktheit der klassischen Antike und die Gründung der ersten Akademie zu sehen.²¹⁵ Durch die sprachliche Kontextualisierung des alten Griechenlands wird die Schönheit der nackten jungen Männer spirituell aufgeladen. Das katholisch-neoplatonische Verständnis von Delville kann in der Überblendung von christlicher Ikonographie und antikem Motiv untersucht werden, doch soll hier weniger der Maler, als vielmehr der Betrachter interessieren. Durch die ästhetizistische Form und Farbgebung – der weiße Pfau, pastell-farbene Blütenkränze in Männerlocken, weiche Stoffe, die nackte, umschlungene und posierende Körper kaum umhüllen – wird im Betrachter heutzutage erst einmal die Kategorie „schwul“ aufgerufen – ebenso wie Simolke in bezug auf Wing Biddlebaum überzeugt ist: „we can safely call the character gay“ (28).²¹⁶ Hier soll jetzt

²¹⁵ Während der Internet-Recherche bin ich auf ein Tagebuch eines amerikanischen Studenten vom Sommer 2000 gestoßen, der unbedarft genau diesen Punkt festhält: „Maybe there is some sort of twist and blending of Plato and Jesus, or maybe it was too controversial to call it *Jesus & the 12 Gay Apostles*, so Plato was used instead.“ www.sky.net/~ryan/journal/parwk006.htm (09.05.2001).

²¹⁶ Ich habe dieses Bild nicht nur im Rahmen meiner Seminarveranstaltungen im SS 2001 und WS 2005/06 an der Universität Hamburg gezeigt und diese Reaktion erhalten, sondern bin auch in privaten Umfragen immer wieder auf diese Einordnung gestoßen.

nicht das Problem mit einer angenommenen oder abgelehnten „gay identity“ aufgezeigt werden, sondern vielmehr die Sicherheit der Benennung als eigentliche *crux* hervortreten.

Eine knappe Kontextualisierung in die Geschichte der Homosexualität muss dazu aber geleistet werden, auch wenn Andersons Anliegen nicht so spezifischer Natur war.²¹⁷ In der Antike waren Formen der Liebe, die wir heute als homosexuell zusammenfassen, in Kunst und Literatur präsent. Durch das Christentum wurde dann aber jede Form der Sexualität, die nicht Fortpflanzung zum Ziele hatte, verdammt.²¹⁸ In „Hands“ wird aber eine bestimmte Konstellation von gleichgeschlechtlicher Erotik aufgezeigt: Wing heißt noch Adolph Myers und ist erst 20 Jahre alt, als er aus der Stadt gejagt wird;²¹⁹ der Altersabstand zu seinen Schülern kann also nicht besonders groß sein und man könnte die Homoerotik in ein freudianisches Polster von jugendhaftem (spät-)pubertärem Interesse am eigenen Geschlecht betten. Doch sollen nicht Erklärungsmechanismen hierarchisiert angewendet werden, sondern vielmehr der Mechanismus selbst untersucht werden.

Das „Goldene Zeitalter“, das Wing heraufbeschwört, war von einer anderen Geisteshaltung, von anderen Worten geprägt als seine Gegenwart. Die Opposition *Mann – Frau* ist im antiken Griechenland nicht die Sexualität konstituierende Unterscheidung; vielmehr werden *paedico* (der Aktive) und *pathicus* (der Passive) kontrastiert. Michel Foucault hat in *Sexualität und Wahrheit* die Homoerotik im antiken Griechenland ausführlich untersucht: Selbstdisziplin wird zur ethischen Instanz: „Der Gegensatz zwischen einem Mann, der sich zu mäßigen und beherrschen weiß, und einem, der sich den Lüsten hingibt, war vom Gesichtspunkt der Moral aus viel wichtiger als der zwischen den verschiedenen Kategorien von Lüsten, denen man sich

²¹⁷ Robert G. Kraft betont in seiner Dissertation *Sherwood Anderson, Bisexual Bard: Some Chapters in a Literary Biography*, Seattle, 1969, dass Anderson niemals physisch homosexuelle Erfahrungen gesammelt, sondern in der „brotherhood of art“ das homosexuelle Künstlermilieu in Chicago platonisch erfahren habe (17). In *Sherwood Anderson's Secret Love Letters. For Eleanor, a Letter a Day*, Hg. Ray Lewis White, Baton Rouge, 1991 findet sich die Anmerkung zu einem Brief Andersons vom 09.01.1932, dass ihn ein junger Mann schriftlich um Rat ersucht hat: „Assuming from reading the *Winesburg, Ohio* story 'Hands' that Anderson would be sympathetic to homosexuals, the young man had written for personal advice“ (27n4) – Andersons Antwort beschränkt sich allerdings auf die Floskel „Don't indulge too much in self-pity. It's rotten to be unable to give“ (S. 27). Anderson hat eben auch in der Erzählung „Hands“ nicht ein Plädoyer für homosexuelle Toleranz geschrieben, sondern in sprachphilosophischeren Dimensionen gearbeitet – vor der Wiedergabe seiner Antwort steht daher auch: „I wrote this morning. What can I say?“ – ihm ist klar, dass er nur Worthülsen anzubieten hat.

²¹⁸ An diese grobe Verkürzung ist anzuschließen, dass sich in den letzten Jahrzehnten und besonders in den letzten Jahren ein Wandel bemerkbar macht. Nach Stonewall und der Abschaffung des §175 wird nun nicht nur über eine Legalisierung von homosexuellen Paaren diskutiert (zum Teil sogar schon verwirklicht), sondern es ist auch eine andere Sichtbarkeit von Homosexualität zu konstatieren. Man findet Umschreibungen wie „Partner“ oder „Lebenspartner“ in der Zeitung; die Werbung spielt mit dem Klischee des homosexuellen Paares, in jeder Soap-Opera gibt es schwule und/oder lesbische Paarungen. Mit dieser Präsenz wird das Attribut des „Anders-seins“ aufgeweicht und so zu einer Neukonstituierung von Werten geführt.

²¹⁹ Es wird mehrfach betont, dass Wing seit 20 Jahren in Winesburg lebt (WO 27, 28, 33), allerdings: „he was but forty but looked sixty-five“ (33).

am liebsten widmen mochte“ (Foucault 1991: 237). Die Beziehung von *erastés*, dem erwachsenen Liebhaber, und *erómenos*, dem geliebten Jüngling, ist von einem Regelsystem und Verhaltensweisen geprägt, „die beide Partner beachten müssen, um ihren Beziehungen eine ‚schöne‘, ästhetisch und moralisch wertvolle Form zu geben“ (Foucault 1991: 249). Aus der Liebe zur vergänglichen Schönheit des Knaben sollte dann die *philía*, die Freundschaft, werden: „...*philía* heißt die Ähnlichkeit des Charakters und der Lebensform, das Teilen der Gedanken und der Existenz, das wechselseitige Wohlwollen“ (Foucault 1991: 255). Platon ist nun allerdings weniger am Verhalten interessiert, als vielmehr an dem Wesen der Liebe: „Platon postuliert, dass die Liebe die Bewegung zur Wahrheit ist“ (Blazek 25) – Erotik wird hier zu einem dynamischen Antrieb, nicht zu einem körperlichen Selbstzweck. Die Rollenverteilung in der griechischen Liebe sieht also wie folgt aus: „Der Mann als Wissender, als Meister, tritt jetzt als Liebesobjekt des Jünglings auf. Nach wie vor ist der Mann in den Knaben oder Jüngling verliebt und begehrt ihn; aber weil ihn die Kraft der wahren Liebe trägt, weist er körperliche Liebe mit dem Knaben von sich“ (Blazek 25, vgl. Foucault 1991: 305).

So ist es auch „a half-witted boy of the school [who] became enamored of the young master“ (32) und nicht etwa umgekehrt. Der Knabe „imagined unspeakable things and in the morning went forth to tell his dreams as facts“ (32). Nun bleiben die Träume des Jungen nicht in seinem Bett, sondern werden aus der dunklen Nacht in den hellen Morgen gezogen, aus dem Reich der Phantasie in das der vermeintlichen Fakten; aus dem erotischen Bild werden Worte; das Unsagbare wird ausgesprochen zu einer vernichtenden Tatsache.²²⁰ Genau an dieser Stelle passiert der Sündenfall: Aus den „unspeakable things“ werden durch das Aussprechen Dinge kreiert. Niemand nimmt davon Notiz, dass der Junge „half-witted“ ist, dass die Anklagen „hideous“ sind – schon durch das Aussprechen von Worten werden tatsächlich „Dinge“ geschaffen. Es hat bei den Bewohnern immer Ahnungen gegeben, doch sind es Worte, die die Leute verändern: „Hidden, shadowy doubts that had been in men’s minds concerning Adolph Myers were galvanized into beliefs“ (32). Damit beginnt eine Hexenjagd, die sich auf Antworten wie: „He put his arms about me‘ oder ‘His fingers were always playing in my hair’“ (32) stützt. Das Berühren wird als Beweis für Wings Schuld gelesen, obwohl diese

²²⁰ Die Dunkelheit wird in *WO* leitmotivisch für das schwer Sagbare oder das Unaussprechliche genommen: „In the darkness it will be easier to say things“ (93) flüstert sich Louise Bentley in „Godliness III Surrender“ zu; auch die Gesellschafterin ihres Sohnes in „Godliness II“ traut sich „every night“: „she became bold and whispered things that he later thought he must have dreamed“ (79). In der Dunkelheit lassen sich auch ausgesprochene Dinge in das Reich der Träume einordnen und müssen nicht der verbalen Sektion bei Tageslicht standhalten.

Tätigkeit seiner Hände bis dato nicht negativ bewertet worden war. Wing versteht daher nicht, was passiert ist – er fühlt aber, dass die Hände Schuld sein müssen, da der Wirt, der ihn zusammengeschlagen hat, immer wieder brüllte: „keep your hands to yourself“ (33). Es ist nicht die Berührung, das Streicheln der Haare oder die Umarmung *per se*, die den Schul-Skandal verursacht haben. Erst die sprachliche Einbettung dieser in einen homophoben Kontext führt zum Sündenfall. Diesen muss auch der Leser bewusst erleben, will er *WO* in seiner Komplexität erfahren.

Im Wissen um die Anklage an Wing, lassen sich nun homoerotische Momente in „Hands“ aufzeigen. Außer den bei Phillips diskutierten Änderungen (s.o.) und der eher expliziten Formulierung „again he raised the hands to caress the boy“ (30), sind es gerade die fast unmerklichen Andeutungen in Wortwahl und Sprachbild, die den Leser beeinflussen. Der Erzähler berichtet, dass Wing mit George Willard „something like a friendship“ geschlossen hätte; die Modifizierung wird nicht erklärt und bleibt als Leerstelle zur Spekulation offen. Ist man nun – durch die Reaktion von Adolph Myers ehemaligen Miteinwohnern beim zweiten Lesen angestachelt – auf eine sexualisierende Lektüre aus, stellt der Text viele Fallen, wie beim Betrachten von nur einer Seite (28) deutlich gemacht werden soll.

Mit nervös bewegten Händen wartet Wing und „was hoping that George Willard would come and spend the evening with him“. Auch wenn die Doppelbedeutung des „Kommens“ und des „Abend-Miteinander-Verbringens“ eigentlich subtil ist, drängt sie sich durch den sexuellen Filter geradezu auf. Wing klettert auf einen Zaun und „peered anxiously“ in Richtung Stadt: Er kann es kaum erwarten, bis George kommt. Er steht „rubbing his hands together and looking up and down the road, and then, fear overcoming him“, läuft er zurück zu seinem Haus. Die Zusammenführung der Wörter „rubbing, hands, up and down, fear, overcoming“ als Akt der Masturbation in Erwartung des Geliebten zu lesen, klingt zunächst übertrieben, doch versteht man den Text als Palimpsest, so kann man dieses nicht verleugnen. Spazieren Wing und George zusammen, ist ersterer als „talking excitedly“ beschrieben – auch hier eine Ambivalenz von „aufgeregt“ und „erregt“. Die ganze Figur von Wing Biddlebaum „with the young reporter at his side“, lässt sich durch den sexualisierten Filter als eine riesige Erektion lesen – so vermittelt der Erzähler: „The bent figure straightened.“

Doch was ist mit einer derartigen Lesart erreicht? Lässt sich nun mit Bestimmtheit etwas über die sexuelle Disposition von Wing, dem Erzähler oder gar Anderson aussagen? Sicherlich

nicht, doch genau das ist der Punkt, auf den die Geschichte hinaus will. „Hands“ ist nicht eine Geschichte über wie auch immer geartete Sexualität – vielmehr ist Homosexualität ein Teilaspekt des eigentlichen Themas der Geschichte. Die eben vorgestellte sexualisierte Lesart ist vergleichbar mit der Hexenjagd auf Adolph Myers in Pennsylvania. Will man etwas aus Sprache lesen, so bietet sie – in Text oder Alltags-Äußerung – genügend Ausfransungen und Löcher an, die man mit seiner Lesart nähen oder stopfen kann. Es geht in „Hands“ um den vergessenen Konventionscharakter von Sprache. Es geht um Begrifflichkeiten der Nahtstellen von Sexualität, Kultur und Sprache, die unsere Wahrnehmung nicht nur beeinflussen, sondern sogar konstituieren.

Nach der Versprachlichung der Träume des „half-witted boy“ werden des Lehrers Berührungen als widernatürlich verstanden. Nun kann man diese Mixtur aus Traum, Sexualität und Sprache biographisch in dem Umfeld der freudianisch inspirierten Chicagoer Künstlerkreise sehen, die Anderson frequentierte, doch gilt es, Townsends historisches Fazit über Homosexualität auf Sprache an sich auszuweiten: „Affixing such labels to a person was like lynching“ (106).²²¹ Das Aufbrechen von sprachlichen Sicherheiten, von medialen Grenzen ist jedoch nicht nur in den radikal irritierenden Textkompositionen von Stein zu finden, sondern eben auch zentraler Angelpunkt in *WO*.²²² Das Erfahren von Sprache in aller Lust und Limitierung durch Sprache kann als gemeinsamer Ausgangs- und Zielpunkt beider Autoren gelten.

4.5.1 *For Christ's Sake*: Religiöse Überhöhung

Wing Biddlebaum ist nicht der einzige Lehrer in *WO*. Für George Willard mögen die ganzen Begegnungen mit den Menschen von Winesburg bildenden Charakter haben, doch sind es besonders die Lehrerin Kate Swift und der religiöse Lehrer Reverend Hartman, die seinen weiteren Lernweg beeinflussen.

Reverend Hartman, der übrigens mit Platon zur Gründungszeit der Akademie und Wing das Alter teilt („he was forty years old“, 147), vermag nicht, seine Zuhörer zu begeistern, sondern wird als ein wenig inspirierter Langweiler präsentiert. Er betet in einem Zimmer im

²²¹ Anderson ist im Spätsommer 1913 bei Floyd Dell mit den Theorien und Begrifflichkeiten Freuds in Berührung gekommen und kannte zur Zeit der Abfassung von *WO* bereits den Psychiater Dr. Trigant Burrow, vgl. Frederick J. Hoffmans *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, 1945, S. 230-255, und Phillips Artikel „How Sherwood Anderson Wrote *Winesburg, Ohio*“, in: *Achievement*, S. 62-84, bes. S. 70.

²²² Als Gertrude Stein gefragt wurde, ob *Three Lives* ein Roman sei, antwortete sie: „I hate labels. It's just a book...“, zit. in: Maurice Sterne, *Shadow and Light. The Life, Friends, and Opinions of Maurice Sterne*, Hg. Charlotte Leon Mayerson, New York, 1952, S. 49.

Glockenturm, das nur ein bleiverglastes Fenster mit folgendem Motiv hat: „...a design showing the Christ laying his hand upon the head of a child“ (147). Christus wird hier genau mit der Tätigkeit gezeigt, die aus Adolph Myers Wing Biddlebaum gemacht hat. Im Kontext von sakraler Kunst ist das Berühren des Kinderkopfes erlaubt und gesellschaftlich geduldet – im schulischen Alltag kostet es Wing nicht nur die Stelle, sondern fast den Verstand. Am Ende der Erzählung bleibt Wing daher allein zurück: ein einsames Schattenbild, das an ein gemeinschaftliches Mahl erinnert – durch die sakrale Metaphorik („kneeling figure looked like a priest engaged in some service of the church“, „fingers of the devotee going swiftly through decade after decade of his rosary“, 34) wird bildsprachlich wiederum der Bogen zum betenden Priester Hartman geschlagen.

Der Reverend bricht nun ein Stückchen Glas heraus, um Kate Swift sehen zu können, die ihrerseits einsam in einem Zimmer liest. Nach intensivem inneren und gesundheitlichen Kampf entdeckt er in seinen voyeuristischen Aktivitäten eine göttliche Vision: „God has appeared to me in the person of Kate Swift, the school teacher, kneeling naked on a bed“ (155) und findet genügend Kraft, das Fenster zu zerstören, so dass es ersetzt werden muss. Das Fenster ist eigentlich mit einer Devotionalie geschmückt, die für Curtis Hartman längst an Glaubenskraft verloren hat, es bietet keinen Ausblick und kein Bild, das er als Vision annehmen kann. Durch das Bild der nackt knieenden Lehrerin und das Herausbrechen gelangt er zu einer neuen Kraft – er wird erleuchtet: „I have found the light,‘ he cried“ (155); der neue Ausblick gibt ihm seinen Glauben zurück.²²³ Hier sind das Symbol des Fensters und der Hand (im Zerschlagen mit der Faust) verschmolzen.

Ein zentrales Problem der Textinterpretation wird damit deutlich – eigentlich ein Problem, das im Medium Sprache liegt und daher auch zum Kernstück des Steinschen Bewusstseins wird. Wenn Reverend Hartman „I have found the light“ schreit, liegt in der Rezeption des Lesers die Bedeutung der Worte. Soll die Inspiration als sexuell motivierte Gelüste ironisch gebrochen werden? Stimuliert der nackte Frauenkörper den Eros als treibende Kraft? Steht das „gefundene Licht“ in der Bilderwelt der Aufklärung? Oder ist es doch eine Referenz an religiöses Gedankengut: Christus als das Licht der Welt? Kann spirituell enthusiasmierender Geist überhaupt sexuell hervorgebracht sein? Oder sind nicht alle Antriebe auf ein sexuelles Grundmuster zurückzuführen? Die jeweiligen Antworten schließen sich auf einer streng

²²³ Tom Hard, der fanatische Agnostiker und Vater einer kleinen Tochter aus „Tandy“, ist so damit beschäftigt, den Glauben an und die Idee von Gott zu zerstören, dass er „never saw God manifesting himself in the little child“ (143), während Hartman die Kraft findet, auch ein sexuell konnotiertes Bild als Gottes Wahrheit anzuerkennen – der Erzähler lenkt durch diese Dopplung damit abermals den Blick unter die Oberfläche.

logischen Ebene aus, doch liegt genau in den separierten Diskursivierungen das Problem: In der kontextuellen Benennung wird etwas eindeutig gemacht, das seine Wirkung nur in der schillernden Ambiguität entfalten kann. White lobt Andersons Kurzgeschichten dafür, dass sie den „honest use of sex into American literature“ gebracht haben,²²⁴ doch ist es nicht der ehrliche Gebrauch von Sex in der amerikanischen Literatur, sondern vielmehr das u.a. auch an Sexualität exemplifizierte Problem der sprachlichen Monosemierung, das Andersons Werk auszeichnet.

Während er eines Sonntagmorgens seine Predigt vorbereitet, sieht Reverend Hartman aus dem kleinen offenen Fenster und erblickt „the bare shoulders and white throat of a woman“ (149), die rauchend im Bett liegt. Hartman fühlt sich an seine Studienzeit erinnert, da er dort in einem Roman „good although somewhat worldly women“ antraf; dieses Buch „that had once fallen into his hand“ (149) verbindet wieder das Motiv Sprache („read novels“) mit dem Problemkomplex der Sexualität („somewhat worldly women“) und dem Symbol der Hände („fallen into his hands“) und macht deutlich, dass Curtis Hartman sich nicht bewusst seiner Sexualität gestellt hat, sondern nur per Zufall auf diese gestossen wird. Er schließt verwirrt das bleiverglaste Fenster und hält eine lange Predigt „without once thinking of his gestures or his voice. The sermon attracted unusual attention because of its power and clearness“ (149). In freudianischer Terminologie könnte man sagen, dass Reverend Hartmans unbewusste Sehnsüchte sich durch den Blick auf sein Liebesobjekt materialisiert haben – entscheidend ist, dass er plötzlich authentisch, ohne über seine Gesten oder Stimme nachzudenken, eine kraftvolle und klare Predigt halten kann. Er ist inspiriert. Sein Voyeurismus hat seinen Geist entzündet, er hofft, dass seine „voice is carrying a message into her soul“ (149). In seinem Weltbild ist Kate Swift die Sünderin – obwohl es doch eigentlich sein Trieb ist, den er verurteilen will und nicht die Lehrerin.

Der Erzähler berichtet, dass „Reverend Hartman’s experience with women had been somewhat limited“, er heiratet nach einer „formal and prolonged courtship“ Sarah, die Tochter eines Unterwäsche-Fabrikanten (150). Es ist schon von einer zarten Ironie, dass der unerfahrene, verklemmte Theologiestudent die Tochter eines Unterwäsche-Fabrikanten ehelicht. Hartman will nicht an andere Frauen denken, sondern „to do the work of God quietly and earnestly“ (150). Als er eines Sonntagmorgens rastlos durch Winesburg geht – einerseits getrieben von dem Kampf, die Ohren Kate Swifts zu erreichen und andererseits auch ihre

²²⁴ Ray Lewis White, „The Warmth of Desire: Sex in Anderson’s Novels“, in: *Dimensions*, S. 24-40, hier S. 40

„figure lying white and quiet in bed“ (150) wiedersehen zu wollen, hebt er einen Stein auf, mit dem er dann eine Ecke aus dem Fenster bricht und so freien Blick auf das Bett der Lehrerin hat: „The glass broken out at a corner of the window just nipped off the bare heel of the boy standing motionless and looking with rapt eyes into the face of the Christ“ (150). Er sieht aber zunächst nur die alte Tante von Kate und dankt Gott für dieses seine fleischlichen Lüste strafendes Zeichen. Er vergisst daraufhin seine Predigt und sucht das Gespräch mit seiner Gemeinde: „It is only the hand of God, placed beneath my head, that has raised me up“ (151). Hier wird abermals eine Verbindung zu Wing offensichtlich: Gott ist die streichelnde Geste nicht nur gestattet, sie wird als erhebende Güte erfahren. Reverend Hartman ist nicht nur geistig inspiriert, er „began to be something like a lover in the presence of his wife“ (151) – sein ganzes Wesen ist verändert. Als er dann zufällig entdeckt, dass Kate Swift oft abends im Bett liegt und liest, beginnt sein innerer Kampf, da er nicht weiß, was er will: „‘I am God’s child and he must save me from myself,’ he cried, in the darkness...“ (152). Er versteht nicht, warum ihn nach den ruhigen Tagen plötzlich die Sünde versucht. Im Herbst und Winter schleicht sich Hartmann nur dreimal aus dem Haus, um Kate anzusehen und hegt schon die Hoffnung, dass er seine fleischliche Lust besiegt habe. Reverend Hartman will das Fenster nicht reparieren lassen mit der Begründung, dass er sich zwingen will trotz der Möglichkeit, den Blick nicht zu wagen: „The Lord has devised this temptation as a test of my soul and I will grope my way out of darkness into the light of righteousness“ (153). Auch hier wird das Moment der Liebe – bzw. fleischliche Lust – der Dunkelheit zugerechnet und der Weg ins Licht gesucht.

In einer bitterkalten Januarnacht kommt Hartman zu dem Entschluss, sich Kates schönen Körper anzusehen und sich vorzustellen, ihn zu küssen: „‘If my nature is such that I cannot resist sin, I shall give myself over to sin. At least I shall not be a hypocrite, preaching the word of God with my mind thinking of the shoulders and neck of a woman who does not belong to me’“ (153). Das Wort Gottes wird von Hartman als Kontrast zu seinen erotischen Wünschen verstanden – obwohl es ja gerade diese sind, die ihn als Prediger inspirieren und ihm die Aura eines Liebhabers und nicht eines Ehemanns seiner Frau gegenüber geben. Es ist nass und kalt in dem Turmzimmer und da Kate noch nicht da ist „he stared into the darkness thinking the blackest thoughts of his life“ (154). Seine Frau war nie leidenschaftlich und er kommt zu dem Schluss „‘Man has a right to expect living passion and beauty in a woman. He has no right to forget that he is an animal and in me there is something that is Greek’“ (154).

Durch dieses „something that is Greek“ wird abermals sprachlich an die Geschichte von Wing angeknüpft, der ja im platonischen Bild sein Ideal sieht; das Adjektiv „griechisch“ ruft damit eine andere Form der sexuellen Norm auf. Verstärkt wird dieses Moment noch durch den hier wiederholten Gebrauch der Dunkelheit, die als den Alltag der rationalen Erkenntnis zudeckender Schleier auf den Reverend wirkt. Hartman wird durch das Warten im nasskalten Turmzimmer todkrank. Da kommt Kate Swift angelaufen und wirft sich nackt auf das Bett, weint und als sie sich aufrichtet und zu beten beginnt, „her figure, slim and strong, looked like the figure of the boy in the presence of the Christ on the leaded window“ (155). Das traditionelle Bild des Knaben, dem Jesus die Hand auflegt, hat für Hartman keine inspirierende Kraft mehr. Diese Konvention ist für Hartman nichts weiter als eben das – eine verabredete Chiffre, die kraftlos ist. Die nackte Frau hingegen bringt sein gesamtes Wesen in Schwung. Er erlebt diesen Schwung als Kampf, da die Konvention ihm keinen anderen Spielraum lässt. Zunächst hatte das Fensterbild des Knaben, dem Christus die Hand auflegt, eine Kraft, dann die Vorstellung, dass Gott Reverend Hartmann den Kopf aufrichtet und schließlich der Anblick eines nackten Weibes. Die Kraft steckt nicht in den Bildern *per se*, sondern sind Auslöser für etwas: Das ästhetische Ereignis muss passieren.

Als Hartmann die nackte Lehrerin sieht, springt er mit einem Schrei auf: „the Bible fell, making a great clatter in the silence“ (155). Das Wort Gottes ist für Curtis Hartman zu einem krachenden Geplapper in der Stille geworden – diese symbolische Formulierung macht die (Un-)Wirksamkeit eines Textes deutlich: Die Wörter der Bibel sind für den Reverend zu hohlen Phrasen degeneriert, während der Anblick der nackt knieenden Kate Swift eine spirituelle Bedeutung hat: „‘God has manifested himself to me in the body of a woman (...) she is an instrument of God, bearing the message of truth’“ (155). Als er dieses erregt dem erstaunten George Willard erzählt, bricht es aus ihm vulkanartig heraus: „‘I have found the light’“ (150) – der Dunkelheit der voyeuristischen Lust steht nun das Licht der Erkenntnis gegenüber. In der strukturellen Gesamtheit gelesen, erhält diese Passage sogar noch eine insistierende Bedeutung: In der Geschichte davor, „Tandy“, wird der Agnostiker Tom Hard beschrieben als Mann, „who was so absorbed in destroying the ideas of God that had crept into the minds of his neighbors that he never saw God manifesting himself in the little child“ (143). Die Wiederholung der „Manifestation Gottes“ lässt allerdings weder eindeutig auf genuine Epiphanien noch auf deren ironische Negation schließen – die Bedeutung liegt vielmehr in der nun vom Leser zu leistenden Aufgabe der Positionierung.

Reverend Hartman fühlt sich gerettet: „I am delivered. Have no fear (...) I smashed the glass of the window (...) Now it will have to be wholly replaced. The strength of God was in me and I broke it with my fist“ (156). Er hat Gott nicht in den Wörtern der Bibel gefunden, sondern „‘God appeared to me in the person of Kate Swift, the school teacher, kneeling naked on a bed’“ (155). Auf sprachlicher Ebene kann man dieses Moment nun als Rationalisierung seiner Lust belächeln, doch dann ignoriert man das eigentlich Bedeutsame: Curtis Hartman sieht erst in Kate Swift die Sünderin, die von Gott gesandte Versuchung, doch dann erkennt er in ihrer Nacktheit den beflügelnden Stimulus in sich. Wing wird als „one of those rare, little-understood men who rule by a power so gentle that it passes as a loveable weakness“ (31) vorgestellt. Das „little-understood“ gilt sicher für die meisten Bewohner von Winesburg – doch soll es gerade um die „understandability“ gehen: Kann man in Sprache überhaupt Menschen verstehen? „Verstehen“ ist eine Kategorie, die auf Sprache rekurriert. Aus Sprache werden Systeme konstruiert, die dann bestimmte Menschen in ihren Eigenarten ausgrenzen – mag es die Liebe Wings sein, die die Kleinstädter in Pennsylvania nur negativ besetzen können oder das voyeuristische Interesse von Reverend Hartman, das er selbst zunächst als sündige Heimsuchung kategorisiert.

Auch wenn Simolke gerade die Verbindung von Stein, Anderson und Gender untersucht, liest er „Hands“ nicht mit der entscheidenden Konsequenz. Er weist zurecht darauf hin, dass David D. Anderson in seinem „Sherwood Anderson’s Moments of Insight“ nicht zwischen Homosexualität und Pädophilie unterscheidet und damit einem inzwischen aufbrechenden Missverständnis unterliegt. Doch auch die korrekte Unterscheidung von „homosexuals“ und „child molesters“ (Simolke 29) geht an der Radikalität des Textes vorbei. Im Jahrtausendwechsel ist Homosexualität unzweifelhaft gesellschaftlich akzeptierter als zu Andersons Zeiten, doch mit der vorgestellten Lesart, die über Platon ein anderes Weltbild aufruft, werden Etikettierungen als Menschen isolierend vorgestellt. Handlungen, die heute als Verbrechen eines „child molestor“ verurteilt werden, waren in einem anderen Normensystem im alten Griechenland kultureller Bestandteil einer hohen Zivilisation. Die Erzählung will nun aber nicht einen sexuellen Befreiungsschlag tätigen, sondern vielmehr aus der emotional aufgeladenen Thematik dem Leser ein neues Sprachbewusstsein antragen, das in einer tiefen Menschenliebe seinen Ausdruck findet. Normen werden als sprachliche Konventionen entlarvt; das Wissen um ihren Konventionscharakter ist allerdings verloren gegangen und daher werden sie als Wahrheit genommen und verunstalten die Menschen. Erst in diesem Verständnis gewinnt die Theorie des Grotesken an Relevanz.

4.5.2 Der lehrende Heiland

Curtis Hartman ist schon durch seinen Beruf als methodistischer Reverend in der Christusunachfolge eingereiht, Wing Biddlebaum wird am Ende von „Hands“ analog beschrieben: „the kneeling figure looked like a priest engaged in some service of the church“ (34), doch die Integrierung des Christus-Konzeptes in *WO* findet auf einer viel allgemeineren Ebene statt. Etymologisch geht Christ auf das lateinische *christus* (der Gesalbte) zurück, das wiederum eine Übernahme aus dem griechischen Verb *χρίειν* (bestreichen, salben) ist. Der semantische Ursprung ist im Hebräischen *mašîah* zu finden, das auch übersetzt als Messias existiert. Nun werden diese platonisch-christlichen Sprachbilder in der Erzählung „The Philosopher – concerning Doctor Parcival“ zusammengeführt. Ist man als Leser schon auf die subtileren Ebenen eingestellt, werden schon im Titel Anspielungen spürbar: Der Philosoph als Referenz an Plato und Parcival als Gralsritter, auf der Suche nach dem Heil,²²⁵ der Amfortas zunächst nicht die Mitleid bekundende Frage nach seinem Leiden gestellt hat.²²⁶ Doctor Parcival beeindruckt den jungen George mit seinen Erzählungen: „to the boy the tales were very real and full of meaning“ (50). Die Geschichten, die der Doktor schildert, sind nicht konventionelle Erzählungen: „The tales that Doctor Parcival told George Willard began nowhere and ended nowhere. Sometimes the boy thought they must all be inventions, a pack of lies. And then again he was convinced that they contained the very essence of truth“ (51).

²²⁵ Der Gral ist unterschiedlich gesehen worden (vgl. die folgende Fußnote): Robert de Boron sieht in ihm den Kelch, den Jesus beim letzten Abendmahl benutzte, Chrétien de Troyes schreibt von einer goldenen Schüssel, aus der der Gralskönig die Hostie empfängt und bei Wolfram von Eschenbach ist es ein Speisen und Getränke spendender Stein. Allen gleich ist allerdings die Symbolkraft, die an das Heil versprechende letzte Abendmahl mahnt.

²²⁶ Der höfische Versroman *Parzival* von Wolfram von Eschenbach (um 1205 entstanden) geht auf das ca. 20 Jahre zuvor entstandene *Perceval le Gallois* ou *Le conte du Graal* von Chrétien de Troyes und die *Eistoire dou Graal* des Robert de Boron zurück. Nach ausführlicher Vorgeschichte erzählt die 25.000 Vers lange Dichtung des Helden Parizvals, der von der Einöde über den Hofe Artus' hin zu Gurnemanz kommt und dort zum Ritter heranreift. Er gewinnt Anerkennung, Macht und eine Frau, doch stellt er dem Gralskönig Anfortas nicht die Frage nach seinem Leiden, so dass er mit einem Fluch Cudrîes aus dem Kreise der Artusritter verstoßen wird. Erst nach Buße und Einkehr bei Trevrizent, der ihn über seine unbewusste Schuld (Tod der Mutter Herzeloyde, Töten des verwandten Ither) aufklärt, lernt Parzival Gottes Barmherzigkeit kennen und wird abschließend sogar Gralskönig. Hierin liegt auch die revolutionäre Bedeutung der Dichtung: Wolfram zeichnet nicht nur die Spannung von höfischer Weltlichkeit und christlicher Ideologie auf, er löst diese Spannung in der Figur Parcivals, der Gnade vor Gott und Anerkennung der Welt gleichermaßen erringt – aus der Dichotomie von Irdischem und Himmlischen wird eins. Die besondere Erzählleistung Wolframs in dem Rahmen einer Fußnote zu würdigen ist unmöglich, doch soll zumindestens darauf hingewiesen werden, dass der immer wieder unterbrechende Erzähler im *Parzival* mit verschiedenen Ebenen spielt, polyperspektivisch zu erzählen vermag, motivische Bögen schlägt und gerade im sexuellen Bereich nicht vor expliziten Darstellungen zurückschreckt. Der Leser der Dichtung durchläuft ebenso wie Parzival einen Erkenntnisprozess. Auch wenn diese Reflexionsweise mit der Reifung von George Willard und dem Leser vergleichbar ist, gibt es noch eine wichtige Parallele zu *WO*: In „Hands“ fragt George Willard Wing Biddlebaum nicht nach seinem Leiden „there's something wrong, but I don't want to know what it is“ (31). Er muss erst den harten Weg der Spracherkenntnis durchlaufen, bevor er dann als Schriftsteller die Dichotomien der Welt, insbesondere der Sprache, überwinden kann. In dieser Lesart wird aus dem jungen George Willard, der Winesburg verlässt, „the old writer“ aus dem Prolog, der dann retrospektiv in seinem *The Book of the Grotesque* seine Welt aufschreibt. Im Englischen wird das Thema um Parzival mit Malorys Episodenerzählung *Le Morte Darthur* (um 1470) erweitert; als Kunst-Ideal romantisiert findet sich die Handlung 1882 in Wagners Oper *Parsifal*.

An dieser Stelle sei auf die Reaktion von Gertrude Stein auf Andersons Roman *Many Marriages* (1923) verwiesen, in der sie den Autor zwar lobt: „I tell you honestly Sherwood and this is straight you're the best writing America does and you are in the great tradition“, aber in der sie auch auf ein Defizit in Andersons längeren Werken aufmerksam macht und vor allem seine Einmischung erkennt, die sich als poetologische Schnittmenge in *WO* noch als fruchtbar erwiesen hat:

May I say that there should be a beginning a middle and an ending, and you have a tendency to make it a beginning an ending an ending and an ending. Then there is perhaps a little bit too much tendency to mix yourself and the hero together, it is a little yourness in your long things, you do a little tend to find yourself more interesting than your hero and you tend to put yourself in his place. (SA/GS 27)

Andersons Geschichten unterwerfen sich diesem Postulat nicht, denn sie erzählen kein ganzes Leben, sondern gewähren in einem Moment den Blick auf ein solches: „it is a fragmentary view of life.“²²⁷ Als Doctor Parcival von seinen Zeiten als Reporter erzählt, beginnt er wie folgt: „It was in a town in Iowa – or was it Illinois? I don't remember and anyway it makes no difference“ (51). Diese oberflächlich gesehen topographische Beliebigkeit rekurriert tatsächlich auf den Ort, auf den es ankommt: Es ist nicht die Erinnerung, die zählt („I don't remember“), sondern vielmehr das Hier und Jetzt im Zuhörer, das sich als relevant erweist. Doctor Parcival spielt mit dem jungen Zuhörer George, indem er spekuliert, er selbst könne doch ein Mörder sein, der in Chicago jemanden umgebracht habe und sich durch das gestohlene Geld finanziere. Die Erzählsituation nimmt genau dieses Moment auf, da nicht nur Doctor Parcival von dem Mord an Dr. Cronin berichtet: „some men murdered him and put him in a trunk. In the early morning they hauled the trunk across the city“ (52). Der Erzähler hat eine Seite zuvor Doctor Parcivals Ankommen in Winesburg beschrieben: Er war betrunken und hat einen Streit mit dem Gepäckträger gehabt: „the fight concerned a trunk“ (51). Der Leser kann nun die Wiederholung des Begriffes „trunk“ als Beleg für die Schuld von Doctor Parcival nehmen oder es als bloßen Zufall abtun (wenn er es überhaupt bemerkt). Doctor Parcival reiht sich nicht nur *qua* seines Namens in die Reihe der Lehrer-Christus-Figuren ein, dem Wunsch seiner Mutter nach sollte er sogar Priester werden: „Her dream was to make me a Presbyterian minister and I was studying with that end in view“ (52). Als Jugendlicher sucht Parcival sein Heil im Gebet und als sein Vater in einer geschlossenen Anstalt stirbt, reagiert er wie ein Priester: „I spread out my hands and said, 'Let peace brood over this carcass'“ (54). Es ist nicht nur der Verweis auf die Priester-Identität und die Hand-

²²⁷ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 209.

Symbolik, die die Relevanz der Erzählung ausmacht. Doctor Parcival teilt dem jungen Reoprtter eine Quintessenz mit, die er eigentlich zu einem Buch verarbeiten will, aber vielleicht nie geschrieben bekommt (oder sollte etwa Doctor Parcival die immer wieder unterbrechende Erzählerfigur sein?): „The idea is very simple, so simple that if you are not careful you will forget it. It is this – that everyone in the world is Christ and they are all crucified“ (57).

Der Leser muss sich seine Wahrheit aus dem Gesagten und Nicht-Gesagten bilden, auch wenn er dafür nur Sprache hat. Dieses Motiv wird nicht nur in den Geschichten weiterentwickelt, sondern rückt auch mit der zunehmenden Reife von George Willard in dessen Bewusstsein. Die Oberflächenhandlung von „Hands“ ist klar, doch die Tiefenhandlung ist nicht eindeutig in Worten kommunizierbar. Diese Idee wird von Dr. Parcival konkretisiert: „The reason, you see, does not appear on the surface. It lies in fact in my character, which has, if you think about it, many strange turns“ (50). Das Denken über die verwickelten Charakterzüge in Winesburg ist nun die Aufgabe, die nicht nur George, sondern auch der Leser bewältigen muss. Sprache konstituiert sich hier zu einer Oberfläche, deren Wirkung erst durch die Lektüre aufgebrochen werden kann. Bevor nun aber diese Entwicklung mit der Figur von George Willard nachvollzogen und veranschaulicht wird, soll Steins radikale Sicht auf dieses Konzept betrachtet werden und ihr selbst propagierter Einfluss der Malerei Cézannes in den Fokus rücken.

II. Bildergeschichten: Cézanne und Stein

Cézanne is a great painter. All the fuss is over the descriptive adjectives.
(Henry McBride²²⁸)

[Cézanne] ist der Ausgangspunkt der gesamten Malerei der Gegenwart.
(Henry Kahnweiler²²⁹)

The Cézanne, Matisse, Picasso pictures that I bought were of great importance to her in respect to her work.
(Leo Stein²³⁰)

1.1 Richtung Lichtung²³¹

Im Januar 1951 schrieb Lamont Moore, damals stellvertretender Direktor der Yale University Art Gallery, in seinem Vorwort im knapp 50seitigen Katalog der Ausstellung *Pictures for a Picture. Of Gertrude Stein as a Collector and Writer on Art and Artists*: „It is hoped that this exhibition, by means of the quoted excerpts from her writings, will reveal her in her secondary but important role in cultural history, a patroness of the arts, a champion of certain phases of art which she saw in her own lifetime, and a profound thinker concerning the art of painting.“²³² Die kleine Ausstellung mit weniger als 40 Exponaten fand vor nunmehr über einem halben Jahrhundert statt, doch das Etikett der „zweitrangigen, wenn auch wichtigen Rolle in der Kulturgeschichte als Kunstmäzenin und Vorkämpferin bestimmter Kunststadien“ haftet Gertrude Stein immer noch stärker an, als die Postulierung des letzten Satzteils: Sie war eine tiefsinnige Denkerin, was die Kunst der Gemälde und des Malens betrifft. Diese Formulierung beinhaltet bereits auf Mikro-Ebene ein Detail, das sich als wichtiges Erfahrungsglied herausstellen wird: „painting“ kann hier nicht nur verdinglicht Gemälde als „bemahte Leinwand“ bedeuten, sondern als nominalisiertes Verb ebenso auch auf den Akt des Malens hinweisen. Es soll nun aufgezeigt werden, ob und inwieweit Stein an Bildern als gemalte Objekte und deren Entstehungsprozess interessiert war, denn im Mittelpunkt stehen die Bilder, denen der Betrachter in seiner Rezeption begegnet. Diese Bilder sind ein Ereignis

²²⁸ Henry McBride, „Cézanne at the Metropolitan“, *The Sun*, 18.05.1913, in: *The Flow of Art. Essays and Criticisms of Henry McBride*, Hg. Daniel Catoon Rich, New York, 1975, S. 34.

²²⁹ Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1958, S. 17.

²³⁰ Leo Stein, *Journey Into the Self. Being the Letters, Papers & Journals of Leo Stein*, Hg. Edmund Fuller, New York, 1950, S. 298, im Folgenden mit *Journey* abgekürzt.

²³¹ In Anspielung an Ernst Jandls Gedicht „lichtung“: „manche meinen / lechts und rinks / kann man nicht / velwechsern / werch ein illtum!“, zit. in: *Das große deutsche Gedichtbuch. Von 1500 bis zur Gegenwart*, Hg. Karl Otto Conrady, München, 1991, S. 707. Gertrude Stein scheint ein paar Jahrzehnte davor in „Identity A Poem“ durch die Kategorie des Erinnerns bereits darauf zu antworten, wenn der Chor sagt „There is no left or right without remembering“, in: Robert B. Haas (Hg.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, S. 120.

²³² Lamont Moore, „Introduction“, in seinem (Hg.): *Pictures for a Picture. Of Gertrude Stein as a Collector and Writer on Art and Artists*, New Haven, 1951, S. 6.

zwischen dem Rezipienten und dem Objekt – „the art of painting“ ist ein lebendiger Prozess; Ort der Bilder ist nicht das Museum, sondern der Mensch.²³³

Jonathan Crary ist dem Einfluss von William James' Rezeptionstheorien für Cézanne nachgegangen und kommt zu einem Ergebnis, das sowohl für den provençalischen Maler als auch für die amerikanische Schriftstellerin Gültigkeit besitzt: „one of the discoveries that he made over the next decade is that perception can take no other form than the process of its formation.“²³⁴ Hier soll nun die Schwierigkeit des Redens über diesen Kunst-Prozess thematisiert und Steins Lösungen vorgestellt werden, die sich aus Bildern, besonders aus denen von Cézanne, heraus entwickeln. Der Diskurs um die „Aus-Sagbarkeit“ von Bildern soll durch Fallbeispiele Cézannescher Frauendarstellungen in Mythos und Porträt untersucht werden. Ziel ist es, den propagierten Einfluss Cézannes auf Steins Ästhetik nachvollziehbar zu machen; daher wird ihr „Pictures“ analysiert und in kunsthistorischer Relevanz präsentiert werden. Mit den so gewonnenen An- und Einsichten wird dann Andersons Erzählung „Loneliness“ gedeutet werden. Als textueller Reflex ihrer Erfahrungen werden außerdem Steins Porträts von Cézanne vorgestellt, bevor ein abschließender Exkurs über Hemingway das literarische Spannungsfeld um den Maler weitet und damit die Schwierigkeit einer Verflechtung von Kunst und Literatur expliziert.

1.2 Kunst als Ausweg aus der Krise

Leo Stein kann sicher nicht als literarischer Advokat seiner Schwester gelten; die beiden trennten sich 1913 auf Dauer. Albert Barnes erinnert sich daran, von Leo als Begründung für seine Abreise aus Paris gehört zu haben: „Gertrude is crazy. I can't stand her anymore.“ Kurz darauf traf er Gertrude und erzählte von Leos Plänen, nach Italien zu ziehen und notierte von ihr folgende Bemerkung: „That's fine ... You know, Leo's crazy.“²³⁵ Die beiden sind sich in gewisser Weise sehr ähnlich, doch fordern ihre unterschiedlichen Betrachtungsweisen von Kunst sie zu Verrückungen und Verrücktheiten heraus.

In der Nähe des Jardin du Luxembourg am *rive gauche* mietete Leo 1903 die Wohnung in der 27 rue de Fleurus, da das Atelier ihm als Ort künstlerischen Geschehens dienen sollte. Leo sah sich als Maler und war – ebenso wie Matisse – in der traditionellen Académie Julien eingeschrieben. Er kaufte Werke von Toulouse-Lautrec, Degas, Delacroix, erwarb aus dem

²³³ S. dazu Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München, 1998.

²³⁴ Jonathan Crary, *Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, 1999, S. 287f.

²³⁵ S. Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 482n5.

Salon des Indépendents Bilder von Vallotton und Maguin und diskutierte mit letzteren auch ihr Werk.²³⁶ Die nun anwachsende Sammlung von Gertrude und Leo Stein ist schon deshalb von besonderer Bedeutung, da sie sich nicht professionell beraten ließen, wie andere bedeutende Sammler – beispielsweise die H.O. Havemeyers von Mary Cassatt oder Isabella Stewart Gardner von Bernard Berenson – sondern ihren eigenen Geschmack erkundeten, der sich dann aber in disparate Kunst-Ansichten teilte. Während Gertrude für die Malerei eine radikale Autonomie fordert, ist Leo dem Wort verhaftet und brilliert in Vorträgen, Aufsätzen und Büchern; im Folgenden wird demonstriert werden, wie Gertrude diesen semantischen Diskurs über Kunst zu Gunsten von Erfahrungsräumen auflöst.

Folgendes Zitat von Leo Stein liefert nicht nur einen Beleg für Andersons Wertschätzung von Gertrudes Leistung; es führt auch die Maler Cézanne und Picasso ins Feld und liefert damit die Eckpunkte, die in den nächsten Kapiteln untersucht werden sollen:

A lot of people find, like Sherwood Anderson, that Gertrude makes words fresh. As I have never found words grow stale, and as words competently used seem to me as effective as ever, this justification makes no appeal to me. I feel about this exactly as I do about Picasso. Picasso was for essentials a feeble, not a powerful artist. He tried to circumvent this by novel inventions of form. Gertrude couldn't make ordinary syntax and words in their ordinary meaning have any punch, and like Picasso she wanted Cézanne's power without Cézanne's gift. (...) I simply cannot take Gertrude seriously as a literary phenomenon.²³⁷

Für Leo Stein gibt es das Problem des abgenutzten, bis zur Unkenntlichkeit verschlissenen Wortes ebensowenig wie das Dilemma der ausgehöhlten, toten Form. Während Gertrude an der University of Chicago eine klare Diagnose über das abgenutzte Potential von Wörtern stellt: „...after (...) thousands of poems had been written, he [i.e. the poet] could call on those words and find that they were just wornout literary words,“²³⁸ bezieht Leo in obigem Zitat eine Position, die es ihm überhaupt nicht ermöglicht, das Problem zu sehen, geschweige denn, seine Lösungsmöglichkeiten zu entdecken. Er diagnostiziert keine Krise der Moderne, die aus dem jeweiligen Medium erwächst, da er nicht die Konvention der „ordinary syntax and words in their ordinary meaning“ als eben eine solche hinterfragt, während sich Gertrude mit ihren „extraordinary“ Texten eben von jener Konvention erfahrbar distanziert. Es geht hier aber nicht um eine unberechtigte Schmähung Leo Steins; er ist schließlich über lange Zeit hinweg

²³⁶ Vgl. Linda Wagner-Martin, „*Favored Strangers*“, S. 64. Das Gemälde von Vallotton zeigt eine nackte Schönheit auf einem gelben Kissen und fordert zusammen mit den Prostituierten von Toulouse-Lautrec sowohl stilistisch als auch thematisch heraus. Für den sexuellen Reiz dieser Frauenbilder s. Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 226.

²³⁷ Leo Stein, Brief an Mabel Weeks, Settignano, undatiert, wohl Sommer 1934, in seinem *Journey*, S. 142.

²³⁸ Gertrude Steins Antwort auf eine studentische Anfrage wird von Thornton Wilder in seiner „Introduction“ zu Steins *Four in America*, S. vf. angeführt.

eine treibende Kraft im Ankauf und im enthusiastischen Propagieren neuer Kunst. Leo Stein nimmt einen Standpunkt ein, der in der Tradition der klassischen Malerei verwurzelt ist: „...Piero della Francesca, Pollaiuolo, Castagno, Domenico, Veneziano, and others of their kind and period were comparatively new and exciting. They formed a direct approach to the appreciation of Cézanne.“²³⁹ Für ihn ist Cézanne der Kulminationspunkt der klassischen Malerei; er ist von der Simplifizierung der Formen, der flächigen Farbigkeit und der Betonung der Komposition angetan und erkennt in der Anordnung der Farbflächen eine „plastic beauty“.²⁴⁰ Für Gertrude Stein und Picasso hingegen fungiert das Œuvre Cézannes nicht als Vollendung und Apotheose der Tradition, sondern erweist sich als Tür zu neuen Welten; beide nehmen Cézanne als Schwelle und beschreiten von hier aus neue Wege.

Die vielen wechselseitigen Beziehungen, die Gertrude Stein mit den Künstlern der modernen Malerei unterhielt, lassen sich hier nicht referieren und würden wohl etliche Bände füllen. Viele amerikanische Künstler sind durch den Salon der Steins mit der europäischen Avantgarde in Kontakt gekommen; Marsden Hartley beispielsweise schrieb 1912 an Rockwell Kent: „I was at Gertrude Stein’s yesterday looking at her collection of Picassos and Cézannes – and I assure you this man Picasso is a wonder.“²⁴¹ Alfred Maurer, Max Weber, Jo Davidson, Robert J. Coady, Abraham Walkowitz, Arthur B. Carles, Walter Pach, Stanton Macdonald-Wright, Patrick Henry Bruce und Edward Steichen, der Alfred Stieglitz in die rue de Fleurus einführte, waren einige der inzwischen prominent illustren Gestalten, die bei Stein verkehrten. Ulla Dydo summiert die Beziehungen von Stein zur Kunst etwas einseitig, wenn sie schreibt: „the radical shifts in form and technique in the work of Cézanne, Matisse, and Picasso and the Paris school, with which she became familiar during her first three years in Paris, provided role models, if not precise aesthetic models, for her reconsiderations of personality, knowledge, and writing itself.“²⁴² Diese in Analysen immer wieder anzutreffende Hierarchisierung setzt den malerischen Ikonoklasmus an erste Stelle, dessen Radikalität dann in Sprache übersetzt worden ist.²⁴³ Wie nun einzelne Bilder als „precise aesthetic models“ gewirkt haben könnten, wird sich auch mit Aussagen von Stein selbst nicht klären lassen, da

²³⁹ Leo Stein, *Journey*, S. 204.

²⁴⁰ Leo Stein, *The ABC of Aesthetics*, New York, 1927, S. 176. Stein rechnet Cézanne mit Manet, Degas und Renoir zu „The Big Four“. In einem undatierten Brief, dessen Entstehung um den Anfang des Jahres 1905 liegen wird, schreibt Leo, dass „[Cézanne] has succeeded in rendering mass with a vital intensity that is unparalleled in the whole history of painting (...) there is always this remorseless intensity, this endless unending gripping of the form, the unceasing effort to force it to reveal its [his subject’s] absolute self-existing quality of mass (...) His color is (...) the most robust, the most intense, and in a fine sense, the most ideal of the four“ (*Journey* 16).

²⁴¹ Zit. in: Garnet McCoy, „The Rockwell Kent Papers“, *Archives of American Art Journal* (Januar 1972): 5.

²⁴² Ulla Dydo, *A Stein Reader*, Evanston, 1993, S. 18.

²⁴³ Sowohl Karin Cope als auch Ulrike Bergermann haben diesem Zweifel Ausdruck verliehen. Vgl. ihre Veröffentlichungen und den Abschnitt in Kapitel V über Picassos Porträt von Stein in der vorliegenden Arbeit.

dann Kunst-Rezeption wieder in Sprache gesperrt wird. Doch hier soll es nicht um eine Klärung im Sinne von Beseitigung aller Unklarheiten gehen, sondern vielmehr um eine Lichtung, in dem sich Bilder und Texte in gegenseitiger Rezeption erhellen.

1.3 „Paul Cézanne, der Menschheitslehrer der Jetztzeit“²⁴⁴

Eine ästhetische Verbindung zwischen Cézanne und Gertrude Stein wird von Malcolm Bradbury konkretisiert: „And, just as Cézanne was engaged both in creating and de-creating his paintings, so that they conveyed the inner energy of subject and also the perpetual art of their creation, so in prose Gertrude Stein moved towards a verbal version of estrangement and abstraction“ (1983: 38). Diese Einbeziehung Cézannes wird zum entscheidenden Bindeglied zwischen Anderson und Stein: Ihre Texte können als verbal reflektierter Rezeptionsraum von bildender Kunst erlebt werden; die Stimmen von Anderson und Stein werden so zu einem Echo ihrer Kunsterfahrung, die für den Leser in ihren Texten hörbar wird. Anderson verwendet die Malereimetapher, als er von seiner Faszination, bei Felix Russman mit Farben spielen zu dürfen, spricht: „The true painter revealed all of himself in every stroke of his brush. (...) Very well, then, the words used by the tale-teller were as the colors used by the painter. Form was another matter. It grew out of the materials of the tale and the teller's reaction to them“ (STS 360). In Andersons *Memoirs* erhebt er sogar *WO* zu einer Art Autobiographie, die durch ihre Fiktionalität der Wahrheit näher kommt, als es eine authentische Beschreibung der Wirklichkeit je könnte:

²⁴⁴ Diese Formulierung steht bei Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/M., 1980, S. 74 und soll hier auf die Präsens zentrierte Seins-Kategorie bei Stein weisen. Arbeiten wie Novotnys *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Wien, 1938) oder Badts *Die Kunst Cézannes* (München, 1956) gehören zu den Klassikern der wissenschaftlichen Literatur über Paul Cézanne. Doch auch die letzten Jahre dokumentieren ein ungebrochenes Interesse an ihm: Nach der Tübinger Ausstellung (Götz Adriani, *Cézanne. Gemälde*, Ausst. Kat., Tübingen, 1993) und der großen Retrospektive, die 1995/96 in Paris, London und Philadelphia Françoise Cachin/Joseph Rishel (Hgg.), *Cézanne*, Ausst. Kat., Grand Palais/Paris, Tate Gallery/London, Philadelphia Museum of Art, 1995/96) zu sehen war, ist das Werkverzeichnis von Rewald ein weiterer Meilenstein in der Auseinandersetzung mit dem Künstler: John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., New York, 1996. Hier findet sich nicht nur eine umfassende Bibliographie, die Jayne Warman erstellt hat (Bd. 1, S. 580-586), sondern auch Bibliographien zu den einzelnen Gemälden. Nach kleineren Ausstellungen in Stockholm 1997, New South Wales 1998 und in Yokohama und Nagoya 1999 läutete die Ausstellung „Cézanne. Unvollendet – Vollendet“ in Wien und Zürich das neue Jahrtausend ein. Der Katalog hierzu bietet nicht nur einen guten Überblick über die verschiedenen Abschnitte in Cézannes Werk, sondern schreibt sich mit der Frage nach „Vollendung“ und „Fertig-Sein“ in den Diskurs der Moderne ein, der mit den französischen Impressionisten einen ersten Höhepunkt erlebte: Felix A. Baumann (Hg.), *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit, 2000. Bildliche Analogien und radikale Weiterführung bemüht sich die Ausstellung „Cézanne – Aufbruch in die Moderne“ 2005 im Essener Folkwang Museum darzustellen (Felix A. Baumann et al. (Hgg.), *Cézanne – Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Kat., Essen, 2005) Dabei wird deutlich, dass Cézanne eher intuitiv denn definitorisch das Skizzenhafte, Unvollendete, Fragmentarische zum Fertigen, Vollendeten, Ganzen erhob. In seiner Nachfolge wird das gleichberechtigte Nebeneinander von Farbe und Leerstelle zum ästhetischen Prinzip mit moralischer Bedeutung erhoben, s. dazu bes. Fred Leeman, „Malen ‚nach‘ Cézanne“, in: *Cézanne – Aufbruch in die Moderne*, S. 170-181.

The person also has a certain tone, a certain color. What care I for the person's age, the color of their hair, the length of their legs? I tried to write of my own boyhood but couldn't do it so I invented a figure I called George Willard and about his figure I built a series of stories and sketches called *Winesburg, Ohio*. (15)

Erst durch das Sehen unter die Oberfläche enthüllt sich Anderson die eigentliche Farbe der Figur, die dann die Form bestimmt. Anderson konstruiert von innen heraus und zieht selbst die Verbindung zur Malerei: „...seeing the work of many modern painters had given me a new feeling for form and color...“ (STS 374). Anderson verwurzelt seine Ästhetik in der modernen Malerei und in dem Werk Steins. Seine Erzählungen zeichnen sich nicht durch den äußeren, dynamischen Handlungsverlauf aus, sondern durch ein Stillstehen, das dem Rezipienten die Begehung des psychologischen Raums ermöglicht: „It was the artist's business to make it stand still – well, just to fix the moment, in a painting, in a tale, in a poem“ (STS 403). Steins Kunst hingegen ist von einer sich dynamisierenden Gegenwartserfahrung geprägt – es geht nicht um Stillstand, sondern Bewegung. Diese ästhetischen Rahmenbedingungen des Bildes, der Geschichte, des Gedichtes sind es, die hier ein Verständnis von Moderne prägen.

1.4 Schauen und Sehen

Der Kritiker Louis Leroy brandmarkte mit „impression“ die skizzenhaften, im traditionellen Sinne unfertigen, flüchtig wirkenden Arbeiten der Ausstellung in den Räumen des Fotografen Nadar im Frühjahr 1874. Die sogenannten Impressionisten dokumentierten die ständige Veränderung; man denke nur an die wohlbekannten Monetschen Heuhaufen oder die unterschiedlichen Ansichten der Kathedrale von Rouen: Durch verschiedene Lichtwirkung wird Atmosphäre erzeugt und einer Dynamik Gestalt verliehen, die sich auf das Momentane bezieht. Es werden Eindrücke festgehalten, die sich dem Auge des Malers erschlossen haben und die Augen der Betrachter zusammensetzen sollen – eine retinal betonte Kunst. Die Themenwahl dieser Bilder setzt sich von der akademischen Tradition ab; es werden nun Szenen des modernen Großstadtlebens aus Theatern, Cafés, Restaurants, Bahnhöfen, Straßen und Sportereignisse auf der Leinwand festgehalten. Oft entstehen diese Bilder im Freien und belegen so das gleichwertige Interesse am Gegenstand, der menschlichen Figur und der momenthaften Veränderung durch Licht und Farbe. Claude Monet beispielsweise hat einem amerikanischen Maler geraten: „...try to forget what objects you have before you, a tree, a house, a field or whatever. Merely think here is a little square of blue, here an oblong of pink, here a streak of yellow, and paint it just as it looks to you, the exact color and shape.“²⁴⁵ Auch

²⁴⁵ Zit. in: Lilla Cabot Perry, „Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909“, in: Charles F. Stuckey (Hg.), *Monet: A Retrospective*, New York, 1985, S. 183.

wenn die Impressionisten in der Kritik zur ersten Ausstellung z.T. heftig gescholten wurden, musste den meisten Spott und derbsten Hohn allerdings Cézanne ertragen, der 1874 drei Bilder aus Pontoise eingereicht hatte.²⁴⁶

Cézanne hat durch die impressionistische Bildgestaltung die malerische Entgrenzung der Objekte gelernt: Aus den soliden Gegenständen werden Gewebe aus Farbpartikeln. Durch Farbe können Gegensätze (wie beispielsweise nah und fern) verbunden werden: Durch chromatische Übergänge wird das Bild nicht von der räumlichen Perspektive, sondern von der Farbe her strukturiert; damit wird seine Komposition aus den dinghaften Mitteln der Malerei gestaltet. Anders als die Impressionisten, sieht Cézanne aber nicht in der lebendigen Atmosphäre und den schillernden Farbnuancen das Ziel; er sucht nach einer Ebene jenseits der optischen Faszination. Vergleicht man die Landschaften Cézannes mit denen Monets oder Pissarros, so stellt man fest, dass Cézanne nicht mit der optischen Umsetzung von Auflösung oder wechselnden Momenten beschäftigt war, sondern vielmehr mit der dauerhaften Struktur der farblichen Darstellung von festen Formen. Die Natur wird nicht als vergängliche Atmosphäre eines menschlichen Eindrucks dargestellt, sondern als unzerstörbare, ewig bleibende Konstituente des Lebens erfahren. Während Pissarro in flackernd kleinen Farbstrichen eine vibrierende Lebendigkeit kriert, sind es bei Cézanne große Farbflächen, die trotz ätherisch wirkender Leichtigkeit in ihrer Geschlossenheit eine unauflösbare Gesamtheit und Dichte konstituieren. Das Licht dient nun nur noch der Etablierung dieser Farbflächen; es ist als ein Mittel rezipierbar geworden und damit aus dem Symbol- und literarischen Diskurszusammenhang gelöst und erfahrbar verdinglicht.

Leo Stein charakterisiert das Besondere dieses Malers in der kompositionellen Festlegung: „[Cézanne] fixed his mind upon the solid thing itself. He tried to get, above all else, substantiality, finality, the eternal, the secure.“²⁴⁷ Seine Schwester wird weniger das Gemälde

²⁴⁶ Vgl. Hajo Düchting, *Paul Cézanne. Natur wird Kunst*, Köln, 1993, S. 80ff. Es gibt eine Vielzahl von extensiven Darstellungen des Impressionismus'; besonders einfühlsam und ausführlich sind John Rewalds 1957 zuerst erschienene *Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst*, die in siebenter überarb. Neuauflage publiziert wurde (Köln, 2001); Ingo F. Walther (Hg.), *Malerei des Impressionismus*, 2 Bde., Köln, 1994; Fritz Novotny, *Die großen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolge*, Wien, 1952, und Harald Keller, *Französische Impressionisten*, Frankfurt/M., 1993. S. a. Richard R. Brettell, *Impression: Painting Quickly in France, 1860-1890*, New Haven, 2000; Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, 1999, sowie Sabrina Cercelovic, *Der Zeitaspekt im Werk von Paul Cezanne und seiner Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die Darstellung und Illusion von Zeit in der Kunst des Französischen Impressionismus*, Dissertation, Berlin, 1999.

²⁴⁷ Leo Stein, „Cézanne“, *The New Republic* (18.03.1916): 297-98, hier S. 297. In dem Artikel wird auch deutlich, dass Steins Bewunderung für Cézanne auch biographische Analogien zu seinem eigenen Leben aufweist, denn er sieht den Maler wie sich selbst als „oppressed, tormented, isolated, with only one real aim in life – to paint, attain the mastery, and in the end to create“ (ebd.).

als Ding, sondern vielmehr das Bild im Betrachter durch die Komposition ihrer Texte festhalten. Bevor dieses aber expliziert wird, soll in folgendem Ausschnitt aus Leo Steins Cézanne-Artikel eine sprachliche Analogie markiert werden, die sich auch bei Gertrude findet.²⁴⁸

A china plate by Chardin may be beautiful, although the same plate in itself would pass unnoticed. It did not pass unnoticed by Chardin, and there precisely is the important point. The artist did not look to see what the plate was like, but just to see it, and anything so looked at comes to have the value of existence. Man has a deep sense of his insecurity and transitoriness, and nothing appeals to him more strongly than reality. (...) In painting no one has dealt so powerfully with the rendering of some aspects of reality as Cézanne.²⁴⁹

Diese Unterscheidung von „look and see“ – „look“ als Ansehen von Gegenständlichem und „see“ als künstlerisch-kreativer Blick – und der Vorstellung von Wirklichkeit als kunstrezeptorisches Moment im Gegensatz zu Realismus sind zwei Pole, die historisch weit zurückgehen und sich im Denken von Gertrude Stein ebenfalls aufspüren lassen.²⁵⁰ Wenn Stein die Vollendung ihres von Picasso gemalten Porträts in *AABT* problematisiert, legt sie dem spanischen Maler folgende Äußerung in den Mund: „I can't see you any longer when I look“ (*AABT* 60), doch ist die hier verwendete terminologische Dichotomie nicht von unbedingter Gültigkeit.²⁵¹

An dieser Stelle soll allerdings zunächst Paul Cézanne in den Vordergrund gerückt werden, da sich an der Offenheit seiner Bilder eine Diskussion der Moderne entzündet – sein Gebrauch des Materials ist von Oberflächenspannung und Tiefenstruktur gleichermaßen geprägt. Von dem malenden Zöllner Henri Rousseau ist folgende Reaktion in einer Cézanne-Ausstellung dokumentiert: „Alle diese Bilder könnte ich zu Ende malen.“²⁵² Er versteht das anscheinend unfertige Bild als mit Farbe zu behebender Mangel; dieses Verständnis muss man kontrastieren mit dem des vollendet Unvollendeten, das erst in der Rezeption des Betrachters fertig wird. Bei Cézanne wird der im sprachlichen Bereich angesiedelte Diskurs um

²⁴⁸ Die gegenseitigen Impulse und der Ideenaustausch der Geschwister wird von beiden in ihren Schriften heruntergespielt, doch finden diese in neueren Untersuchungen Raum, so z.B. in Brenda Wineapple, *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*, New York, 1996.

²⁴⁹ Leo Stein, „Cézanne“, S. 297.

²⁵⁰ S. beispielsweise Mihaly Csikszentmihalyi, *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, Malibu, 1990 und Jude Welton, *Looking at Paintings*, London, 1994. Für neuere Kunst gehen Mary Acton, *Learning to Look at Modern Art*, London, 2004 sowie Philip Yenawine, *How to Look at Modern Art*, New York, 1991 dem Betrachten und Sehen nach, während die soziologischen Dimension der Unterscheidung von Derek R. Rutter in seinem *Looking and Seeing. The Role of Visual Communication in Social Interaction*, Chichester, 1984 angewendet wird.

²⁵¹ Für eine ausführliche Diskursivierung des Sehens s. John Berger, *About Looking*. New York, 1980 und sein *The Sense of Sight*. Hg. Lloyd Spenser, New York, 1985.

²⁵² Henri Rousseau wird hier zitiert in Yvon Taillandier, „Die Naivität des Sehens“, in seinem: *Cézanne*, Mailand, o.J., S. 79.

Bildthema und Motiv zugunsten einer Hinwendung zur Farbe und Form aufzugeben, um so das Bild als solches erfahren zu können. Der Nabis-Künstler und Theoretiker Maurice Denis²⁵³ betont 1907 den medienspezifischen Charakter der Kunst von Cézanne:

The painting of Cézanne is literally the essential art (...) Have we not confused all the methods of art – mixed together music, literature, painting? In this, too, Cézanne is in reaction. He is a simple artisan, a primitive who returns to the sources of his art, respects its first postulates and necessities, limits himself by its essential elements, by what constitutes exclusively the art of painting (...) he avoids at once deceptive representation and literature.²⁵⁴

Diese mediale Rückführung auf das Essentielle ist das Leitmotiv, dem wir in Variationen immer wieder begegnen werden – nicht nur als zentrales Thema bei Steins im nächsten Kapitel untersuchten Rosen – und das sich nun in Cézannes Werk formieren wird. Die Realität, die beide Künstler interessiert, ist nicht die, die konventionell als Wirklichkeit angenommen wird, sondern diejenige, die erst durch Kunst entsteht. Cézanne ist an einer neuen Art des Realismus' interessiert: der Wirklichkeit, die auf dem psychologischen Prozess der Wahrnehmung basiert.²⁵⁵ Doch nun stellt sich die Frage, wie man über diese Wahrnehmung überhaupt sprechen kann.

2.1 Leda, Nana oder eine namenlose Nackte

Maurice Denis leitet seinen eben bereits erwähnten Artikel über Cézanne mit der Betrachtung ein: „The Cézanne question divides inseparably into two camps those who love painting and those who prefer to painting itself the literary and other interests accessory to it“ (*AIT* 41). Nimmt man diese Dichotomie in Menschen, die Kunst lieben, und Menschen, die die Diskurse über Kunst lieben, wirklich ernst, fällt es schwer, sich im sprachlich-wissenschaftlichen Diskurs über Cézanne zu äußern. In einem Brief vom 12. Mai 1904 an Emile Bernard hat Cézanne selbst auf die Gefahr der sprachlichen Diskursivierung

²⁵³ Maurice Denis (1870-1943) hat sowohl an der Ecole des Beaux-Arts als auch an der Académie Julian studiert. Zusammen mit Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Paul Ranson u.a. gründete er die geheime künstlerische Bruderschaft der Nabis in Opposition zu ihren akademischen Lehrern. Ihr bildlicher Symbolismus führte Neuerungen Paul Gauguins und Emile Bernards weiter. Denis beginnt seinen 1890 in *Art et Critique* erschienenen Artikel „Définition du néo-traditionnisme“ mit dem Satz: „It is well to remember that a picture, before being a battle horse, a nude woman, or some anecdote, is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order,“ zit. in: Herschel Browning Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968, S. 94. Damit hat Denis sprachlich einen entscheidenden Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Moderne gelegt und etwas formuliert, das Stein als ästhetischen Erfahrungsraum auskleiden wird. Bildnerisch verewigt er Cézanne in seinem 1900 vollendeten Gemälde „Hommage à Cézanne“ (180 x 240 cm, Musée d'Orsay, Paris), in dem mehrere Künstler in Vollards Galerie vor einem Stilleben von Cézanne diesem huldigen.

²⁵⁴ Maurice Denis, „Cézanne“, Original in *L'Occident* (Paris: September 1907), hier in der Übs. von Roger Fry (*Burlington Magazine* XVI London, Jan/Feb. 1910), in: *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Hg. Charles Harrison und Paul Wood, Oxford, 1993: 40-47, S. 44f. Dieses Sammelwerk wird im Folgenden mit *AIT* abgekürzt.

²⁵⁵ S. Susanna Pavloska, *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*, New York, 2000, bes. S. xxiv.

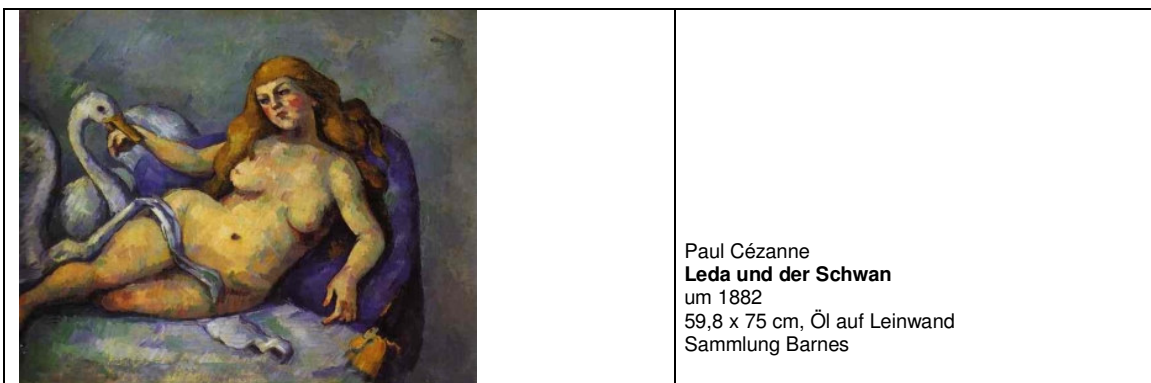
hingewiesen, die den Künstler vom rechten, mediumsspezifischen Weg abbringt: „He [the artist] must beware of the literary spirit which so often causes the painter to deviate from his true path – the concrete study of nature – to lose himself too long in intangible speculation“ (AIT 37). Es soll an dieser Stelle nochmals deutlich gesagt werden, dass sich der Autor des Hilfscharakters seiner eigenen Worte durchaus bewusst ist. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung kann bestenfalls dem Motor zur eigenen Kunstrezeption Starthilfe leisten oder durch Fahrt auf einer neuen Strecke weitere Einsichten und Ausblicke bieten. Gerade deshalb soll mit Sinnlichkeit Sinn erzeugt werden und interdisziplinäre Momente sollen eine dynamische Spannung hervorbringen.

Nehmen wir als erläuterndes Beispiel ein Bild, das ein Kuriosum im Œuvre des provençalischen Malers darstellt:



Eine nackte Frau ist halbaufgerichtet auf einer Bettstatt liegend dargestellt. Ihr rechtes Bein überkreuzt das nach hinten abgeknickte linke. Ihr rechter Arm ist erhoben, doch ob sie etwas hält, lässt sich nicht sagen, da ihre Hand übermalt ist. Der linke Arm drückt sich am Ellenbogen leicht in die blauen, weichen Kissen ein. Die rotblonden Haare der Frau sind offen; ihr Kopf neigt sich nach rechts. Ein schleierartiges Tuch umspielt und bedeckt die Schamgegend; der ohne Brustwarzen gemalte Busen ist eher als eine farbige Fläche zu bezeichnen, denn als erotisierendes Fleisch zu erkennen. Die rechte Bildseite wird von einem Vorhang abgeschlossen, der nur skizziert ist. Auf dem linken Bilddrittel ist eine kopfgroße Birne und ein ebenso überdimensionierter Apfel auf einem weißen, mit einem roten Streifen bestickten Tuch dargestellt, das auf einer Art hölzernen Rundplatte zu liegen scheint. Die riesigen Früchte scheinen beziehungslos im Raum zu schweben; erst wenn man das Bild um 180° dreht, erlangen sie eine glaubwürdige Schwere als separiertes Detail im Großausschnitt.

Es lässt sich schnell die Tür zum motivgeschichtlichen Diskurs des liegenden weiblichen Aktes öffnen: der berühmte, Benedetto Bordone zugeschriebene Holzschnitt in der *Hypnertomachia Poliphili* (1499 bei Aldus Manutius in Venedig gedruckt), Giorgones „Ruhende Venus“ (ca. 1510), Tizians „Venus von Urbino“ (1538), Poussins „Ruhende Venus mit Amor“ (ca. 1639), Bouchers „Liegender Akt“ (1742), Goyas „Nackte Maya“ (um 1800), Ingres’ „Odaliske mit Sklavin“ (1842), Manets „Olympia“ (1863) und van Goghs „Liegender Akt“ (1887) – um nur ein paar Beispiele des Motivs bis zum Cézanne-Bild zu benennen.²⁵⁶ Man kann nun verschiedene Abbildungsweisen kontrastieren und durch unterschiedliche Beinhaltung, Augenöffnung, Auftraggebersituation und weitere Lesefilter den Gemälden Bedeutung zuschreiben und damit die Darstellung der liegenden nackten Frau kunsthistorisch rationalisieren. Für das zur Diskussion stehende Bild ließe sich auch die Mythologie bemühen:



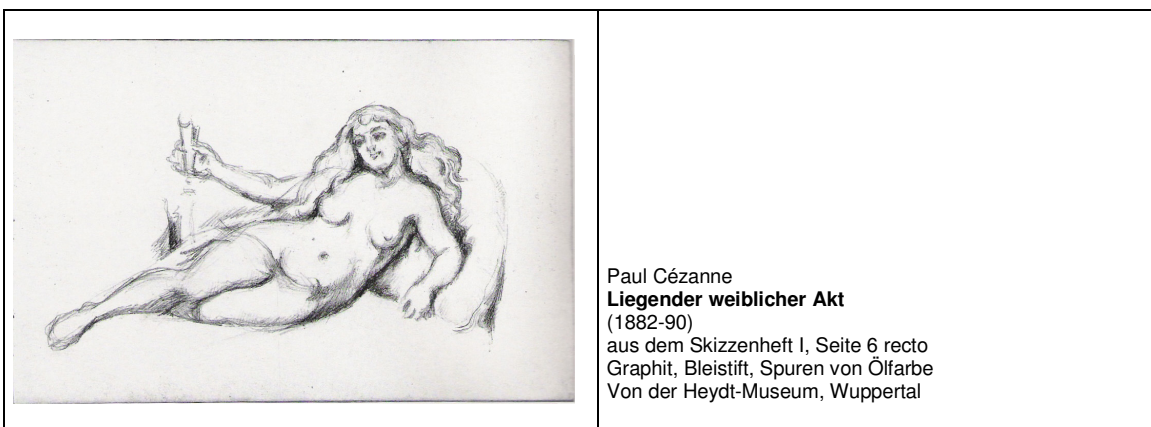
Das von Cézanne um 1882 gemalte Ölbild „Leda und der Schwan“ ist die dimensional größte Version aus dem Motivumfeld der nackten Liegenden. Die Frau mit den üppigen Hüften ruht unbeeindruckt auf einer Chaiselongue. Sie ist bis auf ein ihre Scham umspielendes Tuch nackt, doch strahlt sie keine sinnliche Aktivität, sondern vielmehr fast gelangweilte Teilnahmslosigkeit aus. Ein Schwan beißt ihr zärtlich in die Hand und hebt ihren Arm empor. Der narrative Verweis erklärt sich aus dem griechischen Mythos: Zeus nähert sich Leda in Gestalt eines Schwanes und zeugt mit ihr sowohl Helena als auch die Dioskuren Castor und Pollux.²⁵⁷ Die berühmten Darstellungen in der Renaissance u.a. von Leonardo, Michelangelo und Correggio bis hin zu den Versionen des 20. Jahrhunderts von Padua und Fuchs lassen sowohl die Auseinandersetzung mit der Mythologie als auch deren kunsthistorische

²⁵⁶ Für eine reiche Bildersammlung zu diesem Thema s. Lidia Guibert Ferrara, *Reclining Nudes*, London, 2002.

²⁵⁷ In Cézannes Bibliothek befand sich eine zerlesene Ausgabe von Ovids *Metamorphosen*, in denen der Mythos erzählt wird; aber auch damals populäre Nacktbilder weisen als Vorwand gerne Leda auf, s. Joseph J. Rishel, „Paul Cézanne“, in: *La Joie de Vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection*, München, 1993, S. 102-163, hier S. 106.

Umsetzung thematisierbar und in eine sprachzentrierte Betrachtung von Cézannes bemerkenswertem Bild integrierbar werden.

Das Cézannesche Gemälde „Weiblicher Akt“ wurde in Berlin 1909 bei Paul Cassirer als „Studie zu *Nana* von Zola“ ausgestellt – auch Vollard kategorisiert das Bild als Illustration zum Roman des Freundes von Cézanne,²⁵⁸ und schon öffnet sich ein neues Universum mit einem anderen literarischen Bezug: Im korruptierten Zweiten Kaiserreich steigt Emile Zolas Heldin Nana von der Straßenprostituierten zur Oberschichtkokotte auf. Sie wird als *mouche d'or* charakterisiert, die ihr mangelndes Gesangstalent durch Sex in diversen Varianten wettmacht.²⁵⁹



Diese Skizze zeigt den rechten Arm der Frau ebenfalls erhoben, doch ist es nicht der neckische Biss des Liebhabers, sondern das Halten eines Champagnerglases, das diese Bewegung hervorruft. Mit diesem Blatt könnte man auf die rauschhafte Vergnügungssucht Nanas hinweisen – sie scheint ja sogar ihrem nächsten Freier zuzuprosten. Der Roman Zolas wird von Nanas Tod beendet; die „Nach Berlin!“- Rufe kündeten den Krieg 1870/71 und damit das Ende einer Epoche an. Soll der hier in Frage gestellte „Weibliche Akt“ nicht nur weibliche Nacktheit im Licht des skandalträchtigen Romans, sondern mit seinen aperi Stellen auch die Auflösung einer ganzen Zeiteinheit materialisieren?

Auch wenn das Fehlen des Schwanes in dem Bild dadurch noch erklärt werden kann, hält keiner dieser Ansätze eine plausible Erklärung für die Existenz des auf dem Kopf stehenden

²⁵⁸ S. Ambroise Vollard, *Cézanne*, New York, 1984, S. 31.

²⁵⁹ Der Roman *Nana* erschien 1880, doch taucht die Figur bereits in Zolas *L'assomoir* von 1877 auf, s.a. Katharina Schmidt (Hg.), *Manet, Zola, Cézanne – das Porträt des modernen Literaten*, Ostfildern-Ruit, 1999.

Obstes im „Weiblichen Akt“ parat.²⁶⁰ In Meyer Shapiros psychoanalytischer Lesart werden die Früchte Cézannes derart aufgeladen, dass sie als erotische Assoziation gelesen werden;²⁶¹ plötzlich rückt die Skurrilität des Künstlers in den Vordergrund und das merkwürdige Bild verschwindet. Da diese gemalte Collage ein Unikum im Werke Cézannes ist und er das Gemälde nicht verkaufte, ist anzunehmen, dass es sich um eine Leinwand handelt, auf der sich zwei verschiedene Skizzen befinden, die niemals für die Nachwelt bestimmt waren. Vollard schreibt in seinen Erinnerungen von dem Händler Tanguy in der rue Clauzel, der die kleinen Leinwände Cézannes für 40 Francs verkaufte, die großen mit 100 Francs berechnete und sogar Motive ausschnitt für die ärmeren Kunstliebenden, die dann für einen Louis drei Äpfel oder ein paar Birnen bekamen – ein Schicksal, das wohl auch die Leda-Nana-Namenlose-Akt-Skizze betrifft.²⁶²

Obiges Beispiel soll nicht die Ansätze um Venus, Leda, Nana verurteilen oder ausschließen; es ist nur entscheidend, Denis' Unterschied zwischen „those who love painting and those who prefer to painting itself the literary and other interests accessory to it“ zu verstehen. Für die einen ist der „Weibliche Akt“ eine Skizze mit zwei Motiven, die schöne Farbmodulation am Frauenkörper ebenso wie den nur spärlich angedeuteten Vorhang rechts aufweist und den Augen die sinnliche Sensation des Sehens ermöglicht und nur dadurch – im Sehen – Sinn ergibt. Für die anderen ist die Leinwand ein Aufhänger für durchaus interessante und aufschlussreiche Diskussionen, die erst in Sprache Sinn konstituieren. Diese benutzen das Bild und suchen ihr Ziel nicht primär in der individuellen Kunstrezeption, sondern in der Geschlossenheit ihres wissenschaftlichen Systems; das macht sie runder, oft sogar unanfechtbar in der Beantwortung ihrer Fragen. Die Schwierigkeit bei einem bildrezeptionszentrierten Diskurs ist die Sprache, über die ein solcher Vorgang kommunizierbar wird und sich damit für die individuelle Rezeption als fruchtbar erweist.²⁶³

Stein bringt es in ihrer gleich näher zu untersuchenden Betrachtung über das Ölbild auf den Punkt: „the fact remains that for me it has achieved an existence in and for itself, it exists on

²⁶⁰ S. Walter Feilchenfeldts Diskussion, in: *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*, S. 246-48.

²⁶¹ Meyer Shapiro, „The Apples of Cézanne. An Essay of the Meaning of Still-life“, *Art News Annual* 34 (1968): 1-41.

²⁶² S. Ambroise Vollard, *Cézanne*, S. 48.

²⁶³ Wayne Andersen untersucht in seinem *Cézanne and the Eternal Feminine*, Cambridge (GB), 2004 die Bedeutung und Mystifizierung des Weiblichen in Beziehung zu den Bildtiteln bei Cézanne: „Many pictures don't get titled until such time as they are inventoried by an art dealer, exhibited and sold“ (6), daher ist die motivische Identifikation nicht auf der narrativen Ebene zu finden. Er schreibt über Cézannes Ölbild in der Getty-Sammlung, das eine nackte Frau auf einem Bett vor riesiger Menschenmenge thronend zeigt: „Whether Holy Mary, deified saint, or worshipped Venus, the controlling image in Cézanne's composition...is the woman“ (6).

as being an oil painting on a flat surface and it has its own life and like it or not there it is and I can look at it and it does hold my attention“ (P 84). Die eigenwertige Existenz („an existence in and for itself“), das Vorhandensein als „Ölbild-Sein“ („being an oil painting“), das bildimmanente Leben („it has its own life“) und das tatsächliche Dasein („there it is“) sind vier sprachliche Fassungen, die das Ölbild als eigenständige Existenz halten. Stein fasst den Kern der Selbstreferentialität wie folgt: „...because an oil painting is something that looking at it it looks as it is, an oil painting“ (P 89). Diese Aussage findet sich in diversen Formulierungen in „Pictures“ – in strukturaler Analogie zum berühmten Rosensatz: „...I really began to realize that an oil painting is an oil painting“ (92), „the reality of the oil painting as oil painting“ (94) oder „if oil paintings are oil paintings“ (95), die diese ontologische Sicht auf das Gemälde *qua* Gemälde belegen. In ihrer Rezension von *Lectures in America*, zu denen „Pictures“ ja zählt, schrieb Ella Winter 1935: „To be understood they have to be read aloud, as all her work is written to be read aloud. Then, even if you don’t get the sense, at least you get the cadences and her singing rhythm is frequent and beautiful.“²⁶⁴ Das ästhetische Ereignis wird hier als ein sinn-volles, nämlich akustisch-sinnliches Moment definiert. Auch wenn Stein das Wort „oil painting“ auf die Zunge des Lesers legt und so durch Klang und Rhythmus Geschmacksnuancen bewusst macht, gilt es, eine andere Seite des Sinns dieses Textes herauszuarbeiten. Doch bevor wir mit Steins „Pictures“ den sprachlichen Raum betreten, den sie anbietet, sollen zwei Ölbilder betrachtet werden, die für den von Stein geschaffenen Raum von besonderer Bedeutung sind. Die beiden Porträts von Madame Cézanne haben nicht nur exemplarischen Charakter, sondern besitzen durch ihre Provenienz eine entscheidende Wichtigkeit für die Fragestellungen dieser Arbeit.

2.2 Leinwandlyrik: Madame Cézanne vor der türkisen Wand

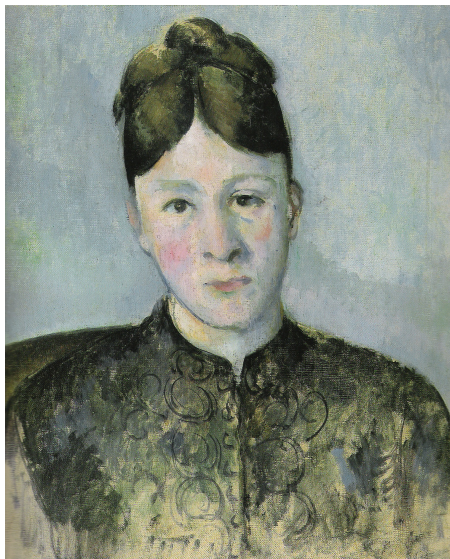
Eines der zauberhaftesten Bilder Cézannes ist das 46x38 cm große Bildnis von Madame Cézanne, das der letzte Käufer Heinz Berggruen als „diskretes Werk von geheimnisvoller Innerlichkeit“ bezeichnet hat.²⁶⁵ Die um 1885 gemalte Leinwand wurde als Leihgabe von Sir William Van Horne in der berühmten Armory Show 1913 nicht nur in New York, sondern auch in Chicago gezeigt, jedoch nicht zum Verkauf freigegeben.²⁶⁶ Auch wenn hier nicht der

²⁶⁴ Ella Winter, „Gertrude Stein Comma“, *Pacific Weekly* 2 (1935): 172-173; abgedr. in: Kurt Curnutt, *Critical Response*, S. 82-85, hier S. 82.

²⁶⁵ Heinz Berggruen, „Wie ich mein erstes Cézanne-Gemälde kaufte“, *Cézanne in Berlin*, Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin, 2000, S. 7-8, hier S. 7.

²⁶⁶ In Milton W. Browns *The Story of the Armory Show*, New York, 1988, findet sich das Werk nicht nur im Catalogue Raisonné (dort S. 253, Nr. 1072), sondern auch auf einem Photo der Ausstellung in Chicago (S. 199). Das Porträt hing über Cézannes größerem Bild „Alte Frau mit Rosenkranz“ in der Gallery 52 zusammen mit

falschen Sicherheit einer ästhetisch-poetologischen Beweisführung Raum gegeben werden soll, sei angeführt, dass Sherwood Anderson dieses Werk während seiner Besuche der Armory-Ausstellung gesehen haben wird. Ob er es überhaupt bewusst rezipiert hat (selbst bei einer Bejahung dieser Formulierung ließen sich etliche Deutungen festmachen) und ob und wie diese Betrachtung dann seine eigenen literarischen Kunstformen beeinflusst hat, sind Fragen, deren Antworten nur mit vielen Hypothesen in sprachlich eindeutige Bahnen gelenkt werden könnten. Um nicht auf dieser linearen Struktur in die Spekulation zu laufen, sollen hier gedankliche Spiralen das Wesentliche der Intertextualität einkreisen.²⁶⁷



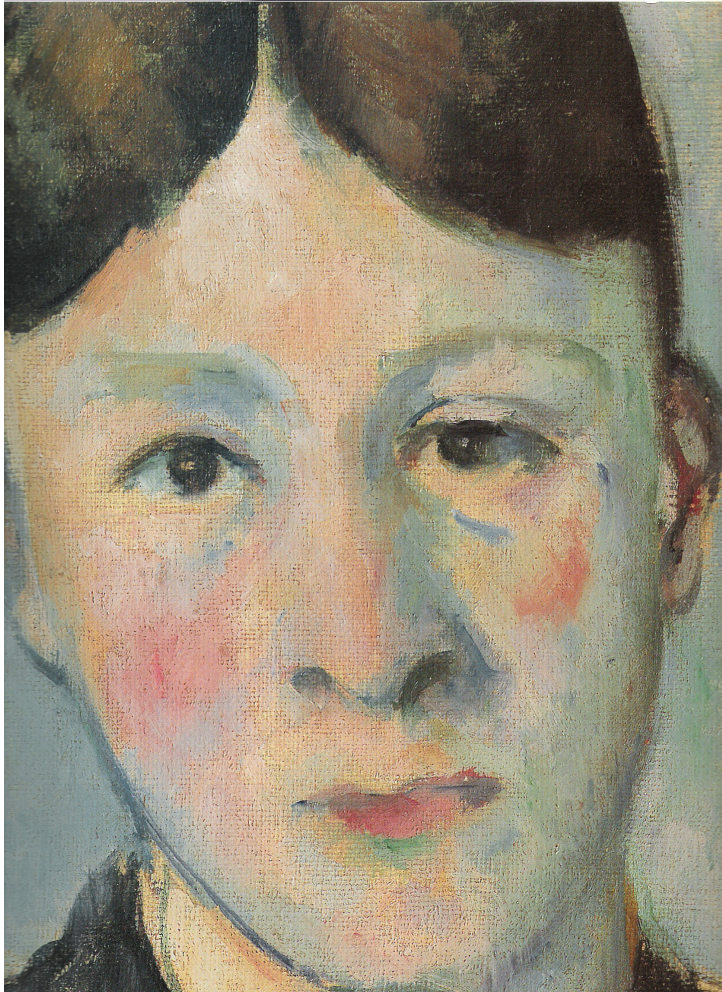
Paul Cézanne
Porträt von Mme Cézanne
 um 1885
 46 x 38 cm, Öl auf Leinwand
 Sammlung Berggruen

Auf dem Gemälde ist eine Frau im Brustporträt frontal den Betrachter anblickend vor einer türkis-farbenen Wand abgebildet. Die lehnartige Begrenzung links macht ein Sitzen der Figur wahrscheinlich. Der Ausdruck der schwarz gekleideten Frau mit Hochsteckfrisur ist von einer ungewöhnlichen Ambivalenz: Die asymmetrischen Augen bieten einen tiefen Einblick: Das rechte Auge der Frau strahlt eine solche Ruhe und ein inneres Equilibrium aus, dass man ein vorsichtiges Lächeln wahrzunehmen meint. Ihr linkes Auge hingegen ist von einer tiefen Traurigkeit, die von dem graublauen Pinselstrich in der Iris eine wässrige Note bekommt.

Werken von Van Gogh und Gauguin. Der gesamte Ausstellungsraum ist auf Photos in John Rewalds *Cézanne and America*, S. 192f. reproduziert.

²⁶⁷ Die Ausstellung „Cézanne in Berlin“ bot in der Sammlung Berggruen vom 06.10.2000 bis zum 14.01.2001 Gelegenheit, das Werk genauestens zu sehen, während die Ausstellung „Cézanne: Vollendet – Unvollendet“ bereits vom 20.01. bis zum 25.04. 2000 im Kunstforum Wien und vom 05.05. bis zum 30.07. 2000 im Kunsthaus Zürich das Werk präsentierte. Anders als bei vielen Museumsbildern war mir bei diesem Werk eine fast ungehinderte Rezeption möglich: Das Bild wurde in Berlin und Wien ohne Glas und ohne Abstandsbeschränkung präsentiert, so dass ein intensives Erleben möglich war.

Diese Teilung zieht sich durch das ganze Gesicht: Ihre linke Wange ist trotz des fleischlichen Roséstriches von einer dunkel-morbiden Graunote, die mit dieser straffen, hellen, rechten Gesichtshälfte kontrastiert. Hier scheinen sich nicht nur zwei Stimmungen in einem Gesicht zu treffen, sondern zwei Lebensalter zu vereinen.



Detail aus:
Porträt von Mme Cézanne

Die Farbigkeit des Gemäldes ist überwältigend: Der zart-durchscheinende Aquarell-Charakter des Werkes wird durch die aperen Stellen am unteren Bildrand noch verstärkt. Wie eine nebulöse Erinnerung taucht die Figur auf und über dem angedeuteten schwarzen Kleid, dessen eingesticktes Muster die Hochsteckfrisur in der Kreisform wiederholt, erstrahlt dann das längliche Oval des Gesichtes. Die mit einem Pinselstrich angedeutete Knopfleiste teilt den Kragen, auf dem der pastell-farbige Hals sitzt. Die mittig gescheitelte Frisur wiederholt die Form der Kragenöffnung. Im Haarknoten wird die Leinwand abermals sichtbar, die Bögen der

Augenbrauen und die schmalen Lippen wiederholen das Oval, dessen perfekte Symmetrie durch die Kopfeigung gemildert wird.

Die Wand im Hintergrund ist blau und grün, weist Farbmodulationen in weiß und rot auf und ist trotz des dünnen Farbauftrags von einer ungeheuer lebendigen Plastizität. Doch das eigentlich Wunderbare ist das Gesicht: Die Bildachsen sind durch den leicht seitlich gedrehten Kopf von Madame Cézanne sowie der dunkel ausgearbeiteten Stuhllehne einer Stabilisierung enthoben. Das Brustporträt wirkt so gleichzeitig aufgelockert und doch konzentriert. Der Kopf ist leicht nach vorne geneigt und weist eine überaus reiche Farbigkeit auf: Rot, Blau, Grün, Braun, Gelb, Schwarz werden in subtilsten Abstufungen derart aneinander gesetzt, dass das Gesicht als harmonisches Zentrum strahlt. Die Organisation der so genannten „passage“ – das Beimischen von Farben, die einen sanften Übergang ermöglichen – ist hier gut nachzuvollziehen: Die blaue Konturlinie am Kinn leitet in die Türkis-Töne der Wand über.

Das Gegenstück zu diesem Werk befindet sich im Philadelphia Museum of Art und zeigt Hortense Fiquet in gleichem Gewand, allerdings im Dreiviertelprofil. Dieses Bild hat Henri Matisse von Vollard erworben; er besaß mit fünf Gemälden und acht Landschaftsaquarellen eine beachtliche Sammlung von Cézannes.²⁶⁸ Das Gesicht wirkt hier kantig und die Gesichtszüge etwas verhärtet. Ihr leichtes Schielen unterstreicht ebenso wie die unterschiedlich hohen Schultern den Bewegungscharakter der Dargestellten. Die fleckige Farbigkeit der Wand, die mit Blau- und Türkistönen gehöht ist, sowie die hervorstechende Stuhllehne hinter ihrer rechten Schulter verleihen dem Porträt eine Unruhe, die durch die dominante, dick graue Kinnlinie und die hervorgeschobene Unterlippe etwas bitter Markantes erhält. Anders als das Berliner Bild, das aus dem Nichts sich wie eine traumhafte Erinnerung auf der Leinwand erst in farbige Form konstituiert, ist dieses Bild am unteren Rand von einer entschlossenen Festigkeit, doch löst sich die Farbe im Dutt auf, da ein Lichtreflex durch leere Leinwand materialisiert wird. Die apere Stelle thront wie ein Diadem auf dem Haarknoten und behauptet sich so in ihrer kompositorischen Gleichwertigkeit zur Farbe.

²⁶⁸ Vgl. Götz Adriani, *Cézanne. Gemälde*, S. 143.



Paul Cézanne
Porträt von Mme Cézanne
 1886/7
 46,8 x 38,9 cm, Öl auf Leinwand
 Philadelphia Museum of Art

Die Bilder verlieren nie ihren Leinwand-Charakter, da das grobe Gewebe derselben immer sichtbar bleibt, an manchen Stellen sogar aufs Deutlichste hervortritt. Bei Cézanne ist das Unvollendete nicht Fragment, das auf eine Ganzheit hinweist, sondern es ist das Ganze. Man hat das Gefühl, die Bildnisse berührten die Leinwand kaum und dennoch sind es Bilder von – im wörtlichen Sinne – einnehmender Faszination. Erst in Sprache wird aus dem vollendet unvollendeten Bildnis ein Oxymoron.

3.1 Das Bildnis von Madame Cézanne im Hause Stein

Das, was wir Moderne nennen, hat ohne Zweifel seinen Anfang in dem einsamen Entschluß eines französischen Malers.
 (Herbert Read²⁶⁹)

Die oben beschriebenen Bilder befanden sich allerdings nicht im Besitz Steins; es war ein anderes Porträt von Cézannes Frau, das von Gertrude Stein und ihrem Bruder gekauft wurde. Als die dreißigjährige Gertrude Stein 1903 ihren Bruder Leo in Paris besuchte, der dort in der rue de Fleurus eine Wohnung mit großem Studio gemietet hatte, sah sie ihren ersten Cézanne: „Landscape with Spring House“.²⁷⁰ Oder war es doch erst 1904, dass Leo Stein von dem Kunsttheoretiker Bernard Berenson gefragt wurde: „Do you know Cézanne?“ he asked. I said, ‘No.’ ‘Well, look him up.’ ‘Where?’ ‘At Vollard’s on the Rue Lafitte’²⁷¹ und danach dann die Landschaft „Der Kanal“ erwarb?²⁷² Die wissenschaftliche Rekonstruktions-Literatur

²⁶⁹ Herbert Read, *Geschichte der modernen Malerei*, München, 1959, S. 11.

²⁷⁰ Vgl. Linda Wagner-Martin, „*Favored Strangers*“, S. 62 und Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 210.

²⁷¹ Leo Stein, *Journey*, S. 204.

²⁷² John Rewald, *Cézanne und die Sammler Stein*, Bern, 1986, S. 6.

ist sich da nicht ganz einig und für unsere Betrachtung ist es an dieser Stelle nicht maßgeblich, welches Datum und Werk nun das korrekte erste ist.²⁷³

Nachdem Leo bei Ambroise Vollard seinen Cézanne erstanden hatte, sah er zusammen mit Gertrude Stein im Sommer 1904 in der Florentiner Villa von Charles Loeser eine Sammlung Cézannes.²⁷⁴ Leo Stein kam zurück nach Paris und fühlte sich wie „a Columbus setting sail for a world beyond the world.“²⁷⁵ Bei Vollard kauften er und Gertrude Stein u.a. zwei Versionen von Cézannes „Badenden“, zwei Ansichten des Mont Sainte-Victoire, Aquarelle und Lithographien, ein Apfelstilleben, den „Mann mit der Pfeife“ und ein „Porträt von Mme. Cézanne mit Fächer.“ Dieses Ölbild wurde im Studio aufgehängt und ihm gegenüber arbeitete Gertrude Stein: „...it was an important purchase, because looking and looking at this picture Gertrude Stein wrote *Three Lives*“ (AABT 39).

Auch nach dem Bruch mit ihrem Bruder 1913, der zu einer Teilung der Sammlung führte, behielt sie das Bildnis und nahm es sogar – zusammen mit ihrem Porträt von Picasso – während des Zweiten Weltkrieges mit in ihr Exil aufs Land. Erst 1943 verkauften Stein und Toklas das Bild aus Geldmangel: Alice findet eine gewohnt trockene Formulierung, wenn sie von „eating Madame Cézanne“ spricht.²⁷⁶ Gertrude Stein wies auf die Bedeutung des Bildes hin; im „Transatlantic Interview“ gibt sie den bereits zitierten Hinweis: „...Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part was as important as the whole, and that impressed me enormously, and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* under this influence and this idea of composition...“ (15). Der Aspekt der Gleichwertigkeit bleibt nun aber nicht auf die Komposition des künstlerischen Gebildes beschränkt: „After all, to me one human being is as important as another human being...“ (16). Stein geht es nicht um Oberfläche, sondern um Tiefenstruktur: „I was not interested in making the people real but in the essence or, as a painter would call it, value. (...) I got it largely from Cézanne“ (16). Diese Gleichwertigkeit findet auch in den Beschreibungen von Rilke Ausdruck, der 1907 das Porträt von Madame Cézanne im gestreiften Rock (um 1877, 72,5 x 56 cm, Museum of Fine Arts, Boston) sieht und an seine

²⁷³ Brenda Wineapple kontrastiert auch die gegensätzlichen Meinungen der Geschwister Stein, was den Ankauf von Bildern in Paaren angeht, s. *Sister Brother*, S. 216. Für eine Beurteilung des Kunstverständs von Leo Stein ist eine exakte Zurückverfolgung der Daten natürlich notwendig, doch das ist ja hier nicht die Aufgabenstellung.

²⁷⁴ Charles Loeser hatte als ein Erbe von Macy's die finanzielle Unabhängigkeit, Kunst zu sammeln. Er war eher eklektisch und versteckte seine Cézannes im Schlaf- und Ankleidezimmer seiner klassisch eingerichteten Villa, vgl. John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 396.

²⁷⁵ Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose*, New York, 1947, S. 157.

²⁷⁶ Alice schrieb dies in einem Brief an die van Vechdens am 25.12.1946, s. Edward Burns, *Staying on Alone: Letters of Alice B. Toklas*, New York, 1977, S. 41.

Frau schreibt: „Es ist, als wüßte jede Stelle von allen. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält.“²⁷⁷

Aus einer ästhetischen Erfahrung wird eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit gewonnen. Steins Anliegen gefällt sich dabei nicht in rein formal-ästhetischer Auflistung, sondern sie expliziert sogar eine sozial-politische Dimension: „Just as everybody has the vote, including the women, I think children should, because as soon as a child is conscious of itself, then it has to me an existence and has a stake in what happens...“ (TI 17). Im Gegensatz zur Kriegswelt der Erwachsenen haben Kinder eine ganz andere Bedeutung: „Children themselves are poetry“ (TI 23). Stein geht also von einer ästhetischen Erfahrung, dem Betrachten des Cézanneschen Gemäldes, aus, gestaltet selbst einen ästhetischen Erfahrungsraum – ihre Texte – und weist auf das Umschlagen von Ästhetik zur Ethik hin.

In seinem „A Portrait of Gertrude Stein“ thematisiert der Komponist Virgil Thomson die Verbindung seiner zweifachen Librettistin Stein und Cézanne: „She herself, considering the painter Cézanne her chief master, believed that under his silent tutelage a major message had jumped like an electric arc from painting to poetry.“ Das „unausgesprochene“, das „unaussprechliche“ („silent“) Element der Lehre von Cézanne wird in seinem Verständnis von Stein mit dem Sprachbild eines künstlich erzeugten Lichtbogens („electric arc“) wiedergegeben. Dieser Impuls reicht aber weiter, denn – so Thomson: „And she also suspected that its high tension was in process of short-circuiting again, from her through me, this time to music.“²⁷⁸ Die Erfahrungen durch die verschiedenen Künste sind also ästhetische

²⁷⁷ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, Hg. Clara Rilke, Wiesbaden, 1952, S. 43. Eine Verbindung des malerischen Prinzips zur Poetik leistet Martina Kurz in aus ihrer Dissertation hervorgegangenen: *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen, 2003.

²⁷⁸ Virgil Thomson, „A Portrait of Gertrude Stein“, in seinem: *A Virgil Thomson Reader*, Boston, 1981, S. 69-78, beide Zitate S. 74. Nach Studien in Harvard prägten den Komponisten Virgil Thomson (1896-1989) Freundschaften und Begegnungen in Paris zu Nadia Boulanger, Satie, Cocteau, Les Six und Stravinsky. Zurück in den Staaten arbeitete er als Musikkritiker der *New York Herald Tribune*, schrieb acht Bücher und komponierte in diversen Genres. In den 30er Jahre schrieb er die Musik für den *Macbeth* in der Regie von Orson Welles, für *Hamlet* mit Leslie Howard und *Anthony and Cleopatra* mit Tallulah Bankhead; er komponierte 1937 auch das erste amerikanische Ballett: *Filling Station* und erhielt sogar den Pulitzer Preis für seine Musik zum Dokumentarfilm *Louisiana Story* (1948). Er lieferte die Musik für mehrere Filme und Theaterstücke und schrieb zusammen mit Jack Larson 1968 seine dritte Oper: *Lord Byron*. In dieser wird abermals mit Zitaten und vertraut scheinenden Melodien gearbeitet, verstärkt von den literarischen Übernahmen aus den Werken des englischen Romantikers. Von Stein vertonte er mehrere Texte, u.a. 1927 das Lied „Preciosilla“ und im gleichen Jahr die viertelstündige Kantate „Capital Capitals“ für vier Männerstimmen und Klavier. Eine große Gemeinsamkeit mit Gertrude Stein ist im Interesse an Porträts zu finden: In den vielen Dutzend Kleinwerken (meist Klavierstücke mit einer Dauer von ein bis zwei Minuten) finden sich Darstellungen von Henry McBride, Paul Bowles, Pablo

Manifestationen von etwas, das außerhalb dieser unfassbar bleiben muss. Die Gleichwertigkeit von abgebildeten Dingen in Gemälden, die Gleichwertigkeit von benutzten Wörtern in Sätzen Steinscher Texte und die Gleichwertigkeit von Rechten, Urteilen und Normen in einem utopischen Verständnis von Gesellschaft, können als analoge Momente in verschiedenen Diskursen gewertet werden: „I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism“ (TI 17). Der von Stein explizierte Einfluss: „Cézanne was my great influence though I never met him...“ (TI 29) soll durch eine sprachliche Betrachtung des Gemäldes untersucht werden.

3.2 Ein Porträt von Madame Cézanne: Beschreibung

Sowohl Gertrude Stein als auch Paul Cézanne waren in gewisser Weise Autodidakten und haben die künstlerisch dargestellte Welt aus ihrem Inneren heraus entwickelt, denn sie wurden nicht durch einen akademischen Stil geprägt. Cézanne „lebte (...) sein ungebändigtes Temperament in provozierendem Anspruch auf Subjektivität rücksichtslos aus.“²⁷⁹ Die Gattung „Porträt“ spielt sowohl im Œuvre von Cézanne als auch im Werk von Stein schon quantitativ eine bedeutende Rolle.²⁸⁰ Auch mit flüchtigem Blick auf ein Porträtgemälde Cézannes wird sofort deutlich, dass der Aspekt der Ähnlichkeit mit der Natur nicht wesentlich für den Maler ist, da für ihn das Porträt als Gemälde interessant ist: Die Bildlösung ist Aufgabe der Kunst, nicht die wirklichkeitsgetreue Abbildung; Cézannes Porträt wirkt vor allem als Bild und nicht zunächst als Bildnis.

Picasso, Hans Arp, Georges Hugnet, Dora Maar, Tristan Tzara, Eugene Ormandy und sogar ein Stück für Solo Violine betitelt „Miss Gertrude Stein as a Young Girl“. S.a. Terry Teachout, „Virgil Thomson’s Brilliant Careers“, *Commentary* 104.1 (Juli 1997): 50-53.

²⁷⁹ Ingo F. Walther, *Malerei des Impressionismus*, Bd. I, S. 106.

²⁸⁰ Nebst den Dutzenden Porträts seiner Frau hat Cézanne zahlreiche Bilder seines Sohnes Paul sowie weitere Bildnisse gefertigt; s. Joseph J. Rishel, „Paul Cézanne“, S. 112, Jutta Hülsewig-Johnen, *Das Bildnis in der Kunst Paul Cézannes*, Bochum, 1981 und Wayne V. Andersen, *Cézanne’s Portrait Drawings*, Cambridge, 1970. Stein hat allein 25 Porträts in verschiedenen Genres nur über Künstler und Kunsthändler verfasst, vgl. Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, 1970, S. 365-385.



Paul Cézanne
Mme Cézanne mit Fächer
 1878-88
 92,3 x 73 cm, Öl auf Leinwand
 Sammlung Emil G. Bührle, Zürich

Diese „Frau mit Fächer“ stellt nun abermals die als Buchbindergehilfin und professionelles Modell beschäftigte Hortense Fiquet dar, die Cézanne 1869 als Neunzehnjährige in Paris kennengelernt hatte. Sie lebten aus Angst vor Cézannes Vater heimlich zusammen und bekamen 1872 ihr einziges Kind, den Sohn Paul; beide heirateten erst 1886.²⁸¹ Die Häufigkeit der Bildnisse von Hortense Fiquet – je nach Zählweise zwischen 24 und 44²⁸² – lässt sich nur bedingt mit ihrer Verfügbarkeit als Modell erklären, war Cézanne doch auf asketische Abgeschiedenheit bedacht und die Verbindung der beiden nicht gerade von häuslicher Gemeinsamkeit geprägt.²⁸³

Picassos Geliebte Fernande Olivier erinnert sich an das Gemälde, „das schöne Abbild der Frau des Malers in einem blauen Kleid, die in einem granat-farbigen Sessel sitzt.“²⁸⁴ Hortense Fiquet ist sitzend nach links gedreht in statischer Dreiviertelansicht dargestellt. Sie lehnt sich würdig-steif in einen weinroten Sessel zurück, der ihr taubengraublaues Kleid und die dunkle großblumige Tapete kontrastiert. In ihrer rechten Hand hält sie einen leicht geöffneten schwarzen Fächer, ihr linker Arm ist streng auf den Oberschenkel gestützt. Ihr Gesichtsoval

²⁸¹ Vgl. Götz Adriani, *Cézanne. Gemälde*, S. 79. Für biographische Informationen zu Hortense Fiquet Cézanne s. Jack Lindsay, *Cézanne: His Life and Art*, London, 1969, bes. S. 131f.

²⁸² Die unterschiedlichen Zahlen erklären sich durch das Hinzunehmen oder Weglassen von Aquarellen und Zeichnungen. S. dazu bes. Wayne Andersen, „Portraits of Madame Cézanne“, *Cézanne's Portrait Drawings*, S. 72-113.

²⁸³ Vgl. Linda Nochlin, „Cézanne: Studies in Contrast“, *Art in America* 86.6 (Juli 1996): 56-67, 116, bes. S. 65f.

²⁸⁴ Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, 1923, S. 102, meine Übs.

wirkt durch das weiße Blusentuch noch leuchtender und blendet in den hellen Tönen. Das Gesicht strahlt allerdings nicht, sondern wirkt in Regungslosigkeit erstaunlich blick- und leblos; die Augen funkeln nicht, sondern sind mandelförmige, dunkle Höhlen, denen man ein Sehen nicht zutraut. Der stabile Ausdruck ist neutral, fast schon eine Maske – eine Assoziation, die noch durch den Konturstrich vom Kinn bis zum Ohr verstärkt wird. Hier wird nicht das Verhältnis des Malers zu seinem Musen-Model à la Saskia van Rijn oder Dora Maar thematisiert; der Betrachter wird durch formale Aspekte geleitet. Der Winkel von Hortenses rechtem Arm wiederholt sich in der Sessellehne, ebenso findet ihre Brust ein visuelles Echo in der Rückenlehne, die Farbe des Kleides und der Tapete scheinen einen Wettstreit in Grau-Blau-Variationen mit Türkis-Aufhellungen auszutragen. Die Farbe als ästhetisch zu rezipierendes Moment wird bedeutender als ein in Sprache übersetzbarer Diskurs des Motivs. Gertrude Stein schreibt zwar über das Bild „she had this Cézanne and she looked at it and under its stimulus she wrote *Three Lives*“ (AABT 39), doch erwähnt sie an keiner Stelle das Bildthema (Porträt der (Ehe)frau des Künstlers), weil sich darüber nicht das Signifikante dieses Gemäldes erschließen lässt. Das sinnliche Ereignis des Betrachtens eines Bildes und der sinnvolle sprachliche Diskurs finden in separaten Welten statt. Die grau-blaue Tapete und der rot-braune Sessel werden als klingende Farbflächen von der Frauenfigur in der Diagonale in gleichwertige Hälften geteilt. Damit entsteht eine feierlich harmonische Gewichtung des statuarischen Gemäldes; die Farbzonen dominieren nicht das Bild, doch ist es diese Fläche und Farbe, die die Wirkung des Gemäldes bestimmt und nicht das Motiv.

Auch die Lichtverhältnisse in dem Gemälde betonen seine bewusst zu rezipierende malerische Existenz. Der dunkle Schatten, den der rote Sessel auf die groß gemusterte Tapete wirft, kann noch von einem Fenster her stammen, doch das hell ausgeleuchtete Gesicht der Frau lässt auf eine künstliche Lichtquelle schließen. Das Motiv wurde also absichtlich für den Maler ins „rechte Licht gerückt“; das Bildnis ist nicht nur ein künstliches Produkt, sondern vielmehr ist das Erkennen dieses Momentes wesentlicher Bestandteil des Werkes. Der Faltenwurf des Kleides in der rechten Bildecke bringt durch die wellenförmigen Linien Bewegung in das Bild; er lässt sich aber nicht in eindeutiger Gegenständlichkeit auflösen.

Betrachtet man das Original, ist man zunächst von der grau-stumpfen Mattigkeit überrascht – nicht nur, weil das Porträt inzwischen in der Sammlung Bührle neben Cézannes in glänzenden Farben strahlendem „Jungen mit der roten Weste“ hängt: Während der Junge vor üppiger Farbigkeit zu vibrieren scheint und die Diagonalen eine enorme Oberflächenspannung

erzeugen, besitzt das Porträt von Madame Cézanne eine statuarisch stabile, monumentale Festigkeit.

Der langhaarige Junge, das italienische Berufsmodell Michelangelo di Rosa, trägt ein weißes Hemd, eine ockerfarbene und rote Weste, unter der eine blaue Schärpe sichtbar ist – das traditionelle Kostüm der Bauern in der römischen Campagna. Das grüne Tischtuch setzt einen weiteren kräftigen Farbakzent, der mit dem dunkel-grünbraunen Wandbehang am linken Bildrand korrespondiert. Die vielen bunten Schattierungen auf dem Hemd und der Wand lassen das Gemälde wie ein gerade geöffnetes Schmuckkästchen mit prismenartig funkelnden Juwelen scheinen. Der Knabe sitzt nach vorn gelehnt in der Pose des romantischen Denkers – eine Weiterführung von Dürers *Melancolia*; er stützt seinen Kopf mit dem linken Arm, dadurch entsteht die dominante Diagonale des Bildaufbaus, die sich mit der durch die Bank, Hose und Tischkante entstehenden, aus der linken unteren Bildecke erwachsenden, kreuzt. Durch den überlangen rechten Arm entstehen dynamische Schweifungen, Verzerrungen und Biegungen, die den eigenen Blickpunkt aus alltäglichen Maßverhältnissen aushebeln. Das horizontale Wandpaneel, die sichtbare Bildunterkante an der Wand, sowie der Vorhang lassen ein Liniennetz entstehen, in dem sich die Betrachterperspektive verfängt.

Das sinnlich-visuell Signifikante an Steins Porträt von Mme. Cézanne nun in Sprache zu fassen, ist nicht einfach, doch mit kunstgeschichtlichen Fachtermini kann man in historischer Perspektive Neuerungen und spätere Einflüsse kenntlich machen. Die Sensation erschließt sich aber dem Kunst-Sehenden und nicht dem wissenschaftlich Redenden. Gertrude Stein versucht daher auch nicht, ihre eigene Rezeption durch Sprache analytisch zu bannen, sondern vielmehr in offenen Texten ihren Lesern ein analoges Erlebnis zu ermöglichen. Die Fixierung eines subjektiven Momentes wird in eine Komposition derart eingeschrieben, dass sie wiederum erlebt werden kann.

3.3 Bilddatierung

Die Datierung dieses Porträts von Hortense Fiquet ist ein Fachproblem, das man mit Argumenten wie der Tapete von Cézannes Behausung in Melun (1879-80), der Möblierung seiner Wohnung in der rue de l'ouest (1879-1882) und der Mode des Kleides mit den Samtbändern am Aufschlag und am Handgelenk (1876-1880) zu lösen versuchte.²⁸⁵ Diese

²⁸⁵ S. Anne H. Van Buren, „Madame Cézanne's Fashions and the Date of Her Portraits“, *The Art Quarterly* 29.2 (1966): 111-27. Für eine Diskussion und weitere Literaturverweise s. John Rewald *The Paintings of Paul Cézanne*, Bd. I, S. 402-403.

Hinweise sind allerdings anfechtbar, da ein Bild mit datierten Requisiten auch später gemalt sein kann und Madame Cézanne nicht immer die neueste Mode getragen haben muss. John Rewald greift in seiner Analyse auf Novotny zurück, der in dem Bild „a more strongly pronounced homogenous form as well as a greater transparency“ wahrnimmt²⁸⁶ – ein Charakteristikum der Werke Cézannes ab 1885, wie ebenfalls das sichtbar dunkle Kolorit. Rewald schlägt nun eine Entwicklung vor, die bei Cézanne nicht außergewöhnlich wäre: Das Bild sei um 1878 in Melun angefangen und wurde später überarbeitet, daher sticht das fleischig-rosige Gesicht hervor, die linke Hand scheint ohne Modell gemalt, der rost-farbene Stuhl ist in Form und Farbe ein anderer als der berühmte rote Armlehnstuhl.²⁸⁷ Doch auch Rewald kommt zu dem Schluss: „The date of execution does not affect its grave beauty, the intensity of its somber colours framed by the purple of the chair, or its solemn grandeur. This is a masterpiece.“²⁸⁸ Ob das Bild nun in zwei Etappen gemalt wurde, ob und wann es überhaupt als vollendet angesehen wurde, wird sich nicht klären lassen. Wie wir schon bei dem kleinen, türkisen Bildnis von Madame Cézanne gesehen haben, entsteht das Problem der Vollendung erst in Sprache und kann daher auch in diesem Medium gelöst werden.

In *AABT* bietet Stein mit einer nebenbei eingeworfenen Anekdote über dieses von ihr und ihrem Bruder erworbene Bild der sitzenden Mme. Cézanne mit Fächer auch eine Lösung zum Problem der Vollendung bei Cézanne an: „It was this picture that Alfy Maurer used to explain was finished and that you could tell that it was finished because it had a frame“ (39).²⁸⁹ Der tradierte Kontext für ein vollendetes Bild ist der Rahmen; er ist die konventionelle Begrenzung des Gemäldes. Dabei bleibt Kunst immer als Behauptung an einem Gegenstand

²⁸⁶ Vgl. John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, Bd. I, S. 403.

²⁸⁷ Dieser rote Armlehnstuhl findet sich beispielsweise auf dem Bild „Mme. Cézanne im gestreiften Rock“, das um 1877 in Öl auf Leinwand gemalt worden ist (72,5 x 56 cm, Museum of Fine Arts, Boston). Juan Gris hat 1916 eine radikalere Version des Gemäldes kopiert: „Sitzende Frau (nach Cézanne)“ (Galerie Louise Leiris, Paris); hier werden kubistische Tendenzen in Cézannes Komposition verstärkt, vgl. Felix A. Baumann (Hg.), *Cézanne. Vollendet Unvollendet*, S. 136. Ein anderes Bild mit dem roten Stuhl ist das 1877 gemalte, nur 26 x 31 cm große „Portrait von Mme. Cézanne“, das sich in Schweizer Privatbesitz befindet.

²⁸⁸ S. Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, Bd. I, S. 403. Emil Maurer definiert das Entstehungsdatum des Porträts auf „von etwa 1878“; s. sein Katalog *Stiftung Sammlung E.G. Bührle*, Zürich, Bern, 1994, S. 10. Felix A. Baumann weist die Entstehung mit „1878, überarbeitet 1886-1888“ aus; s. sein Katalog *Cézanne – Aufbruch in die Moderne*, S. 34.

²⁸⁹ Der gebürtige New Yorker Alfred Maurer (1868-1932) hatte ebenso wie Stein einen deutsch-stämmigen Hintergrund. Nach lithographischen Arbeiten in der Firma seines Vaters zog es Maurer 1897 nach Paris, wo er in den nächsten Jahren die avantgardistischen Kunstströmungen der Zeit aufnahm und dennoch zu einem eigenen abstrakt-expressionistisch-modernen Stil fand. Vor dem Ersten Weltkrieg kehrte Maurer zu seinem Vater zurück, der ihn und sein Werk ablehnte, so dass Maurer über die nächsten 17 Jahre ohne Anerkennung in finanzieller Abhängigkeit arbeitete. Sein Vater starb 100jährig 1932 und trotz der neuen Möglichkeiten durch die Erbschaft nahm sich Maurer wenige Wochen nach dem Tode des Seniors das Leben. S.a. Elizabeth McCausland, *A.H. Maurer: A Biography of America's First Modern Painter*, New York, 1951, den Ausstellungskatalog der National Collection of the Fine Arts, *Alfred H. Maurer, 1868-1932*, Washington, 1973 sowie die Publikation der Hollis Taggart Galleries, *Alfred H. Maurer. Aestheticism to Modernism*, New York, 1999.

haften, erst in der Rezeption kann dann aus einem Objekt ein lebendiges Kunstwerk werden; im gleich zu untersuchenden „Pictures“ schreibt Stein: „Modern pictures have made the very definite effort to leave their frames“ (P 104). In der Moderne wird die Diskrepanz zwischen dem, was das Bild darstellt und dem, was das Bild im Betrachter anstellt, immer größer. Der Ausgangspunkt für Gertrude Stein war dabei ihr Bildnis von Mme. Cézanne.

Ist nun die Abkehr von der Semantik und Hinwendung zur Hervorhebung einzelner Satzteile in Steins Texten als Ergebnis der Beschäftigung mit Cézanne zu bewerten? Die Analogien, die dann unweigerlich greifen müssen, werden nicht restlos befriedigen: Die Wirkung von Farbflächen kann auch unreflektiert eine bestimmte Rezeption evozieren, doch wirkt eine Abkehr von der semantischen Ordnung erst einmal sehr verstörend. Ein Bild kann man mit einem Blick erfassen, einen Text eignet man sich in unserem Kulturraum Zeile für Zeile von links nach rechts, von oben nach unten an. Daher soll unsere Betrachtung auch vorerst über das sprechen, was nicht da ist: die apere Fläche, die Leerstelle. Der amerikanische Maler Robert Henri schwärmt von Cézanne in diese Richtungweisend: „Cézanne had intense realization of what is beyond material and intense powers to employ materials constructively.“²⁹⁰ Genau dieser Synchronismus von oberflächlicher Maske und ihrer Funktion, wie eine Schale dadurch die Tiefe aufzufangen, leiht diesen Bildnissen das Geheimnisvolle: Sie wecken in einem optisch den Hunger, unter die Oberfläche zu sehen und besitzen damit die von Anderson in seiner *WO*-Widmung postulierten Zielsetzung.

3.4 Leerstelle und Lehrstelle

Carl Van Vechten führt in Steins *Last Operas and Plays* wie folgt ein: „[Gertrude Stein] followed Cézanne’s procedure of filling in every inch of space on the canvas with details, each of which is of equal importance“ und behält nur dann recht, wenn die apere Stelle, das Stückchen unbemalte Leinwand, auch als gefülltes Detail verstanden wird.²⁹¹ In einem nicht unterzeichneten, vermutlich aber von Alfred Stieglitz 1911 geschriebenen Artikel in der Oktoberausgabe von *Camera Work* ist über die Rezeption der Aquarelle von Cézanne nach erster Verwunderung ob ihrer wenigen Farbkleckse zu lesen: „Yet if one gave oneself a chance, one succumbed to the fascination of his art. The white paper no longer seemed empty space, but became vibrant with sunlight.“²⁹² Charles Baudelaire unterscheidet zwischen

²⁹⁰ Robert Henri, *The Art Spirit*, New York, 1984, S. 96.

²⁹¹ Carl Van Vechten, „Introduction“, in: Gertrude Stein, *Last Operas and Plays*, Hg. Carl Van Vechten, New York, 1949, S. ix.

²⁹² „Cezanne Exhibition“, in: *Camera Work* 36 (Oktober 1911), zit. n. Jill Kyle, „Paul Cézanne, 1911. Nature Reconstructed“, in: Sarah Greenough, *Modern Art and America*, S. 100-115, hier S. 109.

vollendeten und ausgearbeiteten Bildern schon in seiner Salon-Besprechung von 1845 („un morceau fait et un morceau fini“) und nimmt damit eine zentrale Fragestellung der Cézanne-Kritik vorweg.²⁹³ Das Problem des *non finito* in den Gemälden Cézannes ist in der wissenschaftlichen Kritik heiß umstritten.²⁹⁴ Die Ecke unbemalter Leinwand, die kaum gefärbte Fläche, die „Fehlstelle“ kann im Verständnis einer autonomen Bildwirklichkeit zur Leerstelle aktiviert werden. Diese Sicht wird erst dann möglich, wenn das Bild seine eigene Wirklichkeit konstituiert und nicht mit der Realität abgeglichen wird.

Cézanne versucht in seinen Bildern nicht, die Natur zu reproduzieren; er selbst spricht vielmehr von repräsentieren, da das Bild eine Wirklichkeit parallel zur Natur besitzt.²⁹⁵ Die Natur des Bildes setzt sich aus bestimmten Farben auf der Leinwand zusammen; dieser Schaffensprozess des Malens bleibt in erkennbarer Leinwand, aperen Stellen, Fließspuren und der Bildorganisation aus den Farbwerten her sichtbar. In interdisziplinär umgekehrter Sprache können diese Störungen als *shifter* im Sinne Roman Jakobsons gelesen werden, die sich auf den Akt der Rede beziehen, als selbstreferentielle Mittel.²⁹⁶ Die Malerei wird im bewussten Zeigen der Mittel zum Thema des Gemäldes, welches daher primär ein Gemaltes und nicht ein Bild ist und damit eine andere Rezeptionsweise einfordert als eine realistisch gemalte Narration. John Dewey kommt daher zu dem Schluss: „In Cézanne, relations, meanings, with their inevitable tendency toward abstraction, dominate. But, nevertheless, when Cézanne succeeds esthetically the work is accomplished wholly in terms of the qualitative and sensuous medium.“²⁹⁷

Ist dies nun die Sicht eines postmodernen Menschen, der – durch Action Painting und abstrakten Expressionismus geschult – sich nicht an Leerstellen stört? Hat sich ein damaliges

²⁹³ Charles Baudelaire, „Der Salon 1845“, in: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. I. *Juvenilia – Kunstkritik*, 1832-1846, München, 1977, S. 167f. Mit dieser Differenzierung bezieht Baudelaire Stellung gegen die Vorwürfe, die Corot gemacht worden sind. Zu der bis dato nicht genauer untersuchten Verbindung von Cézanne und Baudelaire s. Ralf Beil, „Gewalt und Harmonie parallel zur Natur. Paul Cézanne und Charles Baudelaire“, *Neue Zürcher Zeitung* (6./7.05.2000): 49 – für diesen Hinweis danke ich Fritz Jacobs.

²⁹⁴ Die dieser Problematik gewidmete Ausstellung „Cézanne: Vollendet – Unvollendet“ im Kunstforum Wien und im Kunsthaus Zürich machte deutlich, dass sich die Frage nur von Bild zu Bild entscheiden lässt. Auch die Ausstellung „Cézanne – Aufbruch in die Moderne“, die vom 18.09.2004 bis 16.01.2005 im Museum Folkwang in Essen zu sehen war, geht der Frage nach Fragmentarisierung als Mittel der Moderne nach; s. dazu bes. Pepe Karmel, „Die Lehren des Meisters: Cézanne und der Kubismus“, in: *Cézanne. Aufbruch in die Moderne*, S. 182-193.

²⁹⁵ Vgl. Friedrich Teja Bach, „Der Pfahl im Gewebe: Störungen im Werk Cézannes“, in: Felix A. Baumann (Hg.), *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*, S. 64.

²⁹⁶ Ebd., S. 82f.

²⁹⁷ John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1980, S. 259. S. dazu auch Philip M. Zeltner, *John Dewey's Aesthetic Philosophy*, Amsterdam, 1975.

Manko zu einem heutigen Gewinn verändert, oder waren die *non finito*-Stellen schon immer intentional? Ist Intentionalität jenseits biographischer Spekulationen überhaupt interessant? Dokumentieren unvollendete Bilder ein persönliches Scheitern oder sind sie Ausdruck der Ästhetik des Fragmentarischen? Nach Hans Belting ist das *non finito* bei Cézanne „die überzeugendste Art und Weise, mit dem Anspruch absoluter Kunst umzugehen“, denn er sieht die Bilder Cézannes als „auf keine endgültige Gestalt mehr angelegt (...): Entwürfe also nicht zu einem Werk, sondern zu einer werklosen Vision von Kunst, in der jetzt die utopische Idee des Meisterwerks fortlebt.“²⁹⁸ Weniger die „utopische Idee“ sondern vielmehr die konkrete Umsetzung eines Anspruches war es, was Cézanne bewegte. Die zutreffendere Definition von Meisterwerk ist nicht die romantisch-utopische Genius-Idee, sondern vielmehr Steins Konzeption, die Herwig Friedl wie folgt summiert: „works which contain within themselves all possible relations that go into world-making. They (...) unconditionally establish the possibilities of the relational structure of outside worlds and design ways of ordering ongoing experiences.“²⁹⁹ Stein ist von Cézanne deshalb so fasziniert, weil sie in seinen Bildern den lebendigen Rezeptionsprozess verdinglicht sieht. Ein Meisterwerk ermöglicht eine Kunsterfahrung; es ist nicht als Objekt von Wert, sondern als durch seine Rezeption Welten erschaffende Entität.

Cézannes Werke haben ebenso wenig wie Steins Texte an Brisanz verloren, da sie direkt auf unsere Wahrnehmung von Erfahrungen zielen. Durch ihre Rezeption werden die Grenzen des Mediums, dessen sich der Künstler bedient hat, in ästhetischer Selbstreferentialität erfahren – die Wahrnehmung und Konstruktion von Wirklichkeit verändert sich. Cézannes *réalisation* wird daher von Wetzel als „eine Arbeit der Hervorbringung, besser der Herausstellung des Bildes aus der überfüllten Leinwand“ definiert.³⁰⁰ In Steins 1940 erschienenem autobiographischen Werk *Paris, France* wird anhand eines Paradoxons dieses künstlerische Land deutlich: „That is why writers have to have two countries, the one where they belong and the one in which they live really. The second one is romantic, it is separate from themselves, it is not real but is really there.“³⁰¹ Das „romantische Land“ der künstlerischen Imagination ist „not real“ und dennoch „really there“; das Kunstwerk besitzt also eine eigene Realität, deren Kraft sich nicht am Abbildcharakter zur Natur messen lässt, sondern an ihrer

²⁹⁸ Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 233.

²⁹⁹ Herwig Friedl, „Art and Culture as Emerging Events: Gertrude Stein, Pragmatism and Process Philosophy“, in: *Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective*, Hg. Rudi Keller/Karl Menges, Tübingen, 1997, S. 43-64, hier S. 58.

³⁰⁰ Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München, 1997, S. 137.

³⁰¹ Gertrude Stein, *Paris, France*, New York, 1940, S. 2.

Produktion im Rezipienten. Die Natur wird so erst erschaffen; das Kunstwerk wird nicht als mattes Spiegelbild der eigentlichen Realität verstanden. Cézanne malt für die Liebhaber der Malerei, nicht für die Liebhaber von Bildnissen – ebenso schreibt Stein für Liebhaber der Sprache, nicht für die Liebhaber von Geschichten, auch wenn sich bei beiden Künstlern die konkreteren Ebenen finden lassen.

Versucht man direkte Übertragungen zwischen Bild und Text zu leisten, kann man bestimmte Analogien herausarbeiten; Cézannes berühmter Satz: „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objektes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt“³⁰² ließe sich wohl auf Steins Werk in dem Sinne übertragen, dass sie die Literatur gemäß Nomen, Verb, Adjektiv, Satz, Paragraph hin behandelt, um so die Natur der Sprache perspektivisch erfahrbar zu machen. Auch der Gebrauch von Cézannes *passage*, dem verringerten Abstand von zwei Farben durch Beimischung anderer Töne, der besonders deutlich an dem Berliner Bild ersichtlich wird und oben aufgezeigt worden ist, kann auf Steinsche Sätze übertragen werden: Die Organisation nach Reim und nicht nach Semantik kann so verstanden werden.

Im bereits 1911 geschriebenen Werk *Tender Buttons* wird „CHICKEN“ folgendermaßen beschrieben: „Alas a dirty word, alas a dirty third alas a dirty third, alas a dirty bird“ (LAM 191). Durch den Reim wird der Begriff „word“ dem Ding „bird“ angenähert, verbunden durch ein drittes reimabhängiges Element, das gleichzeitig auch so heißt: „third“. Alle drei Phrasen reimen sich, die erste und die letzte unterscheiden sich durch zwei Buchstaben (aus *word* wird *bird*); getrennt ist diese Gegenüberstellung von einer gedoppelten Phrase, die ein dreckiges Drittes ankündigt. Was ist denn nun unter dem Titel „CHICKEN“ zu verstehen? Nimmt man es als ein „dreckiges Wort“, so kann es als „a cowardly or fearful person“, „a young or inexperienced person“, „(often offensive) a young woman“, „a young male sexual partner sought by older men“ verstanden werden, doch auch als „a contest or confrontation that threatens very serious, sometimes fatal consequences if one of the participants makes an error or does not yield“ ist es im nominalen Gebrauch, als Adjektiv käme sogar noch „petty or trivial“, bzw. „obsessed with petty details, regulations“ hinzu.³⁰³ Oder bezieht es sich auf den „dreckigen Vogel“, das im Staub scharrende Huhn, den umgangssprachlichen „Mistkratzer“, oder „is it just grumbling over messy kitchen prep“, wie Bob Perelman – das Bild einer

³⁰² Brief an Emile Bernard vom 15.4.1904, in: *Paul Cézanne. Briefe*, Hg. John Rewald, Zürich, 1962, S. 281.

³⁰³ Die Erklärungen stammen aus dem *Random House Webster's College Dictionary*, New York, 1991, sowie dem *OED*.

dreckigen Küche evozierend – fragt?³⁰⁴ In ihrem „Next. Life and Letters of Marcel Duchamp“ löst Stein die anscheinend so klaren Grenzen von schwarz und weiß auf und betont, das in einem tatsächlichen Da-Sein („when I am there“) „words“ eben nicht „birds“ sind:

What I do recollect is this. I collect black and white. From the standpoint of white all color is color. From the standpoint of black. Black is white. White is black. Black is black. White is black. White and black is black and white. What I recollect when I am there is that words are not birds.³⁰⁵

Die Annäherung von zwei Begriffen durch Reim ist erst einmal als solche ästhetisch zu rezipieren, bevor man sie durch interpretative Einordnung in Bedeutungs-Diskurse verändert. Es werden Ähnlichkeiten vorgeführt, die sich erst dann ergeben, wenn man das semantische Netz verlässt und mit einer neuen Angel im Meer der Sprache fischen geht. Wenn diese extrem sprachbildliche Wendung aber auf einen individuellen Erfahrungsakt verweist, wird sich der Fang nach *einer* Antwort als nichtig erweisen. Und vielleicht liegt genau darin das „dirty third“: „word“ und „bird“ können einander angenähert werden, ja eigentlich ist „bird“ nichts anderes als ein „word“, doch es wird ein Drittes beschworen. Die Verbindung von „bird“ und „word“ liegt in der individuellen Rezeption, die in der verstärkenden Wiederholung („alas a dirty third alas a dirty third“) betont wird. Die Gleichwertigkeit von „bird“ und „word“ als zwei Wörter wird entlarvt. Beide be-deuten etwas anderes, haben aber als gemeinsames Element den Verweischarakter. Sprache wird hierdurch radikal materialisiert und in ihrer Dinghaftigkeit ästhetisch rezipierbar gemacht.

Diese Ansicht von „Chicken“ bleibt nicht die einzige Perspektive. Unter dem Titel „CHICKEN“ findet sich direkt zuvor: „Pheasant and chicken, chicken is a peculiar bird“ (LAM 191) sowie zwei weitere Versionen.

CHICKEN
Alas a doubt in case of more go to say what it is cress. What is it.
Mean. Potato. Loaves.

CHICKEN
Stick stick call then, stick stick sticking, sticking with a chicken.
Sticking in a extra succession, sticking in.

(LAM 192)

Auch andere Elemente aus dem Kapitel „Foods“ finden sich mehrfach: „MILK“, „POTATOES“, „CREAM“, „ORANGE“, „SALAD DRESSING WITH AN ARTICHOKE“

³⁰⁴ Bob Perelman, *The Trouble with Genius. Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*, Berkeley, 1994, S. 135.

³⁰⁵ Gertrude Stein, „Next. Life and Letters of Marcel Duchamp“, in: *Geography and Plays*, S. 405.

(mit Numerusvariationen und Präpositionen wären es sogar noch mehr). Es sind nicht nur mehrere Blickwinkel, aus denen jetzt „ein Huhn“ beschrieben wird: „Alas a doubt in case of more“ – hier findet sich ein Zweifel artikuliert, den der Leser auf die Relation von Titel und Text beziehen kann. Auch wenn eine Analyse jetzt den häuslichen Rahmen der Worte hervorheben könnte und dann als anti-ikonische Rollenkritik verstehen mag und auch die „stick“-Variation zu „CHICKEN“ als phonetische Zeichnung eines Huhnes aufgelöst werden, die die Tätigkeit „to pick“ mit dem „st“-Klang verbindet, so bieten diese Erklärungsmuster nur bekannte Filter an, unter denen der Text nicht so recht leuchten mag und die auch auf Fragen, warum hier beispielsweise nach dem unbestimmten Artikel vor einem Vokalanlaut kein „an“, sondern „a extra“ steht, keine Antwort bereit halten.

Sind die „CHICKEN“ viele Variationen zu einem Thema, so wie Cézanne nach der Bildlösung sucht und in vielen Bildvariationen arbeitet? Oder ist das eine relativ beliebige Assoziation, die auch in der Masse der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entstandenen Diabelli Variationen von Beethoven op. 120, in den unzähligen impressionistischen Heuhaufen von Monet oder den vielen bronzenen Tänzerinnen von Degas ihre arbiträre Ausprägung fänden?

Genau an dieser Stelle können wir eine ontologische Verbindung zu Cézanne knüpfen: In seiner Besprechung der Ausstellung von Cézanne-Gemälden bei Vollard 1895 findet Thadée Natanson eine Formulierung, die man pointierter nicht fassen kann: „*tout ce reste qui n'est que peinture*“³⁰⁶ – es geht in den Bildern also um „den ganzen Rest, der aus nichts anderem als Malerei besteht“. Hier wird genau auf die Eigenart des Kunstwerkes eingegangen, die sich eben nicht auf andere Äußerungen übertragen lässt, da sie aus dem Medium erwachsen sind. Nimmt man die Kunst als eigenen Diskurs ernst, so muss man – nicht unbedingt resignierend, aber dennoch zurückhaltend – feststellen, dass es Bereiche gibt, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung nur angedeutet werden können und nicht analysierbar sind. Dennoch muss man Donald Sutherland zustimmen, wenn er zum Schluss kommt, dass „[one has] to confuse literature with something if one is to talk about it articulately“.³⁰⁷ Mit den Variationen zu „CHICKEN“ wird nicht primär etwas über ein Ding ausgesagt – egal ob nun als Federvogel oder in figurativer Bedeutung verstanden – sondern vielmehr die Konstruktion

³⁰⁶ Thadée Natanson, „Paul Cézanne“, in: *La Revue blanche*, 12.62 (Dezember 1895): 469-500, Wiederabdruck in: *La Promenade du critique influent*, Hg. Jean-Paul Bouillon et al., Paris, 1990, S. 385-388, Zitat S. 387, Kursivdruck im Original.

³⁰⁷ Donald Sutherland, *On, Romanticism*, New York, 1971, S. 189.

von Sinn erfahrbar gemacht. Die aktive Rezeption ist also in den Text eingeschrieben und konstituiert so erst seinen Sinn.

Gertrude Stein summiert in „Pictures“: „The result was that in a way I slowly knew what an oil painting is and gradually I realized as I had already found out very often that there is a relation between anything that is painted and the painting of it. And gradually I realized as I had found very often that that relation was so to speak nobody's business“ (97/98). Was man zeigen kann, kann man nicht sagen. An dieses Schweigegebot von Gertrude Stein schließt sich unmittelbar die Sprachphilosophie aus Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, der berühmte Satz Nr. 7, an: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“³⁰⁸ Gertrude Stein wählt nun einen sehr beredten Weg des Schweigens. Ähnlich dem mit Cézanne befreundeten Komponisten Cabaner, der auf die Frage, ob er Stille in Musik ausdrücken könne, ohne mit der Wimper zu zucken, antwortete: „Ich brauche aber wenigstens drei Militärkapellen dazu!“³⁰⁹

Auch wenn Maurice Denis Cézanne mit der zeitgenössischen, modernen Malerei kontrastiert und ihn nicht als Anfang der Moderne versteht, nehmen seine bereits 1907 in *L'Occident* veröffentlichten Gedanken Aspekte der Steinschen Ästhetik vorweg:

In opposition to modern picture, a Cézanne inspires by itself, by its qualities of unity in composition and colour, in short by its painting. The actualities, the illustrations to popular novels or historical event, with which the walls of our supposed museum are lined, seek to interest us only by means of the subject represented. Others perhaps establish the virtuosity of their authors. Good or bad, Cézanne's canvas is truly a *picture*.³¹⁰

Cézannes Werke sind Bilder, die ihre Wesenhaftigkeit erfahrbar machen und damit zu einem tatsächlichen Da-Sein im Rezipienten gelangen, der Hauptkategorie bei Gertrude Stein. Die Parallelität zwischen den Bildern Cézannes und den Texten Steins lässt sich an Hand einer Formulierung Max Imdahls versprachlichen. Dieser formulierte die Cézannesche Essenz als die „Verdrängung allen wiedererkennenden Sehens, das heißt den Verzicht auf semantische

³⁰⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M., 1963, S. 115. Wittgenstein vergleicht Sprache mit einem Spiel, um dem Funktionssinn der Worte Ausdruck zu verleihen. Hans-Georg Gadamer fasst es wie folgt zusammen: „Die Sprache ist Sprache dann, wenn sie reiner actus exercitus ist, d.h. wenn sie im Sichtbarmachen des Gesagten aufgeht und selber gleichsam verschwunden ist“, in seinem Artikel „Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: *Aspekte der Modernität*, S. 77-100, hier S. 98. Vgl. auch Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, 1996, bes. S. 83-114.

³⁰⁹ S. Ambroise Vollard, *Cézanne*, S. 40, meine Übs.

³¹⁰ Maurice Denis, „Cézanne“, in: *AIT*, S. 48.

Besitztümer und deren Kombinatorik zugunsten eines nur sehenden oder reinen Sehens.“³¹¹ Imdahl wählt die Metapher der Semantik, der sprachwissenschaftlichen Bedeutungslehre, um die sinnliche Rezeption der Bilder Cézannes zu versprachlichen; er operiert mit dem „reinen Sehen“. Stein hat in ihren Texten analog die semantische Ebene zurückgedrängt zugunsten einer möglichst reinen Wort-, Satz- und Textrezeption, wie schon angedeutet wurde und noch weiter ausgeführt wird. Cézanne versuchte nicht, die Materialität von Leinwand und Farbe zu verleugnen – ganz im Gegenteil: Er kreierte einen Realismus, der genau diese Aspekte in seine Kunst einbezieht. Ebenso wie Stein in *Three Lives* über die inneren Monologe von Schnitzlers Hauptmann Gustl oder das Idiom eines Twainschen Huckleberry Finn hinausgeht, indem sie die Sprache ihrer Figuren als Kompositionsstruktur annimmt, so wird durch die Malerei Cézannes die Bildkonstruktion in uns als solche thematisiert.³¹² Cézanne interessiert sich für eine zeitlose Situation, die aus seinem Medium erwächst und erst in der Rezeption die Wahrnehmung der Welt beeinflusst: „Das Zusammenwirken der einzelnen Teile, der richtige Bezug der Bildelemente zueinander und die Umsetzung in eine bildliche Harmonie ist das, was Cézanne ‘réalisation’ nennt.“³¹³ Damit wird der Komposition als Mittel der Malerei eine eigenständige Kraft zugesprochen, die nicht von dem Prinzip der Ähnlichkeit – sei es Illusion oder optische Wirkung – abhängig ist, sondern vielmehr erst in der Aktivität des Rezipienten sich entfalten kann. Überspitzt kann Cézanne damit aus dem impressionistischen Umfeld separiert werden: Die Impressionisten bilden noch ab – Cézanne bildet.

Selbst ein Kritiker wie beispielsweise Horst Weber, der Stein zugunsten von Hemingway aus dem Literaten-Olymp vertreiben will,³¹⁴ erkennt die Beziehung zwischen Stein und Cézanne: „In the final reckoning we somehow feel that Gertrude Stein’s efforts in modernist prose (as those of W.C. Williams) fail to render the ‘real thing’-quality that attracted her to Cézanne’s paintings“ (48). Im Anschluss an das erste Kapitel lässt sich sagen, dass erst, wenn man verstanden hat, dass das „real thing“ von Stein sprachimmanent, also ohne Verweis auf eine außersprachliche Wirklichkeit, zu sehen ist, kann man ihre Texte angemessen rezipieren. Diese „real-thing“-Qualität, das Da-Sein, hat der von Weber ebenfalls gescholtene W.C.

³¹¹ Max Imdahl, „Überlegungen zur Identität des Bildes“, in: *Identität, Poetik und Hermeneutik*, Hgg. O. Marquard/K. Stierle, Bd. VIII, München, 1979, S. 203.

³¹² Dieser Gedanke wird später weiter ausgeführt; zu *Three Lives* s. Jayne L. Walker, *The Making of a Modernist*. Für Interpretationen jenseits eines Naturalismus hin zu einem gegenstandslosen, linguistischen Schreiben s. bes. Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein’s Experimental Writing*, Madison, 1983 und Lisa Ruddick, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca, 1990.

³¹³ Evelyn Benesch, „Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur ‘réalisation’ bei Paul Cézanne“, in: Felix A. Baumann (Hg.), *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*, S. 42.

³¹⁴ S. Horst Weber, *Cézanne and Literature. An Essay in Cultural History*, Heidelberg, 1991 und dazu den Abschnitt sieben über Hemingway und Cézanne dieses Kapitels.

Williams als das Bedeutendste an Steins Texten herausgestellt: „To be most useful to humanity, or to anything else for that matter, an art, writing, must stay art, not seeking to be science, philosophy, history, the humanities, or anything else it has been made to carry in the past. It is this enforcement which underlies Gertrude Stein’s extension and progression to date.“³¹⁵ Kunst kann nur als Kunst ihre Wirkung entfalten, d.h. Kunst ist eine ästhetische und eben nicht eine rationale, wissenschaftliche, historische oder sonstige nicht-ästhetische Manifestation von Sinn. Ist dieser Aspekt erkannt und akzeptiert, so bekommt die individuelle Rezeption im Präsens eine Bedeutung, die der wissenschaftlichen Betrachtung ihre Beschränktheit klar vor Augen führt: „Stein’s writing derives its meaning from nothing external to the writing, but from her realization of what she presents in, rather than merely suggests by, her words“ – summiert Jo-Anna Isaak.³¹⁶ Das „real thing“ ist also *per definitionem* nicht außerhalb der Kunst fassbar und entsteht in der individuellen Rezeption des Betrachters, die kompositioneller Bestandteil des Werkes wurde. Diese Erfahrungen passieren nun allerdings weder in einem Vakuum, noch sind sie ausschließlich von den persönlichen Befindlichkeiten des Rezipienten abhängig, sondern entwickeln sich in einem Raum, über dessen Begrenzungen sich Aussagen machen lassen.³¹⁷

Um der kunsthistorischen Betrachtung literarischen Nachdruck zu verleihen, sei an dieser Stelle bereits auf einen zarten Sprach-Knopf gedrückt: Gertrude Stein schreibt im ersten Abschnitt von *Tender Buttons*:

RED ROSES

A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot.³¹⁸

Der Titel verspricht einen Text über rote Rosen ebenso wie Whistlers Bilder bestimmte Stadt-Landschaften, Tageszeiten oder Porträts ankündigen.³¹⁹ Der Satz beginnt mit einer kühlen

³¹⁵ William Carlos Williams, „The Work of Gertrude Stein“, in: *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*, Hg. Richard Kostelanetz, Jefferson, 1990, S. 23.

³¹⁶ Jo-Anna Isaak, „The Revolutionary Power of a Woman’s Laughter“, in: *Gertrude Stein Advanced*, S. 28. Isaak sieht „on this level – the materiality of the medium itself – that Stein’s explorations have most in common with Cubist artists“ (31), doch hat dieses Element des Kubismus’ nicht nur eine Wurzel, sondern zudem Früchte im Werk Cézannes.

³¹⁷ S. dazu John Dewey bereits 1934 erschienenes *Art as Experience*, New York, 1980 und in kritischer Auseinandersetzung damit Thomas M. Alexander, *John Dewey’s Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*, Albany, 1987. Allgemeinere Darstellungen bieten Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, 1992 und Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff*, München, 1997.

³¹⁸ Gertrude Stein, „Tender Buttons“, in: *LAM*, S. 172. Stein schrieb *Tender Buttons* bereits 1911, doch es wurde erst drei Jahre später als Buch des Verlages Claire-Marie in New York publiziert.

³¹⁹ Nebst den schon im ersten Kapitel erwähnten Personenbildern sind prominente Beispiele „Harmony in Blue and Silver: Trouville“, 1865, Öl auf Leinwand, 50 x 76 cm, Isabella Stuart Gardner Museum, Boston; „Nocturne

roten Rose, doch schon beim Wort „pink“ stolpert der Leser: Bezieht sich pink auf eine Farbe oder fungiert es substantivisch als Nelke trotz des Rosen verkündenden Titels? Sind Wendungen wie „to be tickled pink“ (sich riesig freuen, köstlich amüsieren) oder „to pink“ (auszacken, durchbohren, durchstechen) noch verständlich, so bleibt „to cut pink“ rätselhaft. Oder ist das Substantiv „pink“ weniger botanisch als vielmehr zoologisch eingesetzt: „pink“ als Buchfink, als kleine Elritze, als junger Lachs? Der folgende „collapse“ kann diese Lesart nicht stützen, da das Wort sich doch etymologisch aus dem lateinischen *col-labi* (zusammensinken, zusammenbrechen) herleitet und damit auf einen medizinischen Schwächeanfall verweist. Die roten Rosen fallen zusammen; durch die Differenz von Lesererwartung und textueller Einlösung kollabiert das Sinn-System. Ebenso kann das verkaufte Loch, „a sold hole“ als abgeschnittener Berg, als Vulkan-Krater, eine topographische Entsprechung finden, doch auch eine Blume kann im Ganzen verkauft werden: „sold whole“ als homophones Spiel zu „sold hole“. Überhaupt scheint die klangliche Nähe von „sold – hole“ und die orthographische Präfiguration in „collapse“ etwas Spielerisches zu besitzen. Die weniger heiße Wendung „a little less hot“ kann als Entsprechung zur Temperatur der „cool red rose“ genommen werden, oder beziehen sich die Wärmeangaben auf die Farbwerte? Die rote Rose als tradierte Gunstgabe – „kühl“ im Vergleich zur heißen Liebe? Oder ist der Text eine pessimistisch existentialistische Annäherung an das Leben als „verkauftes Loch“ – ein durch die Illusionen der roten Rosenblätter dürrtzig zusammengehaltener Krater des Nichts?

Schon diese vorsichtigen Annäherungen an den Text geben diesen als autoreflexives Konstrukt zu erkennen; es ist kein deskriptives Gedicht über rote Rosen im alltäglichen Sinne. Der Titel aber weckt im Leser die Erwartung, etwas über rote Rosen zu lesen zu bekommen, dadurch kann er den Satz nicht als bloßes Wort-Arrangement abwerten. Erst in dieser Erwartungshaltung wird ein Prozess initiiert, der jedes Wort in Relation zum Titel erkundet. Die Sprache wird durch den Geschmack, den Klang und die Fassade von Wörtern in diesem Prozess lebendig, da sie als strukturelle Elemente zu Kunst verwoben werden, wie im ausführlichen dritten Kapitel über die Rose noch aufzuzeigen sein wird. Mehr noch: Durch den Titel werden rote Rosen im Leser präsent, auch wenn sie im Text dann keine verbale Ausgestaltung finden. Auf rationaler Ebene lässt sich aus dem Text zwar irgendwie Sinn konstruieren, doch ist in der Leseerfahrung das wirksamste eine Ankündigung, die nicht

in *Blue and Gold: Old Battersea Bridge*“, ca. 1872-75, Öl auf Leinwand, 67, 5 x 52, 8 cm, Tate Gallery, London; „*Nocturne in Blue and Silver: Cremorne Lights*“, 1872, Öl auf Leinwand, 50, 2 x 70, 3 cm, Tate Gallery, London; „*Nocturne in Grey and Silver: Chelsea in Winter*“, 1876, Öl auf Leinwand, 47, 2 x 65, 5 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

eingehalten wird und sich durch Negation dennoch erfüllt. Auch wenn *Tender Buttons* als kryptisches Arrangement immer Rätsel aufgeben wird, ist es entscheidend, in dem Werk „not so much a failure of reference as a problematization of reference itself“ zu sehen.³²⁰

Stein prophezeit an anderer Stelle: „Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being that as long as humanity is anything.“³²¹ Diese „geistige Wiederschöpfung“ kann nicht aus einer sprachlichen Meta-Ebene betrachtet werden, da dieser Diskurs nur in dem Medium existiert, das er doch eigentlich untersuchen soll. Daher gestaltet Stein Texte, deren Erfahrungen das Sein im Präsens zu greifen versuchen. Auch wenn Steins Texte als autoreflexive Sprachkunstwerke ihre Kraft entfalten, kann diese dann ein Spannungsfeld zur bildenden Kunst aufbauen. Der Unsagbarkeit der ästhetischen Bildrezeption stellt sich Gertrude Stein am explizitesten in ihrer Vorlesung „Pictures“.

4.1 Bilder von Stein: „Pictures“ als Bildung durch Bilder

Die erste von sechs Lesungen, die Stein in den USA hielt, wurde vom New Yorker Museum of Modern Art gesponsort; vor überfülltem Haus sprach sie am 01. November 1934 im Colony Club über „Pictures“.³²² Die *Herald Tribune* schrieb am Tage nach der Veranstaltung, dass die Vorlesung „in the same slightly monotonous voice that mothers use to read to sick children“ gehalten wurde und dass Gertrude Stein „variously pleased, mystified and infuriated her audience.“³²³ Gegenüber dem einlullenden Worttausch tritt der Kernpunkt als gelesener Text vielleicht sogar deutlicher hervor, auch wenn sich Gertrude Stein gegen jede Form der sprachlichen Diskursivierung wendet, als sie mit folgenden Worten einleitet: „One of the questions was, what do you feel about modern art. I answered, I like to look at it. That was my real answer because I do, I like to look at it, that is at the picture part of modern art. The other parts of it interest me much less“ (82). Die wissenschaftlichen, narrativen, sozio-politischen oder die vielen anderen Diskurse um Kunst sind zwar auch Teilaspekte von Kunst,

³²⁰ Peter Nicholls, „Difference Spreading: From Gertrude Stein to L=A=N=G=U=A=G=E Poetry“, *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*, Hg. Anthony Easthope/John O. Thompson, Hertfordshire, 1991, S. 116-28, hier S. 117.

³²¹ Gertrude Stein, „Poetry and Grammar“, in: *LAM*, S. 142.

³²² Gertrude Stein kehrte nach ihrem Umzug nach Paris 1903 nur dieses eine Mal in ihre Heimat zurück, um in Wisconsin, Minnesota, Michigan, Indiana, Illinois, Missouri, Texas und Kalifornien zu sprechen. Sie trank Tee mit Eleanor Roosevelt in Washington, wohnte in Thornton Wilders Apartment in Chicago, feierte auf New Yorker Parties, die Carl Van Vechten ihr zu Ehren gab, und genoss ihre Popularität, auch wenn sich diese auf ihre Person und nicht ihr Werk konzentrierte.

³²³ Zit. in: J.D. McClatchy, *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, Berkeley, 1990, S. 81.

aber sie interessieren Stein weniger. Das Sehen von Bildern wird nun als dieser Kunst angemessener Diskurs ernst genommen und durch das Verb „like“, das in diesem Zusammenhang noch öfters genannt werden wird, zu einer gefühlsmäßig subjektivierten Rezeptionsebene geführt. Trotz der Zweidimensionalität der Leinwand besitzt das Werk eine Lebendigkeit, die dem realen Leben entgegen gesetzt ist. Das Ölbild wird zu einer Art Parallelwelt, deren Erfahrung eine andere Realität voraussetzt als das natürliche Leben. Es geht nicht um das Präsentieren, sondern um das Präsens – das Werk bezieht sich nicht auf externe Verweise, sondern wie Friedl schreibt „contains all the references necessary to make things enter into their world of true presence.“³²⁴ Von Cézanne ist dieser Ansatz wie folgt übermittelt: „‘I wished to copy nature,’ said Cézanne, ‘I could not. But I was satisfied when I had discovered that the sun, for instance, could not be *reproduced*, but that it must be *represented* by something else (...) by colour.’“³²⁵

Das erste Erlebnis mit Gemälden hat Gertrude Stein beim Betrachten eines Panorama-Bildes, also eines Rundgemäldes, das mit künstlerischen Effekten einen illusionistischen Raum hervorbringt. Dargestellt ist die Schlacht bei Waterloo, ein Ereignis, das Stein mehr als nur oberflächlich kennt, da sie nicht nur gerne historische Romane und historiographische Werke las („knew a good deal about it already because I always read historical novels and history“, 85), sondern die Ereignisse zusätzlich von einem Experten erläutert bekam, „who knew all about the battle“ (85).

Jenseits der in Sprache erklärenden Diskurse ist aber Steins Interesse an dem Bild auf eine Sensation zurückzuführen:

It was an oil painting a continuous oil painting, one was surrounded by an oil painting and I who lived continuously out of doors and felt air and sunshine and things to see felt that this was all different and very exciting. There it all was the things to see but there was no air it just was an oil painting. I remember standing on the little platform in the center and almost consciously knowing that there was no air. There was no air, there was no feeling of air, it just was an oil painting and it had a life of its own and it was a scene as an oil painting sees it and it was a real thing which looked like something I had seen but it had nothing to do with that something that I knew because the feeling was not at all that not at all the feeling which I had when I saw anything that was really what the oil painting showed. It the oil painting showed it as an oil painting. That is what an oil painting is. (85/86)³²⁶

³²⁴ Herwig Friedl, „Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking“, *Amerikastudien* (1996): 575-591, hier S. 587.

³²⁵ Zit. n. Maurice Denis, „Cézanne“, in: *AIT*, S. 45.

³²⁶ Eine ähnliche Beschreibung dieses Erlebnisses findet sich in ihrem *Paris France*, New York, 1940, S. 4.

Stein nimmt Kunst als völlig verschieden von der Naturerfahrung um sie herum wahr und empfindet das als sehr aufregend. Diese Differenz in der Wahrnehmung wird zum entscheidenden Merkmal ihrer Ästhetik. Das Bild bietet augenscheinlich einen Ausblick auf einen Ausschnitt von Welt: „there it all was the things to see“, aber trotzdem ist nichts davon da, denn es war ja „nur“ ein Ölbild, dessen Besonderheit nicht im Verweis auf etwas anderes, das sogenannte Reale, liegt, sondern das ein Eigenleben hat – „a life of its own“. Das dem Kunstwerk angemessene Sehen fordert mehr als eine retinale Wahrnehmung des Abgebildeten. Dieses Leben des Ölbildes ist eine eigene Welt, die nicht auf die Referenz außerhalb ihrer selbst angewiesen ist. Es ist ein „real thing“, das durch Ähnlichkeit wie etwas Bekanntes aussieht, aber nichts mit diesem Etwas zu tun hat („it had nothing to do with that something“), denn das Ölbild schafft eine Welt, die nur auf sich selbst Bezug nimmt; genau das ist das Wesen des Gemäldes. Natürlich ist bei dem Panoramabild der Napoleonischen Niederlage die Referenz zur außerbildlichen Welt durch historische Relevanz größer als bei einer Cézanne-Landschaft oder einer Picasso-Figur, doch ist das lediglich eine graduelle Verschiebung, die den Wesenskern des Bildes nicht verändert: Das Gemälde wirkt als Ölbild und nicht als Abbild. Die Relation von Ölbild und Abbild ist nicht durch Differenz zu etwas anderem zu bestimmen:

Should a picture look like anything or does it, even a
Courbet, or a Velasquez, or does it make any difference if it
does or if it does not as long as it is an oil painting.
And if it is less like anything does it make any difference
and if it is more like anything does it make any difference
and yet if it is not like anything at all is it an oil painting.
You see it does get complicated because after all you have
to like looking at an oil painting. (95)

Die Relation zur Wirklichkeit der Welt ist für das Erleben eines Ölbildes nicht entscheidend, solange es seine eigene Medialität erfahrbar werden lässt und in dieser das Kreieren einer Realität ermöglicht. Selbst wenn das Bild „not like anything at all“ ist – ob nun die Verfremdung von Gegenständen durch die Kubisten oder die Abwesenheit von Objekten bei den abstrakten Malern –, kann es als Ölgemälde erfahren werden, solange man das Sehen von Bildern mag: „Anything once it is made has its own existence (...) the question always is about that anything, how much vitality has it and do you happen to like to look at it“ (84). Der Aussage, ein Bild als Bild zu rezipieren (unter der Voraussetzung, das Betrachten von Gemälden zu mögen) mag man eine gewisse subjektivistische Simplizität vorwerfen können, doch liegt gerade in dieser Einfachheit das Bestechende der geschriebenen Idee. Der Fokus hat sich damit von der Konzeption der Repräsentation hin zur Komposition verschoben.

Durch das Betrachten eines Gemäldes kann man zum erkennenden Sehen gelangen – dem Erkennen der Konstruiertheit unserer Welt und dem Erkennen der sie konstruierenden Elemente.

Eine Linearität ist aufgehoben und die Zeit wird konjunktivisch relativiert: „Anything that happens anything that exists anything that is made has of course its own vitality and presumably some one or if not yet then there could presumably be sometime someone who would like to look at it“ (85). Erst in der Betrachtung durch den Rezipienten realisiert sich Kunst: Kunst ist kein Objekt, sondern ein Ereignis, das zu einem bestimmten Zeitpunkt passieren kann. Damit wird Kunst dynamisiert: Was heute Kunst ermöglicht, kann morgen eventuell dazu nicht mehr in der Lage sein. Die Grenze des Begriffs Kunst ist damit allerdings erreicht: Entweder man fächert nun beredte Kunsttheorien auf und jongliert mit Hermeneutik, Psychoanalyse, Pragmatismus, Bedeutungstheorie, Gestaltpsychologie, Marxismus, Semiotik u.v.a.m. und kommt dann doch zu dem Schluss, dass das Interpretationspotential „die bedingte, letztlich aber unmögliche Übersetzbarkeit von Kunst in den Begriff thematisieren müsste“, ³²⁷ oder man versucht, einen Textraum zu kreieren, der interdisziplinär das Verstehen des ästhetischen Ereignisses jenseits des Verbalen anstrebt. Bei der Betrachtung eines Veroneses hat Cézanne selbst diesen Standpunkt eingenommen: „A picture doesn’t represent anything. It doesn’t need to represent anything in the first place but the colors. As for me, I hate that, all those stories, that psychology, that symbolism. Goodness knows it’s there in the painting, painters are not imbeciles, but you have to see it with your eyes.“ ³²⁸

In einer unveröffentlichten Vorlesung von 1927 kommt Leo Stein zu einem ähnlichen Ergebnis: „The effect of Cézanne’s work was (...) to make people ready to accept as possibly good, and even probably good, anything they could not understand.“ ³²⁹ Cézannes Bilder sollen den Betrachter befähigen, die Möglichkeit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit des Guten jenseits seines tradierten Verstehens zu akzeptieren. Jenseits der konventionell-akademischen Qualitätskriterien führen die Bilder von Cézanne in eine Schule des Sehens ein, die in der individuellen Rezeption des Betrachters ein Bild kultivieren, das außerhalb des traditionellen Verstehens liegt. Auch wenn sich hier die Geschwister inhaltlich an dieser Stelle noch berühren, gehen sie dann getrennte Wege: Leo in seinen malerischen Bemühungen und

³²⁷ Wolfgang Iser, „Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie“, in: *Theorien der Kunst*, Hgg. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt/M., 1993, S. 33-58, hier S. 58.

³²⁸ Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet’s Cézanne*, S. 152.

³²⁹ Leo Stein in einer unbetitelten, unpublizierten Vorlesung, die sich in der YCAL befindet, zit. n. Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 215.

machmal etwas schwerfälligen, kunsttheoretischen Reflexionen und Stein in ihrer radikal-experimentellen Textgestaltung. Sie macht an ihrer Rezeption von Kunst deutlich, was sie dann literarisch kreiert. Dieses Ereignis soll nun aufbauend auf der Rezeption von Bildern untersucht werden.

4.2 Millet und die Folgen

Die Schwierigkeit des Verbalisierens von der Erfahrung moderner Bilder lässt sich auf das optisch fokussierte Erleben zurückführen, dem damit eine Zentrierung zuteil wird; Clement Greenberg unterscheidet klar: „Where the Old Masters created an illusion of space into which one could imagine oneself walking, the illusion created by a Modernist is one into which one can only look, can travel through only with the eye.“³³⁰ Stein erinnert sich an zwei narrative Bilder, die in ihrer Kindheit einen starken Eindruck hinterlassen haben: „One was by a man I think named Rosenthal (...) the other painting was Millet’s Man with a Hoe“ (P 87). Nicht nur die vorsichtig distanzierende Relativierung „I think named Rosenthal“, sondern auch die dann beschriebene Tatsache, dass sie keine Photokarte von dem Rosenthal-Bild wollte, wohl aber von dem „Mann mit der Hacke“, kündigt von einem entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Bildern.

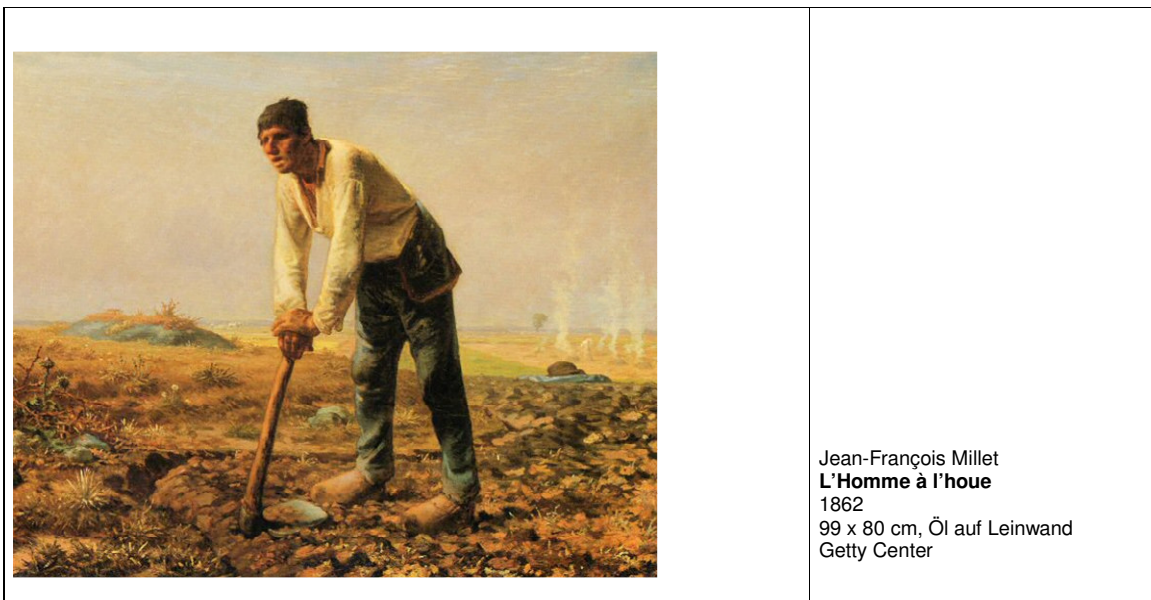
Toby Rosenthal, eigentlich Tobias Edward Rosenthal (1848-1917), machte sich als Maler historischer Genreszenen einen Namen. Stein erinnert sich, dass er zur Ausbildung nach Europa geschickt wurde – „[he] had been sent to Europe to develop his talent“ (87). Er machte ab 1865 in München Karriere; sein Lehrer dort war Karl von Piloty. Während eine Gruppe von Schülern um Wilhelm Leibl gegen diese akademische Malerei protestierte und so reformierend auf die amerikanische Kunst zurückwirkte – Leibl war der Lehrer von William Merritt Chase und Frank Duveneck –, blieb Rosenthal den traditionellen Motiven und Malweisen treu und feierte besonders in San Francisco Triumphe.³³¹ Steins Interesse an dem von ihr erwähnten, einen historischen Stoff illustrierenden, narrativen Bild Rosenthals erlischt

³³⁰ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, S. 8.

³³¹ Sein bekanntestes Gemälde „Elaine“ (1875), die Darstellung der toten Geliebten von Lancelot – nach einer Passage aus Tennysons *Idylls of the King* (vgl. Alfred Tennyson, „Lancelot and Elaine“, z.B. in: *Idylls of the King and a Selection of Poems*, New York, 1961, S. 138-171), war eigentlich im Auftrag des reichen Kaufmanns und Bankiers Tiburcio Parrott entstanden. Rosenthal erhöhte mehrfach den Preis und verkaufte schließlich an Kate Johnson, die sogar den deutschen Kronprinzen überboten hatte; die internationale Presse berichtete ausführlich über die pekuniäre Kontroverse. Das Bild wurde im April 1875 in San Francisco als Sensation ausgestellt: Viele Menschen zahlten je 25 Cents, um das Werk zu bestaunen, bevor es am 2. Mai desselben Jahres von James O’Neill aus dem Rahmen gestohlen wurde. Nach seiner Wiederbeschaffung brachte es mehrere Tausend Dollar Eintrittsgelder ein, die an wohltätige Zwecke weiter geleitet wurden. Die Popularität des Bildes lässt sich an Kuriositäten, wie den aufkommenden „Elaine Cigars“, dem „Elaine Waltz“ und der Anzahl der zahlreichen „Elaine Clubs“ in San Francisco ersehen.

rasch. Anders verhält es sich mit dem Gemälde Millets: „I remember looking at it a great deal. And then we that is my brother and myself very moved not knowing exactly why but very moved showed the photograph to my eldest brother and he looked at it equally solemnly and then he said very decidedly, it is a hell of a hoe, and he was right“ (87). Sie erinnert sich an den Prozess des Sehens („I remember looking at it“) und an ihre seelische Erregung („very moved“), die sie allerdings nicht adäquat ins Bewusstsein der Formulierung führen kann („not knowing exactly why“) sowie an die bestimmt formulierte, von ihr bestätigte Aussage ihres älteren Bruders: „it is a hell of a hoe.“

Bevor wir den dann entwickelten Gedankengang Steins verfolgen, soll ein kurzer Blick auf das Bild diese Sichtweise nachvollziehen.



Das Bild ist zweiteilig aufgebaut. Die untere Hälfte des Bildes zeigt braun-dumpf-erdigen Boden, während die obere Partie den Blick auf einen dunstgrau beengenden Himmel lenkt. Pyramidal schneidet sich die Figur in die Landschaft: Ein ausgelaugter Feldarbeiter stützt sich müde Atem holend mit seinem ganzen Gewicht beidhändig auf eine Hacke. Seine Füße stecken in klobig rissigen Holzpantinen; die staubige, mit einer Ledertasche gegürtete Hose und das fleckige Hemd zeugen von der schweren Arbeit, die er verrichtet. Seine Haut ist wettergegerbt, seine Haare sind auf plumpe Weise kurz geschnitten. Obwohl das Gesicht ausgeleuchtet ist, vermitteln die Farbflecke keinen individuellen Ausdruck – das Antlitz wird vielmehr zur Maske, zur ent-personalisierten, sinnbildlichen Erschöpfung. Durch dieses skulpturale Moment und seine Größe wirkt der Bauer monumental, fast archetypisch – trotz mühseliger Zerschlagenheit strahlt er eine urwüchsige Kraft aus. Der Ackerboden, den er zu

bestellen sucht, ist steinig; es wachsen Diesteln und Unkraut. Im Hintergrund rechts sieht man eine Figur zwischen qualmenden Rauchsäulen – wohl Kartoffelfeuer – und etwas kultiviertes Grün.

Das Bild hatte im Salon 1863 einen Sturm der Entrüstung ausgelöst; die Pariser Gesellschaft war abgestoßen und verängstigt von der Darstellung des primitiv-kraftvollen, hart arbeitenden Mannes. Der Aufruhr entstand jedoch gar nicht so sehr durch die Rezeption des Bildes als farblich-strukturierte Komposition, sondern vielmehr als sozio-politisches Kompositum. Die Referenz zur Welt-Wirklichkeit erregte die Gemüter: Die Bauern, die damals noch über die Hälfte der französischen Bevölkerung ausmachten, hatten am wachsenden Wohlstand durch das stetige Voranschreiten der industriellen Revolution nicht teil. Das Bild von Millet wurde von vielen als ein sozialistischer Protestschrei der unterprivilegierten Landbevölkerung gewertet und damit deutlich in einen politischen Kontext gesetzt. Millet hingegen distanzierte sich von dieser Etikettierung: „To tell the truth, the peasant subjects suit my temperament best; for I must confess, even if you think me a socialist, that the human side of art is what touches me most.“³³²

Auch hier finden wir die bereits oben erwähnte Unterscheidung Maurice Denis' von denjenigen, die die Malerei lieben, und denen, die dieser den literarischen Diskurs darüber vorziehen, die zuvor bei Gertrude Stein als „like to look at it, that is at the picture part“ und „the other parts of it“ klassifiziert wurde. Die sozialistische Interpretation entsteht erst im politischen Kontext: Nähme man die Bibel als Referenz, so könnte man mit Genesis 4, 1-16 den trocken-disteligen Acker als Land Kains, des nach dem Brudermord verfluchten Menschen, identifizieren und fände im rauchenden Feuer im Hintergrund die optische Rationalisierungsmöglichkeit für diese Anbindung. Nur stoßen wir hier wieder an das Problem der Sagbarkeit: Die Diskurse, die in Analysen, Assoziationen, Untersuchungen, Ausführungen, etc. an das Kunstwerk angelagert werden, haben einen Hilfscharakter, der das

³³² Zit. n. <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a588-1.html> (28.11.2002). Millet malt in der realistischen Tradition von Chardin und den Brüdern Le Nain, doch schon die Werke in den 1840er Jahren zeugen von seinem Interesse, das Gegenständliche in farblich abgestufte Flächen aufzulösen. Nach einem frühen Kunststudium in Cherbourg wurde Millet Schüler von Paul Delaroche in der Hauptstadt, zog sich dann aber nach Barbizon zurück. Seine im Atelier entstandenen Bilder sind von einem Realismus geprägt, der weder von der anekdotischen Narration noch dem Momenthaften des Optischen konzipiert wurde, sondern vielmehr von der mystischen Dimension des Lichtes. S. Alexandra R. Murphy, *Jean-François Millet*, Boston, 1984.

eigentliche Ereignis der Kunstrezeption niemals ersetzen kann; dennoch sind es genau diese Sprachwelten, die eine aktive Rezeption erst bewusst machen.³³³

Markham hat das Bild 1889 als Reproduktion und zehn Jahre später als Original in einer Ausstellung in San Francisco gesehen. Doch seine Text-Produktion und deren Rezeption weisen in Richtungen, die das Bild nicht als Gemälde, sondern als Abbildung verstehen. Bei Gertrude Stein findet sich nach der Erinnerung an ihre kindliche Rezeption und die Bestätigung ihres Bruders „it is a hell of a hoe, and he was right“ noch eine weitere Ebene. Diese bestätigt im Präsens das „Aussehen“ des Gemäldes: „But I still know exactly how the picture of the Man with a Hoe looked.“ Sie erinnert sich an das Bild des Mannes mit Hacke; die besondere Pointierung des Bildes als Gemälde wird erst deutlich, wenn sie dessen Motiv auf Wirklichkeiten hin überprüft:

I know exactly how it looked although having now lived a great deal in the french country I see the farmers constantly hoeing with just that kind of a hoe. The hoeing with just that kind of a hoe as I see them all the time and meet them all the time have nothing to do with Millet's Man with a Hoe but that is natural because I know the men as men, the hoe as hoe and the

³³³ Das Bild von Millet hat einen besondern Eingang in die amerikanische Literatur gefunden, auf den hier kurz eingegangen werden soll. Von Millets Bild inspiriert schrieb Edwin Markham 1899 sein Gedicht „Man with a Hoe“, das ihm zu Weltruhm verhalf. Das Gedicht findet sich in zahlreichen Anthologien und mehrfach im Internet, z.B. <http://www.gslis.utexas.edu/~wyllys/manwhoe.html> (06.12.2002). Ist es nun wirklich das Bild als Gemälde oder das Bild als Abbild, das Markham inspiriert hat? Markham stilisiert seine Inspiration in romantischen Proportionen: „For an hour I sat enthralled in front of it, and when I left I was like under a strange enchantment. It was as though this awe-inspiring shape, full of terror and mournful grandeur, had risen before me from Dante's abyss; yet at the same moment I was filled with exaltation as though the heavens had opened and given me a message for mankind“ (zit. n. Cyril Clemens, „Edwin Markham 1852-1939“, *Mark Twain Quarterly* 4 (Frühling 1941): 1f.). Markhams Eindruck ist deutlich literarischer Natur – er fühlt sich an Dante erinnert und überhöht den Farmer zu einem allegorisierten Titan, der fern von der produktiv-konkreten Feldarbeit vielmehr ein brutal unästhetisiertes Schreckbild ist. Dieser gedichtete Mann mit Hacke hat nicht teil am kulturell-geistigen Erbe: „Slave of the wheel of labor, what to him / Are Plato and the swing of Pleiades? / What the long reaches of the peaks of song, / The rift of dawn, the reddening of the rose?“ (Zeilen 23-26). Bedeutungskontexte für Plato und die Rose wurden und werden an anderer Stelle dieser Arbeit kreierte, daher soll hier lediglich konstatiert werden, dass der Bauer in Markhams Gedicht nicht Teil an den kulturellen Errungenschaften der Menschheit hat, sondern an den grundlegenden Momenten der Kultur. Der Begriff „Kultur“ leitet sich aus dem lateinischen *colere* (bebauen) ab und weist damit zurück auf die landwirtschaftliche Tätigkeit des Ackerbaus; *culture* wird so zu einem der schwierigsten Begriffe im Englischen; vgl. Raymond Williams *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, London, 1988, S. 87-93. Das pathetische Gedicht jedenfalls zeigt in einem sozio-politischen Rahmen große Wirkung: Als 1937 im amerikanischen Repräsentantenhaus über die „Farm Tenancy Bill“ diskutiert wurde, rezitierte William Bankhead drei Fünftel von „The Man with the Hoe“ und schloss effektiv mit der Zeile „Cries protest to the Judges of the World“, dem er die Bemerkung: „And we here in Congress are his temporal judges, this day, my friends“ folgen ließ. Er erntete stehende Ovationen und der mit überwältigender Mehrheit angenommene Gesetzesentwurf ging als Bankhead-Jones Farm Tenancy Act in die Geschichte ein. Der Abgeordnete James O'Leary hat diesen Vorfall übermittelt, „Markham in Congress“, *Mark Twain Quarterly* 4 (Frühling 1941): 14, vgl. Dietrich Schwanitz, „Edwin Markham: *The Man with the Hoe*, in: *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*, Hg. Rudolf Haas, Berlin, 1987, S. 198-207. Das Gedicht ist zu diesem Zeitpunkt längst berühmt; der Gedichtband von Markham ist ein Verkaufsschlager: Es wird in unzähligen Zeitschriften publiziert, findet Eingang in Schulbücher und Anthologien und ist in Dutzende Sprachen übersetzt. Über die rasante Verbreitung s. Ben Field, „Edwin Markham and His Eightieth Birthday Celebration“, *Overland Monthly* 90 (Juli 1932): 144, vgl. Dietrich Schwanitz, „Edwin Markham“, S. 201.

fields as fields. But I still do know Millet's Man with a Hoe, because it was an oil painting. And my brother said it was a hell of a hoe but what it was was an oil painting. (P 87/88)

Stein verifiziert den Realismus bei Millet, da sein Bauer eben mit genau jener Art der Hacke dargestellt ist, die sie ständig in der französischen Landwirtschaft antrifft – doch das hat explizit nichts mit Millets „Mann mit der Hacke“ zu tun. Diese scheinbare sprachliche Unlogik klärt Stein mit dem Verweis auf, jenes sei „natürlich“, denn Männer seien Männer, Hacken seien Hacken und Felder seien Felder. Nachdem die Natur dieser Kategorien in der Realität geklärt ist, klassifiziert sie die Natur von Millets Mann mit der Hacke: Es ist ein Ölbild – „it was an oil painting.“ Da der Satz in der Vergangenheitsform steht, wird deutlich, dass sie hier nicht eine neue Erkenntnis formuliert, sondern die schon immer so gewesene Natur von Millets Bild preisgibt. Die Gegenüberstellung der naiven Bewunderung ihres Bruders („it was a hell of a hoe“) mit der klaren Definition „but what it was was an oil painting“ ist eine Dichotomie kindlicher Rezeption und erwachsener Betrachtung; das narrative Sehen steht dem ästhetischen Betrachten gegenüber.

4.3 Bilderbenennung

Stein formiert damit eine völlig neue Bedeutung von Komposition, „whose ‘realism’ superseded the reality of the objects represented“, wie Leon Katz in anderem Zusammenhang präzise beobachtet.³³⁴ Die Komposition wird selbst zum bestimmenden Prinzip der Realität. Steins individuelle Rezeption des Gegenstandes als Objekt lässt erst das Bild entstehen, das sie sieht. Ihre Disposition entscheidet über die Bilder – sogar über die Diskurse darüber: „There was another painting also by Cazin called Juan and Juanita or at least that is what I called it to myself because at that time I was reading a story that had these two names, I think actually it was called something biblical“ (89). Für Stein ist zum Zeitpunkt der Rezeption des Cazin-Gemäldes nicht der Titel wichtig, den die Leinwand tatsächlich („actually“) trägt, sondern die Analogie zu einer von ihr gerade gelesenen Geschichte. Das Gemälde hat Illustrationscharakter zu einer biblischen Vorlage³³⁵, doch das Gemälde besitzt auch noch etwas anderes, das ein Ölbild als etwas Gemachtes mit einem Eigenleben ausstattet. Zu dem Zeitpunkt, als sie das Bild sieht, ist ihre Wahrnehmung von der „Juan and Juanita“-Geschichte geprägt. Hätte sie das Bild zu einem anderen Zeitpunkt gesehen, hätte dies in ihr

³³⁴ Leon Katz, „Matisse, Picasso and Gertrude Stein“, in: Museum of Modern Art (Hg.), *Four Americans in Paris*, Ausst.-Kat., New York, 1970, S. 52.

³³⁵ Das Bild dürfte „Hagar und Ismael in der Wüste“ (Musée des Beaux Arts in Tour) sein, das Jean-Charles Cazin 1880 malte. Im Jahre 2003 wurde bei Christie's New York eine andere Version dieses Bildthemas von Cazin versteigert; der Maler hat mehrere Varianten dieses biblischen Stoffes produziert, der die Sklavin und Nebenfrau Abrahams mit ihrem Sohn in der Wildnis zeigt.

andere Assoziationen und sprachliche Ausformungen hervorgebracht. Der Titel des Bildes formiert durch den sprachlichen Rahmen eine Wirklichkeit, während Steins Lektüre einen anderen sprachlichen Rahmen festhält. Erst durch den machtvollen Eingriff von Sprache wird das Bild haltbar, aber es ist nicht erst dadurch erfahrbar. Die Realität kann also nicht als statisches Konzept der Wirklichkeit verstanden werden, sondern als sich im Flux befindendes Sein.

Als Stein das Gemälde „Der Abendstern“ von Camille Corot im Bostoner Museum of Fine Arts sieht, erlebt sie nicht nur die Darstellung einer Realität, sondern formuliert eine Harmonie: „There again I felt peaceful about it being a sky because after all it was filled with association, it was not a thing in itself. It looked like the evening star it looked as Tannhäuser felt and more than that one could feel how it looked and so there was no bother“ (90). Die Bedeutung des Himmels erschöpft sich nicht in seinem Verweis auf die atmosphärische Realität, sondern bietet der Betrachterin ein weites Assoziationsfeld. Ihr Verweis auf *Tannhäuser* ist von besonderem Interesse, da sie den Abendstern an die Gefühle der Wagnerschen Tenorfigur Tannhäuser koppelt, obwohl er in der gleichnamigen Oper nicht mit dem Abendstern in Verbindung gebracht wird. Es ist vielmehr Wolfram von Eschenbach, der in der zweiten Szene des dritten Aufzugs in seiner Arie „O du mein holder Abendstern“ seiner unerfüllt sehnenenden Liebe und Todesahnung zu Elisabeth baritonale weichen Ausdruck verleiht.³³⁶ Oder verweist Stein damit auf ein spezifisches Gefühl, dass das Werk *Tannhäuser* in ihr evoziert? Auf einer musikwissenschaftlichen Ebene könnte man Stein also einen Fehler, bzw. eine Reduktion nachweisen oder eine intendierte Bruchstelle, doch geht es hier vielmehr darum, die Kraft ihrer Wirklichkeit als System ebenso ernst zu nehmen wie eines, das sich auf musikologische Kenntnisse stützt. Man kann diese Felder hierarchisch positionieren, doch muss deutlich werden, dass damit bestimmten Filtern eine größere Berechtigung zugesprochen wird – ein Vorgehen, das in unserer Alltags-Welt von konstitutiver Notwendigkeit ist, aber nicht dem pluralistischen Weltbild Gertrude Steins entspricht.

Die Spannung von realer Erscheinung und Kompositionsprinzip bestimmt die Bedeutung der Cézanne-Gemälde, die Stein als ein Erreichen erfährt: „...looking at many many pictures I came to Cézanne and there you were, at least there I was, not all at once but as soon as I got used to it“ (95f). Erst wenn man die Bilder auf sich wirken lässt, entdeckt man die Aussagekraft der Werke jenseits der Sprache:

³³⁶ Der Text zum finalen Aufzug des *Tannhäuser* findet sich unter <http://opera.stanford.edu/Wagner/Tannhauser/akt3.html> (24.11.2002).

The apples looked like apples the chairs looked like chairs and it all had nothing to do with anything because if they did not look like apples or chairs or landscape or people they were apples and chairs and landscape and people. They were so entirely these things that they were not an oil painting and yet that is just what the Cezannes were they were an oil painting. (...) finished or unfinished it always was what it looked like the very essence of an oil painting because everything was always there, really there. (96)

Durch sprachliche Wiederholung auf Wort und Satzstrukturebene („the apples looked like apples, the chairs looked like chairs“) sowie Aufhebung einer linearen Logik („they were so entirely these things that they were not an oil painting and yet that is just what the Cezannes were they were an oil painting“) wird ästhetisch die Spannung kreiert, die durch den besonderen Realismus Cézannes entsteht. Maurice Denis berichtet:

‘He is’, said Sérusier, ‘the pure painter. (...) Of an apple by some commonplace painter one says: I should like to eat it. Of an apple by Cézanne one says: How beautiful! One would not peel it; one would like to copy it. It is in that that the spiritual power of Cézanne consists. (...) Cézanne’s apple speaks to the spirit by means of the eyes.’³³⁷

Das Auge wird hier nur als Tür zur geistigen Welt verstanden, die sich unter der Oberfläche der Leinwand verbirgt. Stein kreiert einen Realismus, der die Sprache nicht als Instrument zum Knacken einer Meta-Ebene versteht, sondern als Materie, in der die Wirklichkeit erst geschaffen wird. Dieses dann in der Rezeption immer wieder entstehende „wirkliche Da-sein“ der dargestellten Objekte ist nur durch die Komposition zu erklären.³³⁸ Gertrude Stein löst sprachlich das ein, was Cézanne durch das Betrachten seiner Bilder ermöglicht – beiden gelingt es, jenseits einer statischen Fixierung Welten in Bewegung zu setzen.

Stein verleugnet nie den Aspekt der Malerei, den man vielleicht mit Illustration einer Erzählung verallgemeinern kann – egal ob nun eine Geschichte aus der Bibel, eine mythologische Begebenheit, ein Hochzeitsporträt, ein historisches Ereignis, ein Blick in die Landschaft, ein Früchtearrangement oder sonstiges damit gemeint ist. Sie erwähnt sogar ausdrücklich die den Betrachter daran erfreuenden Momente:

But still one always does like a resemblance.
A resemblance is always a pleasurable sensation and so a resemblance is almost
always there.
That is not the business so to speak of the oil painting, that is just a pleasant

³³⁷ Maurice Denis, „Cézanne“, in: *AIT*, S. 44.

³³⁸ Bob Perelman kommt beim Lesen obiger Stelle aus „Pictures“ mit dem Austauschen des Referenten „they“ von „apples“ für „paintings“ daher zu der Definition von Genie mit „its ability to transubstantiate word and thing“, s. Bob Perelman, *The Trouble with Genius*, S. 149.

human weakness. (98)³³⁹

Diese Unterscheidung vom Wesen des Bildes und der angenehmen menschlichen Schwäche ist das Herzstück der Steinschen Ästhetik. Durch „resemblance“ erhält der Betrachter einen festen Standpunkt: Erinnerungen, Analogien, Assoziationen zum schon Bekannten, oft sogar Alltäglichen festigen die Position des Rezipienten; er erhält ein solides Standbein. Wenn Kunst aber immer ein dynamisches Moment ist (sprachlich wird hier übrigens die *crux* deutlich: „immer sein“ suggeriert Statik, doch wird ja gerade auf das dynamische Gegenteil verwiesen), etwas Unfassbares, das im Präsens aufblitzt, dann muss sie sich vom Bekannten absetzen. Die photographisch präzise gemalte Figur in der Malerei hat ebenso wie die von uns gebrauchte Sprache in der alltäglichen Kommunikation den Aspekt der „pleasant human weakness“, die unseren Alltag erst ermöglicht, doch liegt darin nicht das Wesen der jeweiligen Kunst. Erst im ästhetischen Auskosten ihrer Materialitäten findet die Kunst zur Moderne ihrer selbst. Stein macht am Beispiel von Courbet ihr Anliegen deutlich:

The paintings of Courbet were very real as oil paintings, they existed very really as oil paintings, but did the colors that were the colors anybody could see trees and water-falls naturally were, did these colors add or did they detract from the reality of the oil painting as oil painting. Perhaps and most likely perhaps it did not really make any difference. (94)

Die Frage nach der Wesens-Realität des aus Farbe auf Leinwand bestehenden Bildes kann nur in Sprache gestellt werden. Jede Beantwortung bleibt in dem System Sprache verhaftet, daher macht es wirklich keinen Unterschied, wie die Antwort ausfällt („...it did not really make any difference“). Stein schreibt diese Aussage aber modifizierend mit „perhaps“ und „most likely perhaps“ und bringt damit das System selbst derart in Schwingung, dass es spielerisch ineinander zu fallen droht. Es besteht nicht nur die Möglichkeit der Indifferenz („perhaps“), sondern diese wird sogar bestärkt („most likely perhaps“), so dass in einer anscheinend dem mündlichen Sprechen entnommenen Korrektur der Text als Definitivum unterlaufen wird.

Es ist das Sein im Moment der Rezeption, auf das Stein verweist, nicht auf ein sprachliches Gerüst, das mit Antworten zu stützen vermag: „...there is a relation between anything that is

³³⁹ Stein betont den Unterschied vom Wesen des Ölbildes und den Entstehungsbedingungen seiner Existenz auch an anderer Stelle: „Really in everybody's heart there is a feeling of annoyance at the inevitable existence of an oil painting in relation to what it has painted people, objects and landscapes. And indeed and of course as I have already made you realize that is not what an oil painting is. An oil painting is an oil painting, and these things are only the way the only way an oil painter makes an oil painting“ (102). Das Wesen des Gemäldes als Objekt gründet sich auf Materialien und auf Abbildungsfunktion, doch die Bedeutung des Bildes, das der Betrachter sieht, ist dem geheimnisvollen „anything“ des Werkes unterworfen – aus Abbildung wird Bildung. Die Phrase „an oil painting is an oil painting“ lässt strukturell nicht nur an eine Phrase aus ihrem Porträt „Cézanne“ denken („a mouth is a mouth“, in: *Portraits and Prayers*, New York, 1934, S. 11), sondern an ihre berühmteste Zeile „a rose is a rose“, der im nächsten Kapitel ausführlich nachgegangen wird.

painted and the painting of it. And gradually I realized as I had found very often that that relation was so to speak nobody's business" (98). Die Unsagbarkeit in der Kunstrezeption setzt sprachliche Grenzen, die zu erkennen erst einmal zentral sind, da sich nur so ein klarer Rezeptionsrahmen definieren lässt. Sie formuliert die kaum zu fassende Qualität in den Bildern als Etwas, das auf den Leinwänden durch Farbe entsteht, aber nur in den interessierten Betrachtern zum Leben erweckt werden kann. Aus dieser ästhetischen Reflexion wird eine ethische Maxime kondensiert: „Anything may be a surprise to you even a shock to you but nothing can be a bother to you if you are really familiar with it. This is a natural thing“ (100). Durch das Kennenlernen, die Nähe, verlieren auch das Fremde, Schockierende, Andersartige an überraschendem Schock. Stein sieht darin eine „natürliche Sache“ – es ist also kein Wert, keine Norm, die das Natürliche ausmacht, sondern „Ein-damit-vertraut-werden“. In diesem Prozess des Erlebens liegt der Umschlag von Ästhetik zur Ethik. Sie schreibt in *AABT*: „the Cézanne portrait had not seemed natural it had taken her some time to feel that it was natural“ (39/40). Durch ästhetische Reflexion wird die gesellschaftlich statische Ethik dynamisiert. Cézanne hat Bilder geschaffen, die zwischen ihrer Faszination als Objekt und ihrer Bildkraft im Betrachter oszillieren: „The Cezanne thing was different, it went further and further into the picture the life of the oil painting but it stayed put“ (*P* 103). Diese Erfahrung formuliert Dewey wie folgt: „Experience is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication“ – genau diese Teilnahme und verbale Vermittlung hat sich Stein zum Ziel gesetzt.³⁴⁰

Das Gemälde „is the oil painting in its frame, a thing in itself“ (104), doch gerade in der Zeit der klassischen Moderne verändert sich der Status des Tafelbildes: „Modern pictures have made the very definite effort to leave their frames“ (104). Nicht nur in der doppelten Bestärkung des Bemühens („very definite“), auch in dem Substantiv „effort“ selbst klingt der Versuch an, der nicht immer von Erfolg gekrönt ist. Das Bild im Rahmen hat den Status einer eigenen Welt. Diese ist nur durch das Erleben in der Rezeption zu entdecken – die Bilder bemühen sich, ihre Rahmen zu verlassen; unsere so genannte Wirklichkeit wird dann nur zu einer Welt von vielen anderen. Stein schreibt: „I always like, as well as liked looking out of windows in museums. It is more complete, looking out of windows in museums, than looking

³⁴⁰ John Dewey, *Art as Experience*, S. 22. S. dazu auch Dorothee Lehmann, *Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey, Paul Cézanne, Mark Rothko*. Dissertation. Essen, 1991 sowie Herwig Friedl, „Kunst als Erziehung – Erziehung als Kunst. John Deweys Denken und die Erfahrung als Prozess“, in: *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen*. Hg. Dieter Schulz, Frankfurt/M., 1997, S. 263-279.

out of windows anywhere else“ (91). Diese Dualität – in einer Welt stehen und in eine andere schauen – hat bereits im Motiv des Fensters in *WO* ihren Bildausdruck gefunden und soll in diesem Zusammenhang im vierten Kapitel noch genauer untersucht werden. Metaphorisch wird hier abermals das Problem der interdisziplinären Auseinandersetzung mit Kunst deutlich: In diesem Verständnis können die Bilder von Cézanne nicht mit den Steinschen Texten abgeglichen werden – beide Kunstwerke kreieren einen autonomen medialen Raum, doch will man eine sprachliche Parallelität aufweisen, so bekommen zumindest in der englischen Übersetzung Cézannes sprachliche Ausführungen Steinsche Züge: „Studying the model and realizing it is sometimes very slow in coming for the artist“ schrieb der Maler am 09.12.1904.³⁴¹ Die Satzstruktur mit den drei „-ing“-Formen und dem relativierenden Adverb „sometimes“ klingt sehr nach Stein, auch wenn diese Analogisierung hier in der Übersetzung nur spielerisch die Grenzen von Sagbarkeit erhellen soll.

Ella Winter schrieb 1935 in ihrer Rezension zu Steins *Lectures in America* begeistert von der gegenseitigen Anziehungskraft der amerikanischen Jugend und der Autorin: „Their vitality calls to her and her vitality calls to them and when they get together inevitably something exciting happens and Gertrude Stein tries to express it, to say it, in sentences and phrases and words not that say it but that are it.“³⁴² Hier hat Winter die Poetologie von Stein klar gefasst: Es geht ihr um Wörter und Sätze, die nicht etwas sagen, sondern etwas sind. Stein recurriert immer wieder auf einen Seins-Diskurs des gefühlten Verstehens: „I hope you all begin to *feel* with me what an oil painting is...“ (P 104); „Of course the best writers that is the writers who *feel* writing the most as well as the best painters that is the painters who *feel* painting the most do not have literary ideas“ (105, meine Hervorhebungen). Damit individualisiert und emotionalisiert Stein ihre Betrachtungen und entzieht sie bewusst einem objektivierbaren Diskurs; sie entlarvt jede Form des Rationalen, Argumentativen als subjektiv. Auch wenn sie sich klar gegen die „literary ideas“ ausgesprochen hat, soll im Folgenden genau diese Schnittstelle betrachtet werden; denn Stein endet ihre Vorlesung mit dem einzigen, das als sprachliches Echo die Bedeutung von Kunst transportieren kann: „It is important not for the painter or for the writer but for those who like to look at paintings and who like to know what an oil painting is and who like to know what bothers them in what an oil painting is“ (106). Da das sinnliche Erleben von Bildern die den Kunstwerken eigentlich angemessene Rezeption ist, kann auf der sprachlichen Ebene die Wichtigkeit von Bildern nur behauptet werden: „all

³⁴¹ Der Brief an Charles Camoin ist in Auszügen zit. in Linda Nochlin (Hg.), *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1966, S. 89f. und auch in John Rewald (Hg.) *Paul Cézanne's Letters*, Übs. Marguerite Kay, London, 1941, dort S. 241f., wiedergegeben.

³⁴² Ella Winter, „Gertrude Stein Comma“, S. 83.

this is very important because it is important“ (106). Stein bemüht nun nicht wissenschaftliche Analysen, radiologische Farbuntersuchungen, literarische Verweise oder sonstige Diskurse, die für sie alle Behauptung bleiben würden, sondern vermittelt diesen Behauptungscharakter von Wichtigkeit in ästhetisierter und damit paradoxer Weise ungeschöner Einfachheit: „I always say that you can not tell what a picture really is or what an object really is until you dust it every day“ (AABT 124) – das Verstehen und Begreifen von Kunst wird in diesem schon oben angeführten Zitat nicht als Prozess kognitiver Instanzen, sondern vielmehr als alltägliches Leben und lebendiger Alltag begriffen. Die Kluft zwischen Theorie und Praxis ist aufgehoben, wie Wendy Steiner summiert: „The compositions were themselves demonstrations of what they supposedly explained.“³⁴³ Bob Perelman konstatiert daher trocken: „Apparently one doesn't have to understand difficult modernist art at all; one merely has to live with it: dusting is superior to analysis.“³⁴⁴ Die Formulierung des Abstaubens ist aber nicht der hausfraulichen Sauberkeit anzurechnen, sondern nur im ganzen Zitat verständlich, das Stein wie folgt weiterführt: „...and you cannot tell what a book is until you type it or proof-read it. It then does something to you that only reading never can do.“ Das bloße Verstehen kann nur einen Bruchteil der Bedeutung erschließen, durch die Liebe zum Bild muss ein wesentlicher Part der Kunsterfahrung in der *black box* bleiben: „Gertrude Stein is a bridge and whoever has understandingly walked across that bridge can never walk back.“³⁴⁵

5.1 Cézanne und Literatur

Es gibt etliche Berührungspunkte von Cézanne und Literatur, denen hier nur sehr ausgewählt nachgegangen werden soll.³⁴⁶ Von Interesse sind hier die Momente, die den Bogen zu

³⁴³ Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, S. 195.

³⁴⁴ Bob Perelman, *The Trouble with Genius*, S. 146.

³⁴⁵ Ella Winter, „Gertrude Stein Comma“, S. 85. Die Vorlesung „Pictures“ ist ein sehr reicher Text, der weitere Kernthemen zu Steins Ästhetik berührt. So finden sich in ihm spannende Passagen, die die Beziehung Steins zur Religion anklingen lassen. Sie schreibt nicht nur über die christlichen Werke der italienischen Renaissance, sondern auch über die Bilder des barocken Rubens: „I liked their colours. I liked pretty well liked their religion“ (91). Ist in der betonten Wiederholung „pretty well liked“ eine Einschränkung oder eine Verstärkung oder eine ironische Aushöhlung des Katholizismus' zu sehen? Sutherland erzählt von einer Begegnung der nach dem Tode Steins zum Katholizismus konvertierten Toklas und Picasso: Als Alice ihn fragt, was wohl Gertrude dazu sagen würde, antwortet der Maler: „Oh, she was there long before you“ (Donald Sutherland, „Gertrude Stein and the Twentieth Century“, in: Robert Bartlett Haas (Hg.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, S. 139-156, hier S. 141). Auch die besondere Rolle von Spanien für ihren ästhetischen Rahmen ist ausgespart – nicht nur Picasso, sondern auch Velasquez und El Greco (P 93) haben es ihr angetan, vgl. dazu Silke Immenga, *Picasso und Spanien: Kulturelle Identität als Strategie*, Frankfurt/M., 2000.

³⁴⁶ Vgl. Horst Weber, *Cézanne and Literature*. Über die dort sehr knapp abgehandelte Beziehung zu Rilke s. H.W. Petzet: „Nachwort“, in: Rilke: *Briefe über Cézanne*, Hg. Clara Rilke, Frankfurt/M., 1983, S. 105-19, und Gottfried Boehm: *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M., 1988, S. 128-130; dort finden sich auch weitere Literaturverweise. S. auch Ralph Köhnens Dissertation, *Sehen als Textkultur: Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld, 1995.

Andersons *WO* über das gemeinsame Thema des gescheiterten Künstlers spannen lassen. Schon zu Schulzeiten in Aix-en-Provence freunden sich Paul Cézanne und Emile Zola an; eine Beziehung, die sich auch in Bildern lesen lässt.³⁴⁷ Als vierzehnter Roman des Zyklus' *Les Rougon-Macquart* erschien 1886 Emile Zolas *L'Œuvre*, in dem der Maler Claude Lantier als Verbindung von Genie und Wahnsinn charakterisiert wird, der seine Bilder immer wieder überarbeitet und so in den Augen seiner Freunde zerstört. Weder seine Ehe mit Christine noch ihr gemeinsamer Nachwuchs vermag den Künstler in ein Gleichgewicht zu bringen. Er erhängt sich schließlich vor seiner riesigen, unvollendeten Leinwand, auf der er Paris hat darstellen wollen.

Da sich Cézanne sowohl in bestimmten Zügen von Lantier als auch in bestimmten ästhetischen Schwierigkeiten wiedererkannte – besonders im Problem der *réalisation* – kommt es zum Bruch zwischen Zola und ihm. Der Schriftsteller sieht in den Leinwänden nur unvollendete Werke im Sinne unfertiger Bilder und nicht der vollendeten Gemälde jenseits der ausgefüllten Leinwand. Nebst der biographischen Relevanz des Romantextes für Cézanne ist die fiktive Figur des scheiternden Künstlers interessant, der auch in der Ausgestaltung von Enoch Robinson in *WO* einen Blick auf die Fragen der modernen Malerei erlauben wird.³⁴⁸ Besonders mit dem Fokus auf die Winesburg-Figur ist noch ein anderer Berührungspunkt von Cézanne mit der französischen Literatur interessant, da dort die Künstlerexistenz und die Kommunizierbarkeit von Bildern thematisiert werden: Die Novelle *Le chef-d'œuvre inconnu* von Honoré de Balzac. Sie erschien in der ersten Fassung bereits 1831 und spielt sogar 1612, dennoch wird der Text zu einem Schlüssel der modernen Kunst.³⁴⁹ Auch wenn Cézanne Ende der 1860er Jahre Zeichnungen anfertigte, die im Zusammenhang mit dieser Erzählung gelesen werden,³⁵⁰ und Picasso sogar ab 1927 an Stichen für die luxuriöse Sonderausgabe Vollards

³⁴⁷ Cézanne malt 1869/70 eine kleine und eine große Version in Öl auf Leinwand von „Paul Alexis liest Emile Zola vor“, 52 x 50 cm, Privatbesitz, Schweiz und 130 x 160 cm, Museu de Arte de Sao Paulo. S. dazu Christian Klemm, „Paul Cezanne: ‚Paul Alexis liest Emile Zola vor‘“, in: *Manet, Zola, Cézanne: Das Porträt des modernen Literaten*, Hg. Katherian Schmidt, Ostfildern-Ruit, 1999, S. 179.

³⁴⁸ S.a. Robert J. Niess, *Zola, Cézanne, and Manet: A Study of L'Œuvre*, Ann Arbor, 1968; sowie die frühe Studie von John Rewald, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936; Raymond Jean, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Arles, 1994 und Katharina Schmidt (Hg.), *Manet, Zola, Cézanne – das Porträt des modernen Literaten*.

³⁴⁹ Balzacs Erzählung hat ungewöhnlich viele Revisionen und Überarbeitungen zwischen der ersten Fassung von 1831 und der endgültigen Version von 1837 erfahren; vgl. Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, Berkeley, 1991, S. 10. Ashtons Untersuchung legt auf eindrucksvolle Weise die besondere Bedeutung dar, die die oft vernachlässigte Erzählung Balzacs nicht nur in seinem Werk einnimmt, sondern erkennt sie als Wegweiser zu einer Moderne um die Probleme der Diskursivierbarkeit von Kunst.

³⁵⁰ Am deutlichsten ist die Verbindung in der Bleistiftzeichnung „Frenhofer zeigt seine Arbeit“ des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel, s. Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, Abb. 6.

von *Das unbekannte Meisterwerk* arbeitete,³⁵¹ liegt die Bedeutung für die Auseinandersetzung mit moderner Kunst nicht nur in den künstlerischen Reaktionen auf den Text, sondern vielmehr in ihm selbst. Von der ursprünglichen Konzeption als *conte fantastique* wird die Erzählung den „Etudes philosophiques“ innerhalb Balzacs *Comédie humaine* zugeordnet und erhält so den kunsttheoretischen Rahmen der Debatte um den akademischen Klassizismus und die von Delacroix geprägte Romantik: Im Gewand des frühen 17. Jahrhunderts wird über die im 19. Jahrhundert hochbrisante Konzeption des Genies und Schöpfers diskutiert.³⁵²

Die Novelle spielt im Jahre 1612, als der junge Nicolas Poussin im Studio des Hofmalers Porbus auf den alten Meister Frenhofer trifft, der ein Bild von Porbus kritisiert. Eine Zeichnung von Poussin hingegen lobt Frenhofer und lädt den jungen Künstler zum Frühstück ein. Hier erfährt Poussin von Frenhofers seit zehn Jahren entstehendem Meisterwerk „La belle Noiseuse“, ein Porträt von Catherine Lescault. Als Poussin zu seiner Geliebten Gilette zurückkehrt, überredet er sie, für den alten Meister zu posieren, damit er das geheime Bild kennenlernen kann.

Im zweiten Kapitel der Novelle wird davon berichtet, wie Porbus Frenhofer besucht und ihm Gilette gegen einen Blick auf das unbekannte Meisterwerk anbietet. Frenhofer lehnt zunächst ab, doch als Poussin und Gilette eintreten, ist er bereit, die lebendige Schönheit des Mädchens mit seinem Bild zu vergleichen. Als die beiden Maler voller Erwartung in das Studio eintreten, können sie nicht das avisierte Bild ausmachen. Als Frenhofer ihnen die Leinwand ausweist, sehen sie „verworren zusammengestrichene Farben, die von der Vielzahl seltsamer Linien umgrenzt sind, welche eine Mauer von Malerei bilden.“³⁵³ Frenhofer artikuliert jedoch ekstatisch seine Kunst und Poussin ruft aus: „Er ist noch mehr Dichter denn Maler“ (228). Bis auf eine Fußspitze können sie jedoch nichts erkennen. Poussin sagt dieses auch unverblümt und nun wird der Maler zum Rezipienten seines Werkes gemacht: „Porbus war so grausam, dass er auf die Leinwand wies mit den Worten: ‚Seht selbst!‘ Frenhofer betrachtete sein Bild eine Weile und wankte. ‚Nichts, nichts...‘ (229)“. Frenhofer reagiert zunächst zustimmend, dann selbstzerstörerisch und jagt die beiden schließlich unter dem Vorwurf der Eifersucht aus dem Hause. Als Porbus am nächsten Tage vorbeikommt, hört er, dass Frenhofer nach dem

³⁵¹ Die Ausgabe mit den Stichen Picassos wird von Ambroise Vollard 1931 in Paris herausgegeben. Anders als der sich mit Frenhofer identifizierende Cézanne, interessiert sich Picasso für die Beziehung von Künstler und Modell – ein Thema um Sehen und Gesehenwerden, das sich in seinem Gesamtœuvre immer wieder findet.

³⁵² S. dazu Eric Lawrence Gans, „Le chef-d’œuvre inconnu de Balzac“, in seinem: *Essai d’esthétique paradoxale*, Paris, 1977, S. 179-193.

³⁵³ Honoré de Balzac, „Das unbekannte Meisterwerk“ in seinem: *Die Suche nach dem Absoluten/Das unbekannte Meisterwerk*, Berlin, 1999, S. 201-230, hier S. 227, weitere Zitate aus eben dieser Ausgabe.

Verbrennen seiner Bilder gestorben sei.

Frenhofers Obsession von Vollendung hat auf Cézanne eine identifikatorische Wirkung. So berichtet Emile Bernard: Cézanne „klopfte mit dem Zeigefinger an seine Brust und bekannte sich durch mehrfache Wiederholung dieser Geste, ohne ein Wort zu sagen, zu der Person des Romans. Er war so ergriffen, dass ihm Tränen in die Augen traten. Einer der ihm im Leben zeitlich vorangegangen war, der aber einen prophetischen Geist besaß, hatte ihn verstanden.“³⁵⁴ Frenhofer kreiert nicht das absolute Meisterwerk, sondern deckt es immer weiter zu bis auf einen kleinen Fußteil der Porträtierten; er sucht die perfekte Bildlösung und überdeckt die Leinwand komplett, er mauert das Bild mit Farbe ein, so dass der Betrachter auf eine Wand prallt und nicht den Blick durch ein Fenster in eine andere Welt tätigen kann. Die Novelle behandelt also die Schwierigkeit, mit und durch Kunst zu kommunizieren. Das Werk ist für Frenhofer nur so lange sinn-voll, bis ihm eine perspektivische Verrückung einen anderen Blick auf die Leinwand ermöglicht und er ihre Grenzen nicht nur erkennt, sondern durch diese nicht mehr schauen kann.

5.2 „Loneliness“: Ein Bild der verfehlten Kommunikation

Während Zolas Lantier an einer Mischung von ererbter geistiger Störung, sozialen Bedingungen und ästhetischen Problemstellungen scheitert, ist Frenhofer als ein Opfer der Kommunizierbarkeit von Kunst porträtiert. Das avisierte Bild kann nicht im Betrachter entstehen – etwas, das Frenhofer erst bemerkt, als er von der Position des Kreierenden in die des Rezipierenden gestellt wird. Anderson hat bereits 1916 eine Erzählung geschrieben, die auch von einem Meisterwerk erzählt, dessen Maler zwischen den Mühlen der materialistischen Gesellschaft geistig zermahlen wird: „Blackfoot’s Masterpiece.“³⁵⁵ Der Ich-Erzähler verlässt gerade eine Kunstauktion, auf der ein Blackfoot für US \$ 20 000,- verkauft wurde, als er die leitmotivisch gebrauchte Mahnung zum Geradegehen überhört, die ihm dann auch noch in einem Restaurant zu Ohren kommt. Seine kurze Erzählung entspringt seiner „perversion in my wanting to see Blackfoot’s story spread upon the printed page. I want to hurt many people, if I can“ (164f.). Der Maler Blackfoot ist verheiratet und hat mehrere Kinder, darüber hinaus ist er mit übergroßem Talent gesegnet: „His brush fairly sang across the canvas. ... The picture had everything in it – balance, poise, movement, and that most

³⁵⁴ S. Emil Bernard, „Erinnerungen an Paul Cézanne (1904-1906)“, in: *Gespräche mit Cézanne*, Hg. M. Doran, Zürich, 1982, S. 87. Hajo Düchting zitiert Cézanne sogar mit: „Frenhofer, das bin ich!“, in seinem: *Paul Cézanne*, S. 135.

³⁵⁵ Sherwood Anderson, „Blackfoot’s Masterpiece“, *Forum* 55 (Juni 1916): 679-83, hier zitiert aus: Sherwood Anderson, *Early Writings*, Hg. Ray Lewis White, Kent, 1989, S. 164-168.

damnably elusive of all things in a work of art, sheer lyrical beauty“ (166).³⁵⁶ Als er nun ein Meisterwerk vollendet hat, will er es zu einem angemessenen Preis verkaufen, doch der hartherzige Ramsey drückt ihn trickreich auf ein Drittel herunter und erwirbt es für US \$ 400,-, die Blackfoot für den Erhalt seiner Familie braucht. Blackfoot verliert nun seinen Verstand und verbrennt nachts das Geld, während das Bild auf der Auktion ein Vielfaches erzielt. Diese Geschichte erzählt von einem wirklichen Meisterwerk und den harten Bedingungen, denen ein Maler zwischen Kunstwelt und sozialer Realität ausgesetzt ist; der geistige Rückzug wird dabei von Außen betrachtet und die pekuniäre Ungerechtigkeit steht im Vordergrund. Das leitmotivische Aufrechtgehen wird als ästhetischer Ausdruck mit der Aufrichtigkeit als ethischem Anspruch kombiniert. Noch eindringlicher ist aber der Aspekt der Vermittelbarkeit von Kunst und der ausgestaltete Blick des Künstlers in der *WO*-Erzählung um Enoch Robinson: „Loneliness“ Raum gegeben.

Enoch ist ein Name mit biblischer Referenz: In Gen. 5, 18-24 wird berichtet, dass Enoch als Sohn des 162 Jahre alten Jereds mit 65 Jahren Metusalech gezeugt hat und noch weitere 300 Jahre lebt. Doch taucht der Name nicht nur in diesem alltägliche Zeiten dehnenden, mythischen Zusammenhang auf: Das Buch Enoch wurde zwischen 150 und 180 v. Chr. geschrieben und zählt zu den apokryphen Texten, die man in den Schriftrollen am Toten Meer gefunden hat – weder die Katholiken noch die Protestanten schließen das Buch in den jeweiligen Kanon ein.³⁵⁷ Der Text steht also außerhalb der christlich verbindlichen Glaubensschriften und kann in seiner Abgesondertheit an die *WO*-Figur gebunden werden.³⁵⁸ Der Name Robinson verbindet Enoch vordergründig mit der Einsamkeit des gestrandeten Seemanns in Defoes Roman.³⁵⁹ Doch während dieser Robinson ein optimistischer Idealist und vor allem ein das praktische Leben betreffend intelligenter Geist ist, wird Enoch ironisch als sein Gegenteil dargestellt: Er verkümmert an den alltäglichen Anforderungen des Lebens und kann nicht kommunizieren.

³⁵⁶ Als Klimax der künstlerischen Aussagekraft wird auch hier – wie sooft in *WO* – mit „lyrical“ die Dichtkunst herbeibeschworen, die Worten eine andere Materialität zugesteht als in der Alltagssprache. Mit der in *WO* verwendeten Formulierung des „poet“ bei Wing und Wash wird damit unter die Oberfläche von Sprache geblickt; dieser Blick wird dann allerdings nicht ausgemalt, sondern mit Worten gerahmt. In der Formulierung „[h]is brush fairly sang“ wird zudem die Interdisziplinierung im Verweis auf eine akustische Kunstform angestrebt.

³⁵⁷ Das Buch ist in der Bibel-Übersetzung von der lateinischen Vulgata in der Douay-Rheims Version 1609 enthalten, s. *The Holy Bible. Douay Version*, London, 1956.

³⁵⁸ Vgl. auch Józef T. Milik, *The Books of Enoch. Aramaic Fragments of Qumran Cave 4*. Oxford, 1976.

³⁵⁹ Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* erschien in London 1719 und gilt als erster moderner englischer Roman. Aus der Ich-Perspektive erzählt Robinson von seinen Abenteuern, die in bislang unbekannter Authentizität durch dokumentarische Details besticht, die sich wohl durch Defoes journalistische Tätigkeit erklären lassen.

Es ist nicht vorrangig die Kleinstadt im amerikanischen Mittleren Westen mit ihren pruden Moralvorstellungen und Konventionen, die restriktiv auf die Bewohner von Winesburg wirken, sondern das limitierte Menschsein im Allgemeinen, wie schon für die Schlüsselerzählung „Hands“ deutlich wurde. „Loneliness“ lässt den Leser das Innere des gescheiterten Malers erfahren und in Wortbildern sehen; dieses Innere wird aber nicht sprachlich durch einen Erzähler analysiert, sondern bleibt Leerstelle, die der Leser aktivieren muss. Der Hauptteil der Erzählung „Loneliness“ spielt in New York und nicht in Winesburg, doch betont der Erzähler emphatisch: „It is important to get that fixed in your mind. The story of Enoch Robinson is in fact the story of a room almost more than it is the story of a man“ (WO 168). Enoch wird damit zum Pendant von Wing Biddlebaum, dessen Geschichte als eine „story of hands“ (28) angekündigt wird. Die geographischen Örtlichkeiten sind jedoch sekundär, da das Zimmer hier zum Sinnbild für das Innere Enochs wird. Bevor der Leser überhaupt Enochs Namen erfährt, lernt er über dessen Hausbeschreibung etwas über seinen isolierten Zustand kennen: „The farmhouse was painted brown and the blinds to all of the windows facing the road were kept closed“ (167). Das Haus mit den geschlossenen Fensternläden gewährt nicht die Sicht auf die Straße, den normierten, öffentlichen Weg des Lebens, die Bewohner haben keinen Ausblick, keine Perspektive und die Nachbarn keinen wirklichen Einblick. Enoch entflieht der Realität als Jugendlicher, indem er auf der Straße, dem „beaten track“, liest und sich durch diese Kunstrezeption eine eigene Wirklichkeit schafft. Er ist nicht für die damit angezeigte Konformität gemacht und die überholenden Fahrer mussten ihn fluchender Weise anschreien, um ihn zum Platzmachen in der Realität zu bewegen.³⁶⁰

Enoch wird nicht erwachsen: „The child in him kept bumping against things, against actualities like money and sex and opinions“ (168). Die Formulierung „child in him“ wiederum erinnert an den alten Schriftsteller in „The Book of the Grotesque“ – „[the old writer] was like a pregnant woman, only that the thing inside him was not a baby but a youth“ (WO 22) – zu dem sich weitere Parallelen öffnen: Beide sind Künstler und leben nach einem Leben mit realen Kontakten in einer isolierten Welt, die von Phantasiegestalten bevölkert wird. Der alte Schriftsteller möchte aus dem Fenster schauen, also die Außenwelt in seinen Raum hinein holen. In seinem Bett liegend sieht er dann eine Prozession von Figuren, die er

³⁶⁰ Enoch kann nicht den geraden Weg des Lebens gehen: Er wird von einem Straßenbahnwagen in New York angefahren, gegen einen Eisenpfahl geschleudert – „that made him lame“ (168) ein symbolisch aussagekräftiges Bild, da er ja immer ins Lesen vertieft, träumend die Straße hinabgeschlendert ist.

sprachlich in „The Book of the Grotesque“ verewigt.³⁶¹ Er setzt seinen „dream that was not a dream“ (22) künstlerisch in Sprache um und motiviert so den Erzähler, die „indelible impression“ (23) für den Leser mit *Winesburg*-Geschichten zu vermitteln. Der Erzähler konstruiert ein Gleichnis für Enoch, der den Vergleich zum alten Schriftsteller explizit macht: „He was like a writer busy among the figures of his brain...“ (171). Der Erzähler erlaubt dem Leser so einen Subtext ausfindig zu machen, der die Kunstschöpfung thematisiert. Mehr noch: Enoch wird von den älteren Bewohnern als „quiet, smiling youth inclined to silence“ erinnert (167) und genau dieses Schweigen wird zur ästhetischen Hauptaussage von *WO* werden. Es sei parallel an Steins Betrachtung in „Pictures“ erinnert: „And gradually I realized as I had found very often that that relation was so to speak nobody’s business“ (*P* 98); dieses auf sinnvolle Erfahrung basierende Schweigen findet bei Anderson in der Entwicklung von George Willard und besonders in der Erzählung „Sophistication“ Gehör, die später betrachtet werden wird.

Wie bereits oben diskutiert, überwindet Gertrude Stein ihre kindliche Rezeption von Millets „Mann mit Hacke“, die in „Pictures“ von den Brüdern gestützt wird, und präsentiert eine erwachsene Sicht auf das Bild als Gemälde. Diese Art von erwachsener Rezeption ist die Grundlage für ihre Beschäftigung mit Kunst. Enoch Robinson wird zwar mit Potential *in puncto* Produktion ausgestattet: „He could draw well enough and he had many odd delicate thoughts hidden away in his brain that might have expressed themselves through the brush of a painter“, doch lernt er nicht, die Wirklichkeit als Erwachsener zu meistern und damit dann auch eine Kunst zu produzieren, die sich vermittelt: „but he was always a child and that was a handicap to his worldly development“ (*WO* 167). Enoch malt Bilder, die als „crude things, half finished“ (169) bezeichnet werden; der Kontext der Geschichte lässt nicht an das vollendet Unvollendete Cézannes denken, obwohl sein beschriebener Ausgangspunkt nicht zu weit entfernt scheint: Enoch träumt während des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts davon, zu den Meistern nach Paris zu gehen, daher kann seine Malweise wohl im weitesten Sinne als impressionistisch bezeichnet werden. Doch Enoch bleibt in New York und lädt Künstler-Freunde in sein Zimmer ein: „they were artists of the kind that talk“ (168). Es bleibt nicht bei dem Einwurf der redenden Künstler. Dieses Moment wird generalisiert, zeitlich gedehnt,

³⁶¹ Diese Prozession findet ihr textuelles Echo etwas später in der Erzählung, da die imaginären Freunde von Enoch von einem Ich-Erzähler beschrieben werden: „There was a woman with a sword in her hand, an old man with a long white beard who went about followed by a dog, a young girl“ (173). Ob nun der weiß-bärtige Mann, die Frau mit Waffe und sogar der Hund – alle diese Sprachbilder finden sich ebenfalls in „The Book of the Grotesque“: „old man with a white mustache“ (21), „woman, young, and wearing a coat of mail like a knight“ (22), „noise like a small dog“ (23). Durch diese Wiederholung wird unter der Oberfläche ein Sinn-Zusammenhang geschaffen.

bewertet und so vom Erzähler besonders hervorgehoben: „Everyone knows of the talking artists. Throughout all of the known history of the world they have gathered in rooms and talked. They talk of art and are passionately, almost feverishly, in earnest about it. They think it matters much more than it does“ (168/9). Wie ja bereits ausführlich dargelegt wurde, ist es nicht nur Gertrude Stein, die den Diskurs über Kunst in ihre Schranken weist – auch Maurice Denis’ bereits diskutierte Unterscheidung in jene, die Malerei lieben und jene, die literarische und anverwandte Diskurse vorziehen, kontrastiert die Konkretion durch Kunsterfahrung mit der Konkretion durch Textualisierung. Denis, Stein, Picasso³⁶² und der Erzähler in *WO* relativieren in unterschiedlichen Worten die Sagbarkeit von Kunst. In diesem bewussten Erkennen und Thematisieren der sprachlichen Limitierung wird ein Potential freigesetzt, das nun konkretisiert werden soll.

In folgendem Zitat möchte man meinen, das Echo einer heutigen Vernissage zu hören, Kritik an den unfertigen Bildern Cézannes zu vernehmen oder vielleicht sogar an der Aura der Steinschen Salonabende in der rue de Fleurus zu zweifeln – doch ist von den Treffen in Enochs Wohnung die Rede: „On the walls were pictures he had made, crude things, half finished. His friends talked and talked with their heads rocking from side to side. Words were said about line and values and composition, lots of words, such as are always being said“ (169). Enochs Bekannte versuchen, mit einer einfachen Version des kunstwissenschaftlichen Vokabulars das Wesentliche zu erfassen; die Worte vermögen allerdings nicht, die Essenz seiner Bilder wiederzugeben; es sind lediglich Worte, die immer gesagt werden. Hier wird ganz deutlich auf die mediale Beschränkung von Sprache verwiesen, die so einem ästhetischen Erlebnis Raum gewährt, der allerdings nur in Sprache reflektiert werden kann. Diese muss aber jenseits ihres alltäglichen Gebrauchs zu einem Erfahrungsträger werden.

Der Erzähler lässt den Leser in Enochs Gedankenwelt blicken, da sich dieser stotternd Stammelnde nicht artikulieren kann: „He was too excited to talk coherently“ (169), anders als Frenhofer, der ja in seiner ekstatischen Begeisterung von Poussin als „noch mehr Dichter denn Maler“ (Balzac 228) charakterisiert wird. Das Kind in Enoch ermöglicht ihm einen Zugang zur Kunst, doch kann er sie nicht verbal mitteilen: „He knew what he wanted to say, but he knew also that he could never by any possibility say it“ (169). Besonders deutlich wird das Dilemma an einem Gemälde: Das beschriebene Bild zeigt einen Mann in einer Landschaft

³⁶² Im Picasso-Kapitel dieser Arbeit wird seine Position verdeutlicht, die in einem später besprochenen Zitat von 1923 evident wird: „Mathematics, Trigonometry, chemistry, psychoanalysis, music, and whatnot, have been related to Cubism to give it an easier interpretation. All this has been pure literature, not to say nonsense, which brought bad results, blinding people with theories“, zit. in: *AIT*, S. 212.

mit Holunderbüschen, der Mais auf einem Wagen transportiert. Für Enoch lässt sich die Bedeutung des Bildes nicht anhand seines Aufbaus oder seiner Farbskala bemessen: „The picture you see doesn’t consist of the things you see and say words about“ (169). Hier ist die kunsttheoretische Verbindung zu Gertrude Steins Überlegungen explizit: Die Bedeutung des Bildes konstituiert sich nicht aus den sichtbaren Dingen der Realität und nicht aus den Dingen, die sich in Sprache festhalten lassen. Enoch formuliert mit „the picture you see doesn’t consist of the things you see and say words about“ das Grundproblem der modernen Malerei: Bilder kreieren ihren eigenen Bezugsrahmen.³⁶³ Die dem Zitat folgenden Sätze sind jedoch keine Aussagen von Enoch, ja noch nicht einmal seine genauen Gedanken, sondern etwas, das der Erzähler als Möglichkeit dem Leser zur Sinn-Stiftung anbietet: „[Enoch] wanted to burst out *with something like this*“ (169, meine Hervorhebung). Die Erzählsituation klärt den Leser nicht genau darüber auf, was Enochs Inneres hervorbringt, sondern bietet eine Möglichkeit der gedanklichen Formulierung an, denn „with something like this“ steckt nur einen konjunktivischen Rahmen durch diese Annäherung ab, gibt aber kein konkretes Bild vor. Analog dazu wurde ja in „Hand“ die Beziehung zwischen Wing und George als „something like a friendship“ (27) dynamisiert. Der Leser muss sich in der Erfahrung seiner Konstruktion selbst ein Bild machen; Enochs Selbst bleibt ebenso flüchtig, wie die Bedeutung seiner Leinwandoberfläche.

Äußerlich bleibt das Bild als Gegenstand opak, es scheint ähnlich pastos wie Frenhofers Porträt zu sein; augenscheinlich kann man nicht einmal die Holunderbüsche erkennen: „the dark spot by the road that you might not even notice...“ (169). Enochs mögliche Gedanken identifizieren den Mann als Thad Grayback, der den Mais zu Comstocks Mühle bringt. Eine schöne Frau ist vom Pferd gefallen und liegt verwundet und regungslos in den Holunderbüschen. Sie ist allerdings nicht sichtbar: „She is too beautiful to be painted“ (170). Enoch Robinson ist in einem Dilemma gefangen, das Cézanne mit der Konzentration auf die Materialität seiner Medien minimiert. Die Schönheit der gestürzten Frau legt sich nach Enochs Verständnis über die gesamte Landschaft. Diesem symbolischen Moment kann Enoch jedoch nicht Ausdruck verleihen, seine unter der Oberfläche liegenden Betrachtungen auch nicht transportieren: „How dull to talk of composition and such things!“ (170). Wenn Komposition allerdings als ein den Rezipienten zur Konstruktion herausfordernden Raum konstituiert – wie bei Gertrude Steins Rede über Cézannes Gemälde – dann wird genau die

³⁶³ Die Bedeutung des Bildes wird symbolisch überhöht durch die Tatsache, dass es besonders plaziert ist: „by the door here, where the light from the window falls on it“ (169). Tür und Fenster sind die beiden Öffnungen in einem Raum, wobei symbolisch das Fenster in *WO* den Blick auf die Träume und Hoffnungen freigibt.

Schönheit ästhetisch vermittelt, die Enochs Bild nur in der Kenntnis von der narrativen Linie um die gestürzte Frau errahnen lässt. Enoch setzt sich aber der Diskussion nicht aus: „He always ended by saying nothing“ (170). Seine Kunst kann sich nicht verständlich machen, kann nicht sinnvoll werden. Nur die imaginierten, von ihm geformten Leute in seinem Zimmer verstehen seine Kunst, nicht die Lebendigen.³⁶⁴

Die Erzählsituation von „Loneliness“ schillert nicht nur aufgrund der nicht von der Figur ausformulierten Gedanken Enochs, die dem Leser konjunktivisch vermittelt werden. Aus standfester Perspektive wird formuliert: „[Enoch] dismissed the essence of things and played with realities“ (171), während mit dem Einwurf aus der Ich-Perspektive Subjektivität und Unsicherheit vermittelt wird: „They were made, I suppose, out of real people...“ (173) – mehr noch, der Erzähler wird an Winesburg gebunden: „That is why he went back to Winesburg and why we know about him“ (173). In „Loneliness“ erzählt Enoch George Willard seine Geschichte, „because the two happened to be thrown together at a time when the younger man was in a mood to understand“ (173). Auch wenn der junge Reporter die Fähigkeit zum Verständnis besitzt, wird in der Formulierung „in a mood“ deutlich, dass ein Verstehen von seiner Laune abhängig und nicht die bewusste Umsetzung einer reflektierten Einstellung ist. „Happened to be thrown together“ kann als erzählungsimmanentes Schicksal gelesen werden oder aber als bewusstes Zusammenfügen der beiden Figuren durch den leicht ironischen Erzähler, der dann die Rolle des Schicksals übernimmt. Enoch formuliert gewissermaßen eine Kunstphilosophie, als er George zum Verstehen bringen möchte: „‘All you have to do is to believe what I say, just listen and believe, that’s all there is to it’“ (175). Stein fixiert in „What Are Master-Pieces and Why Are There so Few of Them“ sprachlich das Problem, an dem auch Enoch leidet: „I have said the essence of being a genius is to be able to talk and listen to listen while talking and talk while listening but and this is very important very important indeed talking has nothing to do with creation“ (LAM 148).³⁶⁵

Enochs Offenheit ist nicht das Ergebnis tiefer Überlegungen, sondern durch die Konfrontation mit „junger Traurigkeit“ entstanden: „...the sadness of a growing boy in a village at the year’s end, opened the lips of the old man“ (173). Diese Art von Traurigkeit wird als unreife Emotion charakterisiert: „The sadness was in the heart of George Willard and was without

³⁶⁴ Diese „two dozen of the shadow people“ entsprechen genau der Anzahl der Erzählungen in *WO* – hier spiegelt sich erneut die Idee, dass *WO* den Erzählraum des Erzählers und in letzter Instanz des Autors bildet, in dem die Figuren wandern – also eine inhaltliche Selbstreferentialität, die von dem formellen Aufbau her gestützt wird.

³⁶⁵ S. dazu auch den Abschnitt im fünften Kapitel über das gemalte Porträt von Gertrude Stein.

meaning, but it appealed to Enoch Robinson“ (173). Die kindliche Traurigkeit zieht Enoch an, da er selbst noch etwas Kindliches hat: Er wird als „little wrinkled man-boy“ mit einer „childish voice“ (177) und „child-like blue eyes“ (176) in Analogie zu George, dem „tall awkward boy-man“ (177) bezeichnet. Die Verbindung zwischen George und Enoch wird in direkten Vergleichen noch enger gezogen:

George Willard tramped about in the rain and was glad that it rained. He felt that way. He was like Enoch Robinson on the evenings when the old man came down out of his room and wandered alone in the streets. He was like that only that George Willard had become a tall young man and did not think it manly to weep and carry on. For a month his mother had been very ill and that had something to do with his sadness, but not much. He thought about himself and to the young that always brings sadness. (174)

Die Ähnlichkeit zwischen Enoch und George wird durch einen Vergleich „he was like Enoch“ inhaltlich verdeutlicht und strukturell durch die Anapher „he was like“ betont. Die anaphorischen Satzanfänge „He felt...“, „He was...“, „He was...“, „He thought...“, die das Personalpronomen „he“ mit einem Verb in der Vergangenheitsform des narrativen Imperfekts koppeln, zeigen in diesem Ausschnitt die Bedeutung von flüssigem Rhythmus und Wiederholung. Gerade in Verbindung mit dem so oft repetierten Vor- und Nachnamen des jungen Reporters – ein Stilmittel, das an Gertrude Steins Prosa, insbesondere an *Three Lives* erinnert – entsteht eine Atmosphäre, die das mündliche Erzählen mit distanzierendem Kunsttext vereint.³⁶⁶ Die Unreflektiertheit von George Willard kommt in der umgangssprachlichen Formulierung „that had something to do with his sadness, but not much“ zum Ausdruck, während der Erzähler den gleich darauffolgenden Satz „He thought about himself and to the young that always brings sadness“ aus der Distanz des Erwachsenen einwirft.³⁶⁷

In dem charakteristischen Halbdunkel seines Zimmers erzählt Enoch seine Geschichte und George „wanted to put his arms about the little old man. (...) the boy listened, filled with sadness“ (175). George hört Enoch mitfühlend zu. In dem Wunsch, den alten Mann zu umarmen, verschmilzt die symbolische Geste des Händeausstreckens mit dem tatsächlichen

³⁶⁶ Auch der Satz: „About the thing that happened“ (173) scheint in seiner eliptischen Art der oralen Erzähltradition zu entstammen.

³⁶⁷ Die Krankheit von Elizabeth Willard, auf die hingewiesen wird, kann als Vorahnung auf ihren nahen Tod in der Erzählung „Death“ gelesen werden. Der Regen, den George und Enoch freudig begrüßen, verbindet die beiden mit Alice Hindman, die nackt durch die Straßen läuft, um neugeboren zu werden (119) sowie mit Georges Mutter, die durch den Regen ihre Kutsche jagt, um allem zu entfliehen (227). In dem wiederkehrenden Motiv des erfrischenden Regens wird eine zyklische Einheit auf der narrativen Ebene konstituiert, die sich in den ausgewieseneren Symbolen des Raumes, der Hände, des Träumens, des Hungerns, deutlich manifestiert.

körperlichen Akt und weist damit über Georges Reaktion in „Hands“ hinaus. In „Respectability“ konnte er sich mit Wash Williams identifizieren, in eine geistige Symbiose treten; hier möchte er bereits in der Umarmung eine physisch erfahrbare Einheit initiieren. Enoch berichtet von seinem Ausbruch im Beisein der starken Frau und will die Erzählung dann abbrechen, doch George verlangt, das Ende der Geschichte zu hören. Beide stehen am Fenster als Enoch berichtet, wie er in einem manischen Anfall die Frau hinausgeworfen und diese alle imaginären Figuren mitgenommen hat. Wie bereits angedeutet, ist das Fenster Teil der Raumsymbolik: Das Zimmer als Symbol für das Innere der isolierten Figuren besitzt mit dem Fenster die visuelle Entsprechung der Hoffnung, dieser Isolation zu entkommen. Durch eine Inversion wird das Fenster in der primären Satzstellung betont: „By the window the two stood...“ (177) Enoch versteht nicht, warum seine Figuren verschwinden: „They all went through the door after her. That’s the way it was“ (177). Das Ende der Erzählung wird lakonisch vermittelt: „George Willard turned and went out of Enoch Robinson’s room. In the darkness by the window, as he went through the door, he could hear the thin old voice whimpering and complaining. ‘I’m alone, all alone here’“ (177/78). George geht durch die Tür und verlässt Enochs Zimmer. In der parallelen Formulierung „went through the door“, die sowohl auf die imaginären Figuren und die Frau als auch auf George appliziert wird, ist die Analogie komplett: Beide Komponenten verursachen durch ihr Verschwinden die Einsamkeit von Enoch Robinson. Dieser bleibt – ebenfalls durch die prominente Satzstellung hervorgehoben – „[i]n the darkness by the window“ (177) allein zurück. Auch wenn das Fenster die Verbindung zur hellen Welt sein könnte, fehlt es Enoch an kommunikativen Möglichkeiten, in Gemeinschaft zu treten. Anstelle des Lichtes der Gemeinsamkeit füllt die Dunkelheit der Einsamkeit das Zimmer.

Als Enoch Robinson erzählt, wird er – ähnlich Balzacs Frenhofer – ekstatisch: „The old man sprang to his feet and his voice shook with excitement“ (176). Als Enoch von seiner Zuneigung zu einer Nachbarin in New York erzählt, wird der Kontrast von Kind- und Erwachsen-Sein nochmals deutlich: „‘She was so grown up, you see. She was a woman. I thought she would be bigger than I was there in that room’“ (176). Um sie von seiner eigenen Größe zu überzeugen, berichtet Enoch von den imaginären Figuren auf bedrängende Art und Weise:

“I told her over and over. When she tried to go away, I ran and locked the door. I followed her about. I talked and talked and then all of a sudden things went to smash. A look came into her eyes and I knew she did understand. Maybe she had understood all the time. I was furious. I couldn’t stand it. I wanted her to understand, but, don’t you see, I couldn’t let her understand. I

felt that she would know everything, that I would be submerged, drowned out, you see. That's how it is. I don't know why." (176/7)

In der staccatohaften Abfolge von Sätzen geht es um das Verstehen. Einerseits möchte Enoch seine Welt teilen, andererseits wird dieser durch ein Verstehen der Zauber genommen, der für ihre Existenz Prämisse ist. Die zwölffmalige Referenz „I“ in diesen wenigen Zeilen zeigt die Ich-Bezogenheit Enochs, seine geradezu solipsistische Perspektive, die mit seinem Unverständnis „I don't know why“ ihre Limitiertheit offenbart.

Der Rahmen um eine erzählte, gescheiterte Künstlerbiographie ist von entscheidender Bedeutung, da es hier um Kunsterfahrung geht. Enoch kann mit seiner Kunst seine Gefühlswelt nicht kommunizieren, sondern produziert eine Kunstwelt, die eigentlich nur ihm verständlich ist. Genau wie bei jedem Bild, Text und anderem Kunstwerk, hat der Urheber eine bestimmte Konzeption von Verstehen, die aber nicht annähernd die Sinn-Haftigkeit des Werkes ausmacht. Enoch kreiert jedoch nun keine dinghafte Welt, die damit eine reale Existenz bekommt – um an Stein zu erinnern: „...because an oil painting is something that looking at it it looks as it is, an oil painting“ (P 89) – sondern eine subjektive Kunst-Welt, die nicht geteilt werden kann. Enoch möchte einerseits, dass die Frau versteht, andererseits wäre das sein Untergang; seine imaginäre Welt kann nur funktionieren, wenn sie privates Mysterium bleibt. Enoch hat durch das Kind in sich ein künstlerisch-kreatives Potential wie der alte Mann aus „The Book of the Grotesque“, doch da er in der Ding-Welt nicht erwachsenen geworden ist, läuft das Potential in die subjektiv verendende Imagination und damit in den Zustand, der Titel dieser Erzählung ist: Einsamkeit.

6.1 Steins Porträt von Cézanne, 1923

Nach der literarischen Ausgestaltung des scheiternden Künstlers durch Anderson soll nun Steins sprachliche Reaktion auf Cézanne untersucht werden, da sich in diesen Texten eine Offenheit findet, die die von Anderson erzählte Limitierung zu überwinden sucht. Carl Van Vechten zitiert einen Schüler, der Stein 1934 im Amherst College erlebt hat: „I was dead against her and I just went to see what she looked like and then she took the door of my mind right off its hinges and now it's wide open“;³⁶⁸ diese Offenheit gilt es darzustellen.

Gertrude Stein verfasste ein Porträt von Paul Cézanne – eigentlich sogar zwei, denn nebst dem „Cezanne“ betitelten von 1923 ist auch „Monsieur Vollard et Cezanne“ von 1912 eine

³⁶⁸ Zit. in: Gilbert A. Harrison (Hg.), *Gertrude Stein's America*, New York, 1996, S. 10.

Auseinandersetzung mit dem Maler.³⁶⁹ Wie bereits mehrfach deutlich geworden ist, geht es Stein nicht um eine literarische Erinnerung an Cézanne, sondern vielmehr um das Kreieren eines sprachlichen Raumes, dessen Rezeption durch Lektüre der Betrachtung von Bildern Cézannes nahe kommt.

CEZANNE

The Irish lady can say, that to-day is every day. Caesar can say that every day is to-day and they say that every day is as they say.

In this way we have a place to stay and he was not met because he was settled to stay. When I said settled I meant settled to stay. When I said settled to stay I meant settled to stay Saturday. In this way a mouth is a mouth. In this way if in as a mouth if in as a mouth where, if in as a mouth where and there. Believe they have water too. Believe they have that water too and blue when you see blue, is all blue precious too, is all that that is precious too is all that and they meant to absolve you. In this way Cezanne nearly did nearly in this way Cezanne nearly did nearly did and nearly did. And was I surprised. Was I very surprised. Was I surprised. I was surprised and in that patient, are you patient when you find bees. Bees in a garden make a specialty of honey and so does honey. Honey and prayer. Honey and there. There where the grass can grow nearly four times yearly.
(*PaP* 11)

Der erste Abatz aus „Cezanne“ kann als Machtentfaltung subjektiver Rezeption gelesen werden: „The Irish lady can say, that to-day is every day. Caesar can say that every day is to-day and they say that every day is as they say.“ Dass ein Herrscher wie Cäsar die potentielle Autorität besitzt, heute als jeden Tag anzusagen, mag noch einleuchten, doch die irische Dame überrascht, die ja als erste genannt wird. Soll Caesar klanglich vielleicht „sees“ antizipieren, während „Cézanne“ eher an „says“ denken lässt? Damit wären die zwei Diskurse von Sehen und Sagen angedeutet. Phonetisch ist eine Ähnlichkeit zwischen den Namen durch die S-Laute zu konstatieren, aber vielleicht soll auch die Bedeutung des Malers hervorgehoben werden – ebenso wie später Picasso mit Napoleon kontrastiert wird.³⁷⁰ Verstehen wir „Irish“ nicht als nationales Adjektiv – obwohl das Stereotyp der sturen Iren damit bedient werden könnte – sondern als sprach-spielerisches Element des Subjektes, „I-rish“ vielleicht mit „Ich-ende“ zu übersetzen, so wird die mögliche Kraft der individuellen Aussage betont („they say that every day is as they say“): Durch das Aussprechen wird eine Realität erst kreiert, die

³⁶⁹ Beide Porträts benutzen weder in der Titelnennung noch in dem eigentlichen Text den *accent aigu*, der sonst über dem ersten Vokal in Cézannes Namen steht. Zusammen veröffentlicht wurden die Gedichte in Gertrude Steins *Portraits and Prayers*, New York, 1934, S. 11 und S. 37-39. Im Folgenden wird der Text mit *PaP* abgekürzt.

³⁷⁰ Vgl. dazu den Abschnitt über Steins zweites Portrait von Picasso „If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso“, das 1923 entstand und in V.4.2 besprochen wird.

subjektive Verortung in der Zeit wird so zur Voraussetzung, seinen Standpunkt einzunehmen. Da das „Irish“ mit einer Majuskel beginnt, obwohl Stein fast immer Nationalitäten klein schreibt, liegt die Verbindung zum groß geschriebenen „I“ besonders nahe. Vom Klang her verstanden wird hier mit der Homophonie von „I“ und „eye“ sogar die visuelle Ebene in den Text geholt.³⁷¹ Nur so – „In this way we have a place to stay...“ beginnt der nächste Satz – kann man eine Position, eine Perspektive einnehmen. Der derart gefundene Standpunkt ist nicht kongruent mit anderen, sondern etwas Einzigartiges: „...and he was not met because he was settled to stay“. Oder ist diese semantische Herangehensweise ein Tappen in die Falle der alltäglichen Sinn-Konstruktion? Soll vielleicht mit „say“, „to-day“, „day“, „way“, „stay“ und dem folgenden „Saturday“ akustischer Sinn durch Reim kreiert werden? Oder soll zusammen mit „lady“ und „every“ und im Verlauf mit acht zum Teil mehrfach wiederholten Wörtern der Buchstabe „y“ durch die Lektüre gestreichelt werden? Sprache bekommt hier nun eine Qualität, die sich von der Semantik löst: „When I said settled I meant settled to stay. When I said settled to stay I meant settled to stay Saturday.“ Stein schreibt „he was settled to stay“ und betont dennoch: „When I said settled I meant settled to stay“, obwohl sie doch „settled to stay“ nicht nur gemeint, sondern auch geschrieben hat. Durch diese Emphase bekommen die Wörter einen neuen Wert, der sich nicht auf der Bedeutungsebene erfüllen lässt, sondern im Reich der Sinne die Währung bildet: „settled to stay Saturday“ wird so zu einer klangkulinarisch alliterierenden Variation über die alveolaren „S“ und „T“-Laute.

Der nächste Satz verweist sogar auf den Ort des Klang-Ursprungs: „In this way a mouth is a mouth“; in dieser Phrase ist eine strukturelle Ähnlichkeit der im nächsten Kapitel ausführlich analysierten berühmtesten, in vielen Variationen zusammengesetzten Zeile Steins zu finden: „a rose is a rose“.³⁷² Erst jetzt wird eine Farbe, „blue“, assoziiert, die *qua medium* auf den Maler Cézanne verweist und durch die reimende Verweise „you“ und „too“ mehrfach present ist: „...and blue when you see blue, is all blue precious too, is all that that is precious too is all that and they meant to absolve you.“ Wenn mit „they“ auf die Gemeinschaft der Maler verwiesen wird, kann man das Interesse an der Farbe Blau auf die Besonderheit zurückführen, dass früher Ultramarinblau aus dem Halbedelstein Lapislazuli gewonnen wurde und daher

³⁷¹ Die Implikationen der Homophonie von „I“ und „eye“ im Sehen als besonderer Kategorie des Selbst werden weiter ausgeführt von Franziska Gygax, *Gender and Genre in Gertrude Stein*, Westport, 1998, S. 66f.

³⁷² Es sind nicht immer vier Rosen, die in dieser Zeile genannt sind, in Steins *The World is Round* (New York, 1939) variiert die Anzahl der „Rosen“ im Text: Während der erste Abschnitt mit „Rose Is A Rose“ betitelt ist (S.1), ist später sogar von fünf Rosen die Rede: „...she would just stand on her chair and around and around even if there was a very little sound she would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose until it went all the way round“ (S. 53). Es lassen sich von zwei bis zu fünf „Rosen“ in der Phrase nachweisen, doch mehr dazu im nächsten Kapitel dieser Arbeit.

sehr teuer war. Dementsprechend wurde die Farbe über lange Zeit nur zur Darstellung des Mantels der Gottesmutter Maria eingesetzt, um ihre Einzigartigkeit als Himmelskönigin zu unterstreichen. Doch „blue“ als Wort hat einen ganz anderen Beigeschmack – es bezeichnet nicht nur die Himmels- und Wasserfarbe gemäß des Farben-Spektrums, sondern kann als Kurzform für die Nordstaaten während des Civil War, als Matrosen oder Polizisten oder sogar als Kurzform für die ab 1750 „blue-stockings“ titulierte Gruppe der moralisierenden Schöngeister, die als Vorreiter der Frauenbewegung gilt, gelesen werden; in Phrasen wie „out of the blue“ (unerwartet) oder als psychischer Zustand der melancholischen Nachdenklichkeit oder dessen musikalische Einlösung im Jazz („blue note“), bekommt das Blau einen ganz anderen Charakter.³⁷³ Oder soll das dreimalige Erscheinen von „blue“ die berühmten Landschaften Cézannes beschwören, die vielen Aussichten auf das Meer bei L’Estaque?³⁷⁴ Erinnerung also nicht in motivischer Hinsicht, sondern in farblicher Ansicht? Vielleicht ist aber auch der sprachliche Aspekt des Reimes „blue“ (dreimal), „too“ (dreimal) und „you“ (zweimal) der Sinn stiftende Aspekt, der „you“ nur zweimal betont, da er ein drittes Mal ja durch den Akt des Lesens präsent ist: „Believe they have that water too and blue when you see blue, is all blue precious too, is all that that is precious too is all that and they meant to absolve you.“ Ist also im individuellen Glauben an etwas die Erlösung zu sehen – ein subjektivistischer Akt, in dem die Dichotomie von Kunst („blue“) und Wirklichkeit („water“) ineinanderfällt?

Das Porträt fährt fort: „In this way Cezanne nearly did nearly in this way Cezanne nearly did nearly did and nearly did“ – auf diese Weise hat es Cézanne fast geschafft. Dieses nicht ganz Erreichte mag sich auf das Ende des vorherigen Satzes beziehen: „...and they meant to absolve you“, auf den künstlerischen Anspruch der Erlösung, den Cézanne für Gertrude Stein beinahe eingelöst hat. Daraufhin spricht ein Ich: „And was I surprised. Was I very surprised. Was I surprised. I was surprised...“ und betont durch den immer variierten und dadurch neu klingenden Satz die Überraschung des Subjektes. Diese Überraschung wird jetzt aber nicht nur sprachlich fixiert, sondern derart weitergeführt, dass der Leser nicht nur von der Überraschung liest, sondern diese selbst erfährt: „I was surprised and in that patient, are you patient when you find bees. Bees in a garden make a specialty of honey and so does honey. Honey and prayer. Honey and there. There where the grass can grow nearly four times

³⁷³ Das seit 1300 belegte Wort „blue“ besitzt eine Vielzahl von Bedeutungen, von denen hier nur ein paar wiedergegeben worden sind, vgl. *OED*.

³⁷⁴ Als ein Exempel sei lediglich das Ölbild „Das Meer bei L’Estaque“, 1876, 42 x 59 cm, Öl auf Leinwand, Fondation Rau pour le Tiers-Monde, Zürich (Abb. beispielsweise in Evamarie Schmitt, *Cézanne in der Provence*, München, 1998, S. 50f.) angeführt.

yearly.“ Die Bilder von Bienen, Honig und Gras lassen sich noch als pastorale Idylle, vielleicht sogar der Provence, dem Vordergrund der L’Estaque-Bilder, inhaltlich im Lesen ordnend zusammenfügen, doch „honey and prayer“ „honey and there“ und das vier Mal jährlich wachsende Gras wollen sich nicht in ein tradiertes Bild einfügen, vielmehr scheint die Wiederholung von „there“ und der Reim „nearly / yearly“ um der sichtbaren Kompositionsstruktur von Sprache eingebaut zu sein: eine verbal-farbliche Fließspur. Die Worte können aber auch in einem literarischen Zusammenhang Sinn etablieren, erinnern die von Stein beschworenen Bienen, Garten, Honig, Grass in der Bildlichkeit doch an Emily Dickinsons Gedicht Nr. 1755:

To make a prairie it takes a clover and a bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few.³⁷⁵

Hier wird zu einem Klee und einer Biene die Träumerei als konstituierendes Moment einer geographischen Realität benannt – um dann deutlich zu sagen, dass eigentlich Träumerei genüge. Das „Machen“ ist also vom konstruierenden Träumer und nicht von außerhalb dieses Selbst sich befindenden Wirklichkeiten abhängig. „Cezanne“ liest sich damit nicht als ein den provençalischen Maler beschreibendes Gedicht, sondern vielmehr als ein sprachzentrierter Text, der den Leser mit seiner gemachten Materialität konfrontiert und dieses mit irritierenden Bildern von Cäsar, Wasser und Honig nicht vergessen lässt. Dieses Porträt re-kreiert damit ästhetisch den Erfahrungsraum, den wir bei der Betrachtung von den Cézannschen Bildern abgesteckt haben.

6.2 Steins Porträt von Cézanne, 1912

Das zweite Porträt, „Monsieur Vollard et Cezanne“, das elf Jahre zuvor entstanden ist, aber in *PaP* nach etlichen anderen Texten gedruckt erscheint (37-39), ist durch den Zeilenaufbau als Gedicht kenntlich gemacht. Die 68 Zeilen setzen sich aus einzelnen Wörtern („It“, Z. 22), Phrasen („By that time“, Z. 56) oder kurzen Sätzen („Loud tones are smiling“, Z. 3) zusammen. Das Porträt fängt mit einer emphatischen Bekundung an: „Oh you could“, die dann über Konstruktionen mit Wiederholungen („plain“, „famous“, „leaves“) zu einer Erkenntnis geführt werden:

³⁷⁵ Emily Dickinson, *The Complete Poems*, Hg. Thomas H. Johnson, London, 1975, S. 710. Das Gedicht setzt sich – ebenso wie schon Nr. 131 – kritisch mit der Naturlyrik von William Cullen Bryant auseinander, der 1833 wortreich „The Prairies“ ausgestaltet hat.

I do.
Or I doubt it.
I doubt it forever.
This is truth.
Trust.
Thrust it to be.
(Z. 12-17)

In dieser Struktur kann „doubt“ als eine Art Gegenteil von „do“ konstruiert werden, da nicht nur mit der Konjunktion „or“ zwei gleichwertige Satzteile getrennt werden, sondern das Verbum „doubt“ graphisch nicht nur „do“ enthält, sondern in der Verlängerung an „don’t“ gemahnt. Diese Assoziation als überinterpretatorischen Detailwahn abzutun fällt dann schwer, wenn man sich den ähnlich aufgebauten Dreischritt von „truth“ über „trust“ zu „thrust“ ansieht: Durch minimalen Austausch oder Verschiebung von Buchstaben werden neue Sinn-Zusammenhänge geschaffen; „thrust“ erscheint so als phonetische Addition aus „truth“ und „trust“. Inhaltlich bleibt dabei offen, ob die Wahrheit nun der ewige Zweifel („I doubt it forever“) oder das glaubende Vertrauen („Trust“) darstellt, da jede Zeile in Form eines Aussagesatzes durch einen Punkt abgeschlossen wird. Semantische Bezüge aus dem alltäglichen Sprachgebrauch sind hier ebenso wertvoll wie das kulinarische Auskosten der klanglichen Variationen, die einen Eigenwert von Sprache ausmachen.

Die titelgebenden Figuren werden in einer dreizeiligen Strophe beschworen:

M. Vollard et Cezanne.
Histoires des bonnes.
Histoires des femmes.
(Z. 34-36)

Sowohl der Titel als auch diese Zeilen sind französisch. Während die Referenz an den Händler Ambroise Vollard, von dem Gertrude Stein und ihr Bruder etliche Werke gekauft haben, noch mit der gängigen Abkürzung „M.“ für Monsieur versehen ist, wird „Cezanne“ als geschlechtsloser Name genannt. Damit bezieht es sich nicht nur auf einen Menschen, sondern auch sein Werk: ein Cézanne als Bild. Die Geschichte der Dienstmädchen („histoire des bonnes“) und die Geschichte der Frauen („histoire des femmes“) können nun mit Gertrude Stein textuell verknüpft werden; im hier bereits mehrfach zitierten *TI* hat sie die Verbindung von Cézannes Bildern und ihren Texten expliziert:

...Cézanne (...) gave me a new feeling about composition. (...) I was obsessed by this idea of composition (...) it was not solely the realism of characters but the realism of the composition which was the important thing. (...) This (...) had not been conceived as a reality until I came along, but I got it largely from Cézanne. Flaubert (...) too had a little of the feeling about this

thing but they none of them conceived it as an entity no more than any painter had done other than Cézanne.³⁷⁶

Doch schon in *AABT* konkretisiert sie den Einfluss des Porträts von Mme. Cézanne mit Fächer: „...looking and looking at this picture Gertrude Stein wrote *Three Lives*“ (39). Der Realismus von *Three Lives* zeichnet sich nun nicht so sehr durch die wirklichkeitsgetreue Darstellungsform aus, sondern vielmehr durch die Übertragung der Figurenzwänge auf die Textgestaltung: Wiederholungen und Variationen von simplistisch formulierten Sätzen, einfache Syntax und fast formelhafte Konstruktionen evozieren eine Atmosphäre, die den Leser in das Bewusstsein der dumpfen Protagonistinnen führt. Deren Geschichten stehen in der Tradition der Dienstmädchen-Erzählungen des 19. Jahrhunderts, die über Goncourt und Maupassant zu Flaubert führt: „Histoires des bonnes. /Histoires des femmes.“ Stein übersetzte Flauberts *Trois Contes* (1877) ins Englische; besonders die Erzählung um Félicité, „Un cœur simple“, aus diesem letzten Werk Flauberts, ist den *Three Lives* verwandt. Während in „La Légende de Saint Julien l’Hospitalier“ das mittelalterliche Christentum und in „Hérodiade“ die biblische Antike heraufbeschworen werden, formiert sich in der ersten Erzählung die Gegenwart der Magd Félicité zum Erzählraum. In *Three Lives* sind es „the good Anna“, „the gentle Lena“ und die schwarze Melanctha, deren Leidensgeschichten in den Bewusstseinsformen angepassten, extrem vereinfachten, repetitiven Stil und in distanzierendem Ton erzählt werden. Es wird nicht eine Entwicklung geschildert oder ein Konflikt aufgelöst, sondern vielmehr ein Strauß von Episoden präsentiert, der durch die exakt konstruierte Sprache, offengelegte Struktur und Komposition gebunden ist.³⁷⁷ Während die erste und die letzte Erzählung schon älter sind, entstand die bekannteste, „Melanctha“, erst kurz vor der gemeinsamen Publikation 1909. Auch wenn die Liebesbeziehung zwischen Melanctha und dem Arzt Jeff in der schwarzen Gemeinschaft spielt, ist das Interesse nicht auf den Ort und die Umstände ihres Zusammenlebens gerichtet, sondern auf die Beziehung, die Interaktion zwischen zwei Individuen.³⁷⁸ Der Gang und Ausgang der Liebesgeschichte sind sekundär; als künstlerische Umsetzung der Ambivalenz von Statik und Dynamik etabliert Stein das für sie typische Tempus: das *present continuous*. Die „ing“-Form wird zu einem signifikanten Bestandteil von Steins literarischem Stil; das Gerundium als Mischform aus Substantiv, Adjektiv und Verb ist in sich schon ein grenzüberschreitendes grammatikalisches

³⁷⁶ Gertrude Stein, *TI*, S. 15f.

³⁷⁷ Dem Einfluss von Flaubert auf Steins *Three Lives* ist bereits Donald Sutherland in *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*, New Haven, 1951, S. 22-65 nachgegangen.

³⁷⁸ Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Handlung von „Melanctha“ der früheren Erzählung „Q.E.D.“ entlehnt ist und diese in einen anderen sozialen und sprachlichen Kontext setzt. Jayne Walker hat strukturelle Ähnlichkeiten im Satzbau herausarbeiten können, s. ihr *The Making of a Modernist*, S. 19ff.

Aus den Geschichten der Dienstmädchen (Félicité, Anna, Lena) werden die Geschichten der Frauen, die die von Cézanne porträtierte Hortense Fiquet ebenso einschließt, wie Gertrude Stein selbst. Die nächsten Zeilen in dem Porträt lauten: „I am not amusing. / By this I mean by this I mean, am I in it“ (Z. 37-38) und bringen nicht nur die aus der ersten Person heraus sprechende Erzählsituation wieder, sondern fragen durch die Verdopplung emphatisch betont auch nach dem Stellenwert dieses Ichs – so man denn das „it“ als Referenten der Geschichten akzeptiert. Das spielerische Zärteln von Sprache findet die inhaltliche Entsprechung in den Zeilen 45/46: „I am not so natural when I make love. / Naturally I make love.“ Das „Liebe machende“ Ich wird durch den unterschiedlichen Gebrauch des Adjektives, bzw. Adverbs „natural(ly)“ in ein sprachliches Spannungsverhältnis gesetzt, das Konstruktionen über die menschliche Natur der Liebe in Frage stellt.³⁸⁰ Über ein Dutzend Zeilen später wird das Doppelporträt zu einem die Ästhetik transzendierenden Ende geführt:

Yes I have gotten a new form. That isn't the word. Yes I have
gotten a new form. That isn't the word.
Please Please.
Please be good.
That's the end of that.
(Z. 64-68)

Das bejahte Finden der neuen Form wird in der Verneinung des Wortes zurückgenommen – dieses wird dann wiederholt. „That isn't the word“ ist sowohl inhaltlich als auch sichtbar durch die Kontraktion von „is not“ eine im Alltag sehr gebräuchliche Phrase. Durch die Wiederholung und das verstärkte Hervorbringen einer neuen Form erscheint sie jedoch fremd: Die neue Form kann nicht in einem Wort liegen, da dieses system-affirmativ wäre; es gilt jedoch, den Diskurs zu entgrenzen. Durch die eindringliche Bitte, gut zu sein („Please Please./ Please be good.“), wird dem ästhetischen Erfahrungsraum seine Begrenztheit eingeschrieben: „That's the end of that“ – durch das reflektierte Spracherleben, das verbal die Rezeptionserfahrungen von Cézannes Bilder aufnimmt, wird dem ästhetischen Rezipieren als Ziel ein ethisches Handeln abverlangt: „Please be good“ ist die simplizistisch anmutende

³⁷⁹ Vgl. Michael J. Hoffmann, *Gertrude Stein*, Boston, 1976, S. 59. Steins schon um 1908 fertiggestellter tausendseitiger Text, der erst 1925 in Paris publiziert wurde, und *The Making of Americans Being a History of a Family's Progress* betitelt ist, benutzt allein im Titel zweimal das Gerundium. Stefana Sabin weist auf die vielfältigen Konnotationen des Verbes „to make“ hin: Sexuelle Assoziationen, ironische Kritik am Erfolgsstreben und selbstreferentielle Reflexionen als Amerikanerin können an diesem polyvalenten Titel festgemacht werden (vgl. Sabrina Sabin, *Gertrude Stein*, S. 68 ff.).

³⁸⁰ Zur Diskussion der Homosexualität und der Verzahnung von Ethik und Ästhetik s. die Analyse von Andersons Erzählung „Hands“ im ersten Kapitel dieser Arbeit.

Formel, die die Gleichwertigkeit von Bildelementen und Sprache in eine moralische Dimension erhebt. In anderem Zusammenhang hat Robert Bartlett Haas noch zu Lebzeiten Steins erklärt, dass sie es schaffe, „literature on a plane superior to philosophy and science“ zu heben.³⁸¹ An dieser Naht wird deutlich, wie sehr es Stein um eine aus der Ästhetik erwachsende Ethik geht; sie formuliert keinen elaborierten moral-philosophischen Text, sondern setzt auf die lebendige Erfahrung des Lesers, der fast nebenbei auf den Kern „Please be good“ gewiesen wird und damit die literarische Form mit einer Lebensführung analogisiert.

Auch wenn Stein das Wort noch nicht gefunden hat („That isn't the word“), wird ihre Ästhetik von einer Erkenntnis gespeist: „And words had everything to do with it.“³⁸² Nach der Fertigstellung von *Tender Buttons* gelangt Stein zu einer Erkenntnis: „I began to wonder at about this time just what one saw when one looked at anything really looked at anything. Did one see sound, and what was the relation between color and sound, did it make itself by description by a word that meant it or did it make itself by a word in itself.“³⁸³ Die synästhetische Fragestellung um Klang, Wort und Farbe erhält folgende Antwort in *PR*: „I became more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description“ (*LAM* 115). Es geht hier nicht nur um die Arbitrarität von Wörtern, die zeitgleich in der strukturalistischen Theorie de Saussures diskursiviert wird. Stein geht es um die Diskrepanz von Oberflächenbeschreibung und Tiefenstruktur. Den Dingen in der literarischen Welt eine Existenz, tatsächliches Da-Sein, zu verschaffen, ist nicht von den sie beschreibenden Wörtern abhängig. Stein ist an einer neuen Relation von Wort und Ding interessiert und erreicht dieses durch eine in *PR* formulierte Eigenschaft: „...I did express what something was, a little by talking and listening to that thing, but a great deal by looking at that thing“ (*LAM* 114). Reden beinhaltet nun immer Sprache, während Zuhören auch die Musik miteinschließt; als drittes Element hat sie aber das „looking at that thing“ bezeichnet, da die Sprache abgenutzt worden ist und nicht einfach da ist, wirklich da, wie sie in *WIEL* schreibt: „You do remember Chaucer, even if you have not read him you do remember not how it looks but how it sounds, how simply it sounds as it sounds. That is as I say because the words were there. They had not yet to be chosen, that had only as yet to be there just there“ (*LAM* 43). Stein gelingt es nun mit ihren Porträts, dem Leser in der Rezeption den Wörtern Geschmacksnuancen abzugewinnen,

³⁸¹ Robert Bartlett Haas, „Another Garland for Gertrude Stein“ als Einleitung zu Gertrude Steins *What Are Masterpieces*, Los Angeles, 1940, S. 22.

³⁸² Gertrude Stein, „What Is English Literature“, in: *LAM*, S. 31-58, hier S. 39, im Folgenden *WIEL* abgekürzt.

³⁸³ Gertrude Stein, „Portraits and Repetition“, in: *LAM*, S. 99-124, hier S. 114, im Folgenden *PR* abgekürzt.

die bisher nicht wahrgenommen, bzw. vergessen worden sind oder die in der sinnlichen Auskostung als klangliche Delikatesse neu sind.

Im Jahre 1945, wenige Monate vor ihrem Tod, verfasste Gertrude Stein ein Vorwort für die Ausstellung des jungen spanischen Malers Riba-Rovira in der Pariser Galerie Roquepine und erinnerte sich, wie sie ihn auf einer Straße in ihrer Nachbarschaft getroffen hat: „I looked at him, at him and his picture, as I always look at everyone who does something – I have an insatiable curiosity to look – and I was moved.“ Hier wird Steins interessierter Neugier noch einmal Ausdruck verliehen – übrigens mit einer Formulierung aus dem gleichen metaphorischen Umfeld wie Andersons Widmung von *WO* („hunger“ – „insatiable“) – doch besonders die Erkenntnis über Cézanne ist hier von Interesse:

I explained that for me, all modern painting is based on that which Cézanne failed to do instead of being based on that which he almost succeeded in doing. When he could not make a thing, he turned aside from it and left it alone. He insisted upon showing his inability; he exposed his failure to succeed; to show what he could not do, became an obsession with him. People influenced by him were equally obsessed by the things which he could not obtain and they began the system of camouflage...³⁸⁴

Das Moderne an Cézannes Malerei wird hier als die Bereitschaft gesehen, seine Unfähigkeit zu vollenden, darzustellen; diese wird als Konzept verstanden: „he exposed his failure to succeed.“ Damit wird die Aktivität des Rezipienten gefordert. Den Einfluss Cézannes definiert Stein als das Konstruieren dieser Leerstellen, deren Nachfolger dann in einem System von Camouflage arbeitet. Diese Begrifflichkeit nimmt Stein in ihrem Essay *Picasso* wieder auf, wenn sie davon berichtet, wie sie und Picasso camouflierte Panzer sehen: „It was at night, we had heard of camouflage but we had not yet seen it and Picasso amazed looked at it and then cried out, yes it is we who made it, that is cubism“ (*Picasso* 11).³⁸⁵ Analog zu Steins auf Gefühl basierendem Zugang zu Kunst, finden sich die Worte Cézannes in der Erinnerung Gasquets: „art which does not have emotion as its principle is not an art ... Emotion is the principle, the beginning and the end, the craft, the objective, the execution is in the middle.“³⁸⁶ Susan Sidlauskas hat gezeigt, dass Cézanne „was somehow absorbing not only the colors before him, but the very substance of the person they composed“³⁸⁷ und damit ein

³⁸⁴ Zit. in: Lamont Moore (Hg.), *Pictures for a Picture*, S. 18. In dem Katalog wurde das französische Original übersetzt.

³⁸⁵ Weitere Erläuterungen zur Camouflage finden sich im Picasso-Kapitel V.2.2.

³⁸⁶ Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne*, S. 213.

³⁸⁷ Susan Sidlauskas „Emotion, Color, Cézanne“, www.19thc-artworldwide.org/autumn_04/articles/sidl.html, S. 14. Der Artikel wird demnächst in ihrem Buch *Cézannes Significant Other* erscheinen, das sich mit Materialität, Berührung, Sexualität, Gender und der Rezeptionsgeschichte der Cézanneschen Porträts auseinandersetzen wird.

Tiefenverständnis von Abbildungen besitzt, das Stein in ihrem Kompositionsprinzip verwirklicht.

7.1 Hemingway und Cézanne

I thought of Miss Stein and Sherwood Anderson and egotism and mental laziness versus discipline and I thought who is calling who a lost generation?
(Ernest Hemingway³⁸⁸)

Abschließend soll jene literarische Reaktion auf Cézanne untersucht werden, die immer in Relation zu Gertrude Stein und Sherwood Anderson gesetzt wird: Ernest Hemingway. Auch wenn er selbst zu Wort kommen wird, soll hier die Auseinandersetzung mit seinem Werk und die Positionierung von Stein, Anderson, Hemingway und der Malerei im Vordergrund stehen.

Edmund Wilson schreibt in einer Doppelbesprechung von *Three Stories and Ten Poems* und *In Our Time* für die Oktoberausgabe von *The Dial* 1924: „Indeed, Miss Stein, Mr. Anderson and Mr. Hemingway may now be said to form a school by themselves.“³⁸⁹ Nehmen wir dieses Zitat ernst und verstehen Stein, Anderson und Hemingway als Schule, so wollen wir dieses nicht im konventionellen Sinne der gleichartigen Gemeinsamkeit tun, sondern als Zusammenführung von Lehrerin und Schülern, vielleicht sogar als Lehrerin und Schülern verschiedener Klassen. Die zeitgenössischen Kritiken benennen jedenfalls schnell einen anderen Einflussverlauf; so ist in einer Kritik von Hemingways *In Our Time* im *Saturday Review of Literature* 1925 zu lesen: „There are obvious traces of Sherwood Anderson in Mr. Hemingway and there are subtler traces of Gertrude Stein.“³⁹⁰ Diese Richtung verzerrt sich sogar; Jeffrey Meyers schreibt 1982: „The stylistic influence of Ring Lardner, Anderson and Stein has been much discussed and vastly overrated. One need only compare Hemingway’s early style – in ‘In Our Time’ and ‘The Sun Also Rises’ – with that of his supposed teachers

Für eine generellere Einführung in die Fragestellung s. ihr *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge, 2000.

³⁸⁸ In Ernest Hemingways *A Moveable Feast*, New York, 1964, S. 32 wird folgende Begebenheit berichtet: Als ein gerade aus dem Krieg gekommener Mechaniker den Ford von Gertrude Stein nicht gebührend behandelt, wird er von seinem Arbeitgeber zurechtgewiesen: „‘You are all a génération perdue.’“ Stein erweitert dann diese Formulierung: ‘All of you young people who served in the war. You are a lost generation.’“ Hemingway stellte 1926 diese Bemerkung sowie ein längeres Zitat aus Ecclesiastes, das den Kreislauf allen Seins beschreibt, seinem ersten Roman *Fiesta* oder *The Sun Also Rises* voran.

³⁸⁹ Zit. in: Kenneth S. Lynn, *Hemingway*, Cambridge, 1987, S. 268. Gerade *In Our Time* und *WO* weisen durch die Verbindung von Bildungsroman und Kurzgeschichten-Sammlung Gemeinsamkeiten auf, die zu Vergleichen herausgefordert haben, vgl. Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle*, New York, 1989, bes. S. 71-91.

³⁹⁰ Zit. n. Michael S. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, Oxford, 1989, S. 328; dort finden sich auch weitere Auszüge, die diese Tendenz in der Kritik belegen.

to see immediately that he is very different and infinitely superior.“³⁹¹ Kann ich mich mit dem „sehr anders“ noch anfreunden, so erscheint mir das „unendlich überlegen“ doch als eine simplifizierende Eulogie.

Die bereits mehrfach zitierte Kernpassage Steins aus dem „Transatlantic Interview“: „Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part was as important as the whole“ (TI 15) findet auch ein Echo im Werk Hemingways: „Let those who want to save the world if you can get to see it clear and as a whole. Then any part you make will represent the whole if it's made truly. The thing to do is work and learn to make it.“³⁹² Doch es bleibt die Frage, ob wirklich diese sprachlich Analgien zu Cézanne und dem Kubismus sich als Schlüssel zu einem fruchtbaren Werkverständnis erweisen kann.

Ernest Hemingway lernte Sherwood Anderson kennen, als er zwischen 1920 und 1921 bei der *Chicago Tribune* als Polizei-Reporter und als Redakteur bei einer Monatszeitschrift arbeitete. Anderson regte den jungen Journalisten dazu an, seinen geliebten Turgenev, Dostoevskij, Čechov und Lawrence zu lesen. Als Anderson im November 1921 nach seinem halbjährigen Parisaufenthalt wieder zurück in die Staaten kam, versah er Hemingway mit einem Empfehlungsschreiben und ermöglichte dem jungen Korrespondenten des *Toronto Star* so den Zugang zu Gertrude Stein. Er notierte: „Mr. Hemingway is an American writer instinctively in touch with everything worthwhile going on here and I know you will find Mr. and Mrs. Hemingway delightful people to know“ (SA/GS 11).³⁹³ In Paris sah Hemingway unter anderem das berühmte „Porträt von Mme. Cézanne“ im Hause Stein, doch er hatte zwischen 1922 und 1924 sogar die Möglichkeit, über 40 verschiedene Bilder von Cézanne zu sehen.³⁹⁴

Die erste Bemerkung, die der kaum 24-jährige Hemingway über den Einfluss Cézannes auf seine schriftstellerischen Tätigkeiten festhielt, ist noch sehr vorsichtig formuliert. Er berichtet in einem Brief an Gertrude Stein und Alice B. Toklas im Sommer 1924, dass er unter

³⁹¹ Jeffrey Meyers (Hg.), *Hemingway: The Critical Heritage*, London, 1982, S. 5. Vgl. auch Marjorie Perloff, „Ninety Percent Rotarian‘: Gertrude Stein’s Hemingway“, *American Literature* 62.4 (1990): 668-683, hier S. 670f.

³⁹² Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, London, 1932, S. 261.

³⁹³ Vgl. Kurt Müller, *Ernest Hemingway. Der Mensch – Der Schriftsteller – Das Werk*, Darmstadt, 1999, S. 24f. und Hans-Peter Rodenberg, *Hemingway*, Reinbek b. Hamburg, 1999, S. 33f. sowie Paul Padgett/Bruce Kellner, „Friends and Enemies: A Biographical Dictionary“, *A Gertrude Stein Companion, Content With the Example*, Hg. Bruce Kellner, New York, 1988, S. 203f. und Robert M. Crunden, *Body & Soul. The Making of American Modernism*, New York, 2000, S. 292ff.

³⁹⁴ Vgl. Thomas Hermann, „Formal Analogies in the Texts and Paintings of Ernest Hemingway and Paul Cézanne“, in: *Hemingway Repossessed*, Hg. Kenneth Rosen, Westport, 1994, S. 29-33, hier S. 30.

anderem die längere Kurzgeschichte „Big Two-Hearted River“ beendet habe „...[which] I worked on before I went to Spain where I’m trying to do the country like Cézanne and having a hell of a time sometimes getting it a little bit.“³⁹⁵ Das Ende dieser Erzählung weist im Manuskript seitenlange ästhetische Überlegungen auf, doch bittet er seinen Freund Donald Ogden Stewart „[to] lop off the last nine pages“³⁹⁶ der schon bei einem Verleger eingereichten Geschichte. Auf diesen Seiten wird Cézanne als das große Vorbild von Nick Adams beschrieben: „He wanted to write like Cézanne painted. (...) He, Nick, wanted to write about country so it would be there like Cézanne had done it in painting. You had to do it from inside yourself. (...) He could see the Cézannes. The portrait at Gertrude Stein’s. She’d know it if he ever got things right.“³⁹⁷ Es ist weniger die Erwähnung des Gemäldes bei Gertrude Stein als vielmehr die formulierte Verbindung zwischen den Bildern Cézannes und den Texten, die hier von Interesse ist: „You had to do it from inside yourself“ – die Hervorbringung dieser Art von Kunst ist ein Akt der individuell-subjektiven Schöpfung. Über diese seelische *black box* lässt sich nicht viel sagen, wohl aber über die Rezeption der Objekte. Auch diese sind von der Betrachtung „from inside yourself“ abhängig und eine Produktion. Stein versucht in ihren Texten, den Prozess der Rezeption eines Bildes in der Rahmengestaltung eines ästhetischen Ereignis zu fassen. Daher fallen theoretische Reflexionen und literarische Primärtexte bei ihr ineinander. Sie versucht, den hierarchischen Verweischarakter von Sprache weitgehend einzuebrennen: Aus einer vertikalen Lesart wird ein horizontales Ereignis.

In *AABT* kritisiert Stein Hemingways Umgang mit der Kunst: „Once Hemingway wrote in one of his stories that Gertrude Stein always knew what was good in a Cézanne, she looked at him and said, Hemingway, remarks are not literature“ (85). In Bemerkungen wird man das Bedeutende an der Kunst Cézannes nicht zu fassen bekommen, erst wenn man die Sprache von der semantischen Last der alltäglich „sinn-vollen“ Kommunikation befreit und sie damit dann wie bloße Farbe behandelt, um die Sinn-Konstruktion erfahrbar zu machen, wird sprachlich adäquat das Besondere aus Cézannes Bildern übersetzt. Schon aus obigem kleinen Auszug aus der Hemingwayschen Cézanne-Litanei wird etwas deutlich: Es geht um das Da-Sein („to write about country so it would be there“), um die von Stein beschworene Existenz des „was always there, really there“ (P 96). Dieses tatsächliche Dasein ist in den Bildern Cézannes zu rezipieren, da sie ihre dauernde Dinglichkeit mit thematisieren, während Hemingway in dem bloßen Wunsch nach Dasein dieses noch nicht erreicht hat. Cézanne

³⁹⁵ Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917-1961*, Hg. Carlos Baker, New York, 1981, S. 122.

³⁹⁶ Zit. in: Carlos Baker, *Ernest Hemingway*, New York, 1969, S. 138.

³⁹⁷ Das Ende der Original-Fassung ist in der chronologisch geordneten Sammlung der Nick Adams Geschichten enthalten: Ernest Hemingway, *The Nick Adams Stories*, New York, 1972, S. 239f.

schreibt, bzw. malt etwas in seine Bilder ein, was durch die erfahrbare Konstruktion von Sinn in den Texten Steins widerhallt. Anderson weist zum Abschluss seiner Vorlesung über Realismus 1939 auf die gleiche Unterscheidung hin: „There are, you see, these two kinds of realism, the realism to actual life that is the challenge to the journalist and the realism to the book or the story-life. That I should say is the job of your real story teller.“³⁹⁸ Erst im Bewusstsein der künstlichen Qualität von Worten können diese eingesetzt werden, um einen Kunstraum zu kreieren, der dann durch Rezeption zum Leben erweckt werden kann.

Hemingway gewann über die Jahre an Selbstsicherheit und erzählte: „I can make a landscape like Mr. Paul Cézanne. I learned how to make a landscape from Mr. Paul Cézanne by walking through the Luxembourg Museum a thousand times with an empty gut, and I am pretty sure that if Mr. Paul was around, he would like the way I make them and be happy that I learned it from him.“³⁹⁹ Was genau haben denn nun Hemingways literarische Landschaften mit den bildnerischen von Cézanne zu tun? Emily Stipes Watts zeigt in ihrem Kapitel „Landscapes“,⁴⁰⁰ wie Hemingway Cézannesche „tache“ und geometrische Figuren benutzt, um die Landschaft als „solid, substantial, and orderly“ (44) entstehen zu lassen. In ihrer Folge werden kunsthistorische Termini oft auf Literatur angewendet.⁴⁰¹

7.2 Analysenproblematik

Ein Seitenblick auf einen neueren Artikel soll das generelle Problem beispielhaft verdeutlichen und setzt sich daher mit Fragwürdigkeiten eines Beitrags ausführlicher auseinander. Theodore Gaillard amalgamiert in seinem Artikel „Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives“⁴⁰² Cézannes und Hemingways Techniken in der Auflistung: „from effective shifts in perspective and narrative point of view to blurred framings of tight focal points; from the blank-canvas power of the implied but unspoken to meticulous placement of emotionally colored words and images; from the telling detail of clothing or expression in a ‘portrait’ to the repetition of symbolic vertical and horizontal planes in indoor and outdoor settings“ (67). Er attestiert Hemingway ein „transferring such visual techniques

³⁹⁸ Sherwood Anderson, *A Writer’s Conception of Realism*, S. 20.

³⁹⁹ Ernest Hemingway formuliert dies im Interview mit Lilian Ross; sie schrieb ein „Profil“ des Autors für den *New Yorker* (am 13.05.1950); dieses wird später separat publiziert: *Portrait of Hemingway*, New York, 1961. Zitat dort S. 61.

⁴⁰⁰ S. Emily Stipes Watts, *Ernest Hemingway and the Arts*, Urbana, 1971.

⁴⁰¹ Sheldon Norman Grebstein, *Hemingway’s Craft*, Carbondale, 1973; Alfred Kazin, „Hemingway the Painter“, *New Republic* (17.03.1977): 21-28; Charles Harmon Cagle, „‘Cézanne Nearly Did’: Stein, Cézanne, and Hemingway“, *Midwest Quarterly* 23.3 (1982): 268-278; Thomas Hermann, „Formal Analogies in the Texts and Paintings of Ernest Hemingway and Paul Cézanne“, in: *Hemingway Repossessed*, Hg. Kenneth Rosen, Westport, 1994, S. 29-33. Weitere Literaturangaben sind bei Horst Weber, *Cézanne and Literature*, S. 49n87 verzeichnet.

⁴⁰² Theodore L. Gaillard, Jr., „Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives“, *TCL* 45.1 (1999): 65-78.

to verbal settings“ (ebd.) und man ist geneigt, ihm zuzustimmen, sind seine Formulierungen von „narrative point of view“, „the implied but unspoken“ und „emotionally colored words“ doch *qua* Terminologie schon im Bereich der Sprache. Die Sprache ist hier nicht nur Diskursraum, sondern wird mit Begriffen wie „narrative, unspoken, words“ auf eine autoreflexive Meta-Ebene gehoben. Die Leistung des „transferring“ wird als Leserleistung gesehen: „Hemingway would prompt us to compare and contrast characters (or even animals) in a story, considering one as a foil to help us assess the other; or he would force us to focus on highly descriptive detail whose imagery, intensified in its isolation, would come to vibrate with symbolic meaning“ (67). Diese Herangehensweise an Hemingways Texte wird dem Einfluss Cézannes auf den Autor gutgeschrieben. Dieses geschieht in einer unkritischen Absolutheit, denn wir wissen weder, „wie“ Hemingway Cézanne rezipiert hat, noch „wie“ sich diese Rezeption auf seine künstlerische Leistung und damit erst auf unser mögliches Lesen auswirkt.

In seiner Analyse von „Big Two-Hearted River“, die sich besonders mit der Auslassung beschäftigt, verdeutlicht Gaillard seine Verbindung von Hemingway mit Cézanne. Am Ende der Erzählung erfahren wir, dass Nick nicht Richtung Sumpf gehen möchte, wo „big cedars came together overhead, the sun did not come through, except in patches.“⁴⁰³ Gaillard zieht sofort eine Verbindung, denn „these overreaching cedars cannot help but remind us of that intriguing subseries of three *Mont Sainte-Victoires* in which Cézanne, across the top of his canvases, frames the scene with an extended pine limb...“ (69). Da sein Beitrag nicht bebildert ist, bedarf es eines Extra-Aufwands zur Überprüfung seiner Assoziation; doch geht es hier um den Punkt des „cannot help but remind us“, der Gaillard dann zum Anfang von *A Farewell to Arms* überleitet. Gaillard reflektiert seine eigene Position als Leser nicht und konstatiert lediglich den Eindruck der sich aufzwingenden Erinnerung. Diese scheint sich allerdings eher aus dem Titel seines eigenen Beitrags zu rekrutieren denn aus dem Primärtext. Die Rahmung von manchen *Mont Sainte-Victoire*-Variationen durch Nadelbaumzweige mag das Zitat illustrieren, doch kann man sich optisch ebenso auf einen klassischen Bildaufbau à la Claude Lorrain wie auf die sonnenfleckigen Bäume eines Max Liebermanns zurückziehen. Motivische Assoziationen können durchaus auch – und vielleicht sogar besonders – beim analytischen Lesen bereichernd sein, doch liegt die *crux* im allmählichen Verwischen von Grenzen. Der Erwähnung von Hemingways Erzählung „The Killers“ fügt Gaillard nur noch in Klammern hinzu: „(which employs several of Cézanne’s techniques)“ (72) und behandelt die

⁴⁰³ Ernest Hemingway, *The Short Stories*, New York, 1987, S. 231.

Kunstformen mit ihren Techniken eher vage und als beliebig austauschbar.

Der arbiträre Charakter von Gaillards Assoziationen nimmt zu: „...the opening of ‘Another Country’ offers an example of Hemingway’s use of a striking still life in the trompe l’œil tradition – perhaps to be associated more with a Chardin or with a William Harnett than with the fruits and bottles of a Cézanne“ (73). Da im Anfang der Erzählung von gehängtem Wild, schneebepuderten Fuchsfellen und kleinen Vögeln die Rede ist,⁴⁰⁴ liegt die motivische Verbindung zu den berühmten Trompe-l’œil Bildern Harnetts, die an Holztüren befestigte Jagdbeute zeigen (z.B. „Cabin Door Still Life“, ca. 1886; „After the Hunt“, 1885 oder „For Sunday’s Dinner, 1888“⁴⁰⁵) auf der Hand. Da Gaillard weder eine Kontextualisierung, geschweige denn eine Bildanalyse, ja nicht einmal eine Bildreproduktion an sich, anbietet, bleibt das Erkennen von motivischen Gemeinsamkeiten ein oberflächliches Moment. Ebenso gut kann man seinem „perhaps to be associated more“ Winslow Homer, John Haberle oder Edward Hopper hinzufügen und wird trotz motivisch ähnlicher, aber unterschiedlichst illustrierender Abbildungen zu analog Aussage unkräftigen Ergebnissen kommen. Das Problem ist nun explizit: Separiert man nicht kenntlich die Fragen der Malerei und der sprachlichen Kunstrezeption, so kommt man über eine bloße metaphorisch zu konstatierende Ähnlichkeit von Bildern und Texten nicht hinaus. Wie kann denn nun eine interdisziplinäre Antwort aussehen? Vielleicht liegt die Lösung in der Frage und nicht in der Antwort: Sprache ist das Material, aus dem Hemingway seine Texte macht, und das gleiche Material steht auch uns zur Verfügung, wenn wir über diese sprechen. Dieser Sachverhalt ist keine banale Selbstverständlichkeit, sondern ein Grundproblem, dessen sich Stein sehr bewusst war und es zu lösen versuchte. Es ist schon in der Einleitung angedeutet geworden, dass sich auf die entscheidenden Fragen keine Antworten finden lassen können, da diese jenseits des Sagbaren liegen, nur muss jetzt der Mut im Dehnen der Frage liegen, in dem sinnlichen Auskosten dieser Limitierung und nicht in dem diskursiven Überblenden des Problems.

Spannend ist nun allerdings die Frage, ob denn Hemingway selbst jemals über einen oberflächlichen Ansatz hinausgekommen ist. In *A Moveable Feast* berichtet Hemingway, dass er fast täglich im Musée du Luxembourg gewesen sei, um sich die Cézannes und andere Bilder anzuschauen: „I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I

⁴⁰⁴ Vgl. Ernest Hemingway, *The Short Stories*, S. 267.

⁴⁰⁵ S. David M. Lubin, „Masculinity, Nostalgia, and the Trompe l’œil Still-Life Paintings of William Harnett“, in: *Picturing a Nation. Art and Social Change in Nineteenth-Century America*, New Haven, 1994, S. 273-319. Abbildungen der genannten Beispiele finden sich ebenfalls in dem Artikel (Abb. 159, 170, 182).

was trying to put in them. I was learning very much from him but I was not articulate enough to explain it to anyone. Besides it was a secret.“⁴⁰⁶ Im folgenden Rosenkapitel wird veranschaulicht werden, dass Gertrude Stein „articulate“ genug war, um dem Medium Sprache zumindest die Fragestellung des Geheimnisses fruchtbar zu entlocken. Am Anfang des achten Kapitels von *A Moveable Feast* kommt Hemingway nochmals auf Cézanne zu sprechen und erzählt, wie sein Hunger ihn zu seinem Verständnis der Landschaften von Cézanne trieb. Er überlegt sich, dass Cézanne wohl auch hungrig gewesen sein muss, doch wahrscheinlich vergaß er nur zu essen – einen Gedanken, den er als „illuminating“ kategorisiert. Immerhin kommt er zum Ergebnis: „Later I thought Cézanne was probably hungry in a different way“ (62). Diesem „andersartigen Hunger“ hat Anderson in seiner Widmung von *WO* an seine Mutter sprachlichen Ausdruck verliehen und in den Erzählungen dann Rechnung getragen: „the hunger to see beneath the surface of lives“. Bei Anderson ist „der Hunger unter die Lebensoberflächen zu sehen“ keine Bemerkung, wie Stein an Hemingway kritisierte, sondern eine Widmung, der er dann in den einzelnen Geschichten Rechnung trägt.

Gaillard sollte hier nicht als Einzelfall kritisiert werden, sondern als Beispiel einer Art der Literaturwissenschaft dienen, die es vorzieht, Problemkomplexe sprachlich zu überdecken, anstelle sie erfahrbar zu machen – auch auf die Gefahr hin, dass sich keine bequeme Lösung anbietet. Horst Weber schlussfolgert: „Cézanne’s paintings, especially his landscapes, assume a tragic quality. This is also true of his portraits and groups of figures as „The Cardplayers“. It is this peculiar tragic quality which seems to have filtered into many of the stories of Ernest Hemingway.“⁴⁰⁷ Die „peculiar tragic quality“ – was auch immer darunter zu verstehen ist – scheint in viele Hemingway-Erzählungen hineingesickert zu sein – eine vage Formulierung von damit geringer Aussagekraft. Unter dem Schutzmantel der Wissenschaftlichkeit werden vermeintliche Erkenntnisse mit einer sicheren Eindeutigkeit präsentiert; diese laufen jedoch an den eigentlichen Fragenkomplexen vorbei. Es wird versucht, die Grenzen der Sagbarkeit zu ignorieren, dabei kann eine klare Akzeptanz dieser zu einem größeren Bewegungsfreiraum führen. Steins paradoxe Antworten unterlaufen sprachliche Eindeutigkeit und öffnen sich dem Leser in einer gewissen Ambiguität, die schon in der Fragestellung des Satzes bei Zeichensetzung des Aussagesatzes deutlich wird:

Does an oil painting tend to go back into its frame because after all an oil painting belongs in its frame.

⁴⁰⁶ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, S. 17f.

⁴⁰⁷ Horst Weber, *Cézanne and Literature*, S. 21.

Or does it not.
It does and does not. (P 103)

Die bemalte Leinwand im Rahmen, das dinghafte Objekt, und das Bild im Betrachter, das in der Rezeption entstehende „Objekt“, schillern in ihrer doppelten Existenz ebenso, wie auf textueller Ebene Frage und Antwort oszillieren. Erst im Paradox des „It does and does not“ findet sich eine Lösung, die das gleichzeitige Streben des dinglichen Bildes in seinem Rahmen und des rezipierten Bildes im Betrachter bezeichnet. Die Gleichzeitigkeit von Frage und Antwort, von Bestätigung und Verneinung ist linguistisches Analogon zur inhaltlichen Aussage. Stein hat in „Saving the Sentence“ dieses Problem pointiert: „What is the difference between a question and answer“ (HTW 33f). Diese Frage wird in der Form des Aussagesatzes gestellt und damit als systemgebunden entlarvt und gleichzeitig unterlaufen. Stein öffnet diesen Gedankenraum in „Poetry and Grammar“, wenn sie klarstellt: „Therefore I ask you therefore wherefore should one use it the question mark. Beside it does not in its form go with ordinary printing and so it pleases neither the eye nor the ear and it is therefore like a noun, just an unnecessary name of something.“⁴⁰⁸ Das Fragezeichen erfüllt weder in optischer noch in klanglicher Hinsicht Steins ästhetisches Qualitätskriterium und ist daher überflüssig, da sie bereits klargestellt hat, dass „anybody who can read at all knows when a question is a question as it is written in writing.“⁴⁰⁹ Hier wird in einem Detail die von ihr eingeforderte aktive Partizipation des Rezipienten deutlich.

7.3 Ästhetische Konsequenzen

Steins Texte erlauben den Blick auf die mediumsspezifische Komposition und verweigern sich daher der Einordnung in einen linearen Diskurs. In „A Grammarian“ finden sich folgende Sätze: „Who knows how Howard likes hearing. I can do it so easily it always makes grammar but is it grammar. Forget grammar and think about potatoes. Grammar after all has to do with why they were presented“ (HTW 109). Bei schnellem Lesen – besonders über die Hunderte von Seiten von HTW – kann man rasch der Versuchung erliegen, Steins Text als Nonsens einer der modernen „damn scribbling women“ abzutun; Alfred Kazin beispielsweise nennt Stein eine „immense priestess of nonsense“.⁴¹⁰ Der narrative Satz – vielmehr die Frage – über Howard wird gerade aufgrund seiner Ambiguität mit Grammatik und der gleich anschließenden Frage nach Grammatik verbunden. Der Wechsel zu den Kartoffeln belegt die Macht des Wortes: Trotz der irritierenden Überraschung, wird die Vorstellung von Kartoffeln

⁴⁰⁸ Gertrude Stein, „Poetry and Grammar“, *LAM*, S. 125-147, hier S. 128f.

⁴⁰⁹ Gertrude Stein, „Poetry and Grammar“, S. 128.

⁴¹⁰ Alfred Kazin in: *Hemingway: The Critical Heritage*, Hg. Jeffrey Meyers, London, 1982, S. 229.

im Leser evoziert. Durch den Kontext wird der Leser auf den Wortcharakter der Kartoffeln aufmerksam gemacht – der Abbildcharakter „potatoes“ für Erdäpfel tritt in den Hintergrund. Der Grund der Präsentation von Kartoffeln liegt in der Gleichwertigkeit von Wörtern. Stein zwingt so den Leser, den Akt des Lesens als bewussten zu erfahren und nicht als Erklärung einer außersprachlichen Realität anzunehmen, ebenso wie Cézanne seine Porträts als Bilder erfahrbar macht und ihre Wesen als Bildnis auf andere Ebenen hebt.⁴¹¹

Genau an diesem Punkt trennen sich Bewunderer und Kritiker wie Weber von Stein. In seinem *Cézanne and Literature* zitiert Weber Meier-Gräfe, der gegen Renoirs „prangende Brüste“ die maskuline Kraft Cézannes setzt: „im Grunde der männlichste Künstler Frankreichs“ (28). Weber übernimmt diese „masculine toughness of Cézanne, comparable to that of the late Rembrandt“ als „for us a reminder of the apparent toughness of a Hemingway, a generation later“ (28). Weber ist in seinem Beitrag überhaupt ständig an verschiedene Künstler, Philosophen oder Ereignisse erinnert. Anders als Gertrude Stein hat er nicht erkannt, dass es Cézanne gerade um das Schaffen ohne Erinnerung geht, um das Kreieren einer sinnlichen Welt ohne Referenten außerhalb ihrer Existenz. Daher favorisiert er auf Hemingway anspielend: „While Stein was determinedly steering in the direction of the voids of stilted cubism, Hemingway was stalking more romantically-minded across the river into the trees“ (52).⁴¹² Weber muss mit seiner Lesebrille zu so einem Schluss kommen, da er das wirklich Neue, das in jeder Rezeption Entstehende, weder an Cézanne noch an den „strenuous and often boring effort of Gertrude Stein“ (51) honoriert, sondern sich in der Analogie der Männlichkeit von Cézanne und Hemingway gefällt. Die offene Ambiguität von Stein findet sich nicht nur in literarischen Texten wieder, sondern spiegelt sich ebenso in ihrem Leben und den Werten, die affirmative Kategorien wie Männlichkeit und Weiblichkeit, Hetero- und Homosexualität, Alter und Jugend entgrenzen. Das Ertragen von Unbestimmtheit, von dem Fehlen einer Eindeutigkeit, von der Flexibilität starr geglaubter Grenzen im ästhetischen und ethischen Bereich wird zu dem fruchtbaren Boden, auf dem dann *WO* blüht. Die Ambivalenz von Sexualität in Hemingways Werk wird im Gegensatz des künstlich männlichen

⁴¹¹ Für eine weiterführende Lesart des Textes s. Jacques Lezra, „How to Read *How to Write*“, *Modernism/Modernity* 5.1 (Januar 1998): 117-29.

⁴¹² In Hemingways postum veröffentlichten Roman *Islands in the Stream* lässt sich eine Abkehr vom künstlerischen Credo Cézannes festmachen. Die autobiographisch angelegte Malerfigur Thomas Hudson beobachtet am Ende des Romans nackte Schwimmer. Bevor er sich diese als Motiv vornimmt, heißt es: „Thomas Hudson thought of the canvas of the bathers by Cézanne and then he thought he would like to have Eakins paint it“, New York, 1970, S. 382. Die modernen Neuerungen eines Cézannes, die durch Betonung der Dinghaftigkeit des Bildes den Akt der Rezeption thematisieren, wird zu Gunsten des mimetisch-narrativen Realismus' des Amerikaners Eakins aufgegeben; die „Badenden“, die dann unter anderem Picasso zu seinen später zu diskutierenden „Demoiselles“ inspiriert haben, weichen der Vollendung der akademischen Kunst.

Heldentums in *A Moveable Feast* und der sexuellen Ambivalenz und Androgynität, die den unvollendeten *The Garden of Eden*⁴¹³ bestimmt, deutlich. J. Gerald Kennedy kontrastiert das Bild des einzig heterosexuell gesund stabilen Mannes in Paris im Kreis von F. Scott Fitzgerald und Stein mit dem verwirrten und experimentierfreudigem Protagonisten David Bourne im *The Garden of Eden* – Keimzelle dieser Grenzaufweichung ist allerdings nicht die ästhetische Erfahrung.⁴¹⁴

Wenn Gaillard nun in genauer Textanalyse von „Big Two-Hearted River“ Hemingways Stilmittel als „magnified visual detail and repetition of specific textual coloring in order to link these different portions of his verbal canvas“ (68) identifiziert, so müssen wir eine metaphorische Mixtur aus kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Ingredienzien konstatieren, die uns weder ein Bild von Cézanne noch den Text Hemingways näher bringen. Selbst wenn wir Gaillards Identifikation der Cézanneschen Stilmittel zustimmen: „overlapping planes and underlying geometric shapes“ (67) „small patches of blank canvas and omission of implied plot elements“ (68) und auch zugeben, dass „[w]ith Cézanne, (...) perspective planes change (...) abruptly“ (70), so bleibt die Frage offen, ob Hemingway diese nun im kunsthistorischen Diskurs so präsenten Momente rezipiert und dann noch in Literatur transferiert hat. Hemingway schreibt auch über die Beschäftigung mit vielen anderen Malern, zu denen Giotto, Tintoretto, Breughel, Manet, Degas, Goya, Gris, Klee und Masson zählen.⁴¹⁵ Perspektivische Neuerungen kann man an den Fresken Giottos um 1300 festmachen, Auslassungen mit den oft nur angedeuteten Lösungen in den Ölbildern des Venezianers Tintoretto im Cinquecento vergleichen und eine bildnerische Auflösung im unscharfen Hintergrund des „Déjeuner sur l’herbe“ von Manet finden. In dem Zusammenmischen von Kunst und Literatur bleibt ein beträchtlicher, nicht aufzulösender Anteil an bloßer Behauptung, Spekulation und metaphorischer Verblendung, die in der wissenschaftlichen Beweisführung verenden können. Wenn Kenneth G. Johnston zu dem Schluss kommt, dass „the subtlety, unity, and narrative effectiveness of the Hemingway landscape greatly increased as he absorbed the lessons of Cézanne and moved beyond the photographic realism“,⁴¹⁶ dann wird eine Verbesserung von Hemingways Stil durch die Rezeption von Cézannes Bildern rationalisiert, obwohl die Texte nicht annähernd die existentielle

⁴¹³ Das Werk wurde von Tom Jenks ediert und wurde 1986 in New York veröffentlicht.

⁴¹⁴ Vgl. J. Gerald Kennedy, „Hemingway’s Gender Trouble“, *American Literature* 63.2 (Juni 1991): 187-207.

⁴¹⁵ Vgl. Charles Harmon Cagle, „‘Cézanne Nearly Did’: Stein, Cézanne, and Hemingway“, bes. 268f. und Emily Stipes Watts, *Ernest Hemingway and the Arts*.

⁴¹⁶ Kenneth G. Johnston, „Hemingway and Cézanne: Doing the Country“, *American Literature* 56.1 (1984): 28-37, hier 37.

Leseerfahrung ins Schwanken bringen, wie Cézannes Bilder die Sehgewohnheiten brechen. Steins Texte hingegen verweigern eine narrative Linearität und rücken so die aktive Beteiligung des Lesers auf ein ganz anderes Niveau. In einer Rezension über ihr *Geography and Plays* schreibt Hemingway: „You will also learn something, if you happen to be a writer – or a reader“ – eine Aussage, die nicht deutlich genug unterstrichen werden kann.⁴¹⁷

Über den Bruch zwischen Hemingway und Stein ist in diversen Biographien ausreichend geschrieben worden; welchen Anteil nun Hemingways Homophobie und Alkoholismus dabei hatte, welche Rolle die ihn oft ablehnende Alice spielte, ob es zwischen Stein und Hemingway erotische Spannungen gab, inwieweit Hemingways anti-semitische Töne seinen Zeitgenossen dissonant klangen, sind alles Fragen, über die in Biographien ausführlich spekuliert wird.⁴¹⁸ Hemingway schreibt am Tage nach seinem ersten Besuch bei Gertrude Stein an Anderson: „Gertrude Stein and me are just like brothers.“⁴¹⁹ Soll die „Verbrüderung“ nun eine fazetische Anspielung auf Steins sexuelle Orientierung sein oder ist es nur ein überschätztes Wunschdenken des jungen Hemingway? Jedenfalls ist das eingangs skizzierte Bild von Lehrerin und Schüler wohl treffender als das der literarischen Dioskuren. Auch wenn sich Hemingway in der Publikumsgunst vom Lieblingsschüler zum preisgekrönten, auflagenstarken Meister emporschwang, bleibt dieses doch nur die gängige, nicht aber eine absolut überzeugende Perspektive. Kellner und Padgett kommentieren den Bruch zwischen Stein und Hemingway daher mit: „The student began to believe he was the teacher“⁴²⁰ – obwohl in diesem Sprachbild deutlich werden muss, dass beide sich unterschiedlichen Fächern widmeten.

⁴¹⁷ Ernest Hemingway, „Recent Publication“, *Chicago Tribune* Europäische Ausgabe (05.03.1923): 2. Über die gegenseitigen Kritiken von Stein und Hemingway s. Scott Donaldson, „Gertrude Stein Reviews Hemingway’s *Three Stories and Ten Poems*“, *American Literature* 53 (1981): 114-15 und Michael S. Reynolds, „Hemingway’s Stein: Another Misplaced Review“, *American Literature* 55 (1983): 431-34. Dem sprachlichen Einfluss von Stein auf das Werk Hemingways ist Susan J. Wolfe in ihrem Artikel „Insistence and Simplicity. The Influence of Gertrude Stein on Ernest Hemingway“, *South-Dakota-Review* 35.5 (1997): 95-111 nachgegangen.

⁴¹⁸ Besonders interessant ist die „Wahrheit“ von Seiten des Schriftstellers, s. Ernest Hemingway, „The True Story of My Break with Gertrude Stein“, *The New Yorker* 27.02.1927, hier in: Kirk Curnutt, *Critical Response*, S. 254-55. Eine kritische Betrachtung bietet auch Robert M. Crunden in seinem: *Body & Soul*, S. 289-310. Er beurteilt Hemingway als „hopeless anti-Semite, whose personal correspondence concerning her [Stein] in the years after their breakup remain among the permanent embarrassments of American letters“ (S. 290) und versteht die Wahl von Gertrude Stein als Patentante als „opportunistic hypocrisy that was becoming second nature“ (S. 294).

⁴¹⁹ Zit. n. Michael S. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, S. 36.

⁴²⁰ Paul Padgett/Bruce Kellner, „Friends and Enemies: A Biographical Dictionary“, *A Gertrude Stein Companion*, S. 204

7.4 Gegenseitige Porträts

In *The Torrents of Spring* (1926) parodiert Hemingway über weite Strecken Andersons ein Jahr zuvor erschienenen Roman *Dark Laughter*.⁴²¹ Hemingways Weltkriegs-Veteran Yogi Johnson erinnert sich an seine Zeit in Paris in einer Art, die Steins „insistence“ zu einer lächerlichen „repetition“ herunterkocht. Klangästhetisch wird der Unterschied zwischen harmonischem Rhythmus und den hier holpernden Wiederholungen erfahrbar:

Right around the corner from where Gertrude Stein lived. Ah, there was a woman! Where were her experiments in words leading her? What was at the bottom of it? All that in Paris. Ah, Paris. How far it was to Paris now. Paris in the morning. Paris in the evening. Paris at night. Paris in the morning again. Paris at noon, perhaps. Why not?⁴²²

Durch die Begrifflichkeiten des Hinführens und des Endes („leading“, „bottom“) wird die lineare Struktur der Erwartung deutlich: Der Weg muss ein Ziel haben. In den folgenden Staccatosätzen um Paris wird das Leben in der französischen Metropole allerdings eingekreist, d.h. anstelle des antizipierten Fort-Schritts gibt der Text ein zyklisches Verständnis der Lächerlichkeit preis, indem mit „perhaps“ und der abschließenden Frage eine fehlende Kausalität festgestellt wird.

In ihrem Porträt „He and They, Hemingway“ (*PaP* 193) spielt Stein mit dem Klang des Namens: „A head any way“ (Z. 8) liest sich als klanglich leicht verzerrtes Echo von „Hemingway“.⁴²³ Da sie es Anderson gegenüber als „a little skit I presented to him on going away“ beschreibt, kann es aber auch mit dem Fortgehen von Ernest und Hadley assoziiert werden.⁴²⁴ Im Porträt finden sich ebenso Gegensätze von Zivilisation und Wildnis wie auch von einem guten Anfang und dem Problem des fast Fertigen:

⁴²¹ Die darin enthaltene Kapitelüberschrift „The Making and Marring of Americans“ kann auch als Allusion auf Steins Roman *The Making of Americans* gesehen werden, dessen Veröffentlichung Hemingway im *transatlantic review* durchgesetzt hatte. Zeitgleich hat William Faulkner seine Freundschaft mit Anderson durch ein satirisches Buch beendet: Ebenfalls 1926 erschien in New Orleans sein *Sherwood Anderson and Other Famous Creoles*.

⁴²² Ernest Hemingway, *The Torrents of Spring*, New York, 1972, S. 74-75. Für eine Diskussion der Parodie hinlänglich der Afrikanismus-Konstruktion s. Fern Kory, „A Thing or Two about Hemingway's *Torrents of Spring*, Anderson's *Dark Laughter* and the 'New Negro' of the 1920s“, Vortrag während der Michigan Hemingway Society Conference in Petoskey, Michigan (17.10. 1998), <http://www.northquest.com/hemingway/conf98/kory.html> (18.05.2003). Für eine strukturelle Diskussion s. Michael S. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, S. 334-338. Hemingway schreibt im Namen der amerikanischen Literatur Anderson einen Brief, in dem er die Kunst den persönlichen Belangen der beiden überordnet; Anderson erinnert sich: „Literature, I was to understand, was bigger than both of us“ (*Memoirs* 463).

⁴²³ Da es für Hemingway anlässlich seiner längeren Abwesenheit geschrieben wurde, kann auch die klangliche Nähe von „Hemingway“ und „him away“ eine mögliche Erklärung sein.

⁴²⁴ Zit. n. Ulla Dydo (Hg.), *A Stein Reader*, Evanston, 1993, S. 449.

...In English we know. And is it to their credit that they have nearly finished and claimed, is there any memorial of the failure of civilization to cope with extreme and extremely well begun, to cope with extreme savagedom.

There and we know.

Hemingway.

How do you do and good-bye. Good-bye and how do you do.

Well and how do you do.

Die Floskel des Kennenlernens und Verabschiedens wird umgekehrt repetiert und anschließend auf das Begrüßen reduziert wiederholt. Es scheint, als ob zwischen dem rasanten Einstieg und dem effektvollen Schluss nicht viel Raum gelassen wird; die abschließende Begrüßung kann allerdings als Schritt auf das Kennenzulernende verstanden werden. Da die Hemingways am 16. August 1923 nach Kanada fahren, mag hier ein Abschied und Vorfreude auf ein Wiedersehen vertextet sein. Verstehen wir das Porträt als Kritik an der Kürze von Hemingways Erzählungen – zwischen Eröffnungs- und offenem Schlusssatz ist wenig Raum – so monosemierten wir das klanglich spielerische Gedicht sicherlich. Ebenfalls in *PaP* ist ein sehr kurzes Porträt über Bravig Imbs enthalten; dort finden sich folgende Sätze:

How do you do is easily said.

He waited.

An old fashioned short story.⁴²⁵

Soll mit dem Warten nach dem leichtgesagten Begrüßungsritus und der Erwähnung einer altbackenen Kurzgeschichte literarische Kritik geübt werden? Bezieht sich diese dann auf Bravig Imbs oder durch die Wiederholung des „How do you do“ vielleicht doch auf Hemingway, der mit seiner hinlänglich bekannten Eisberg-Theorie sicher eine „abwartendere“ Haltung einnimmt als Stein mit ihren erzählten Litaneien.⁴²⁶

Sherwood Anderson schreibt für den Umschlag von Hemingways *In Our Time*: „Mr. Hemingway is young, strong, full of laughter, and he can write. His people flash suddenly up into those odd elusive moments of glowing reality, the clear putting down of which has always made good writing so good.“⁴²⁷ Anderson widmet sein *WO* dem Blick unter die Oberfläche, „to see beneath the surface of lives“, während Hemingway an der Oberfläche

⁴²⁵ Gertrude Stein, „Bravig Imbs“, in: *PaP*, S. 210. Bravig Imbs erinnert sich im zweiten Teil seiner Memoiren *Confessions of Another Young Man*, New York, 1936 an das Paris der zwanziger und dreißiger Jahre.

⁴²⁶ Wendy Steiner liest in ihrem *Exact Resemblance to Exact Resemblance* das Hemingway-Gedicht überzeugend im Kontext des französischen Kinder-Notizbuches, in dem es niedergeschrieben worden ist und kann daher schwer intelligible Anspielungen auflösen (S. 111-116).

⁴²⁷ Hemingways *In Our Time* erschien 1925 bei Boni & Liveright in New York. Anderson hat keine Rezension des Werkes mehr veröffentlicht, vermutlich, weil er von Hemingways auf sein *Dark Laughter* zielende Parodie erfuhr; s. Ray Lewis White, „Hemingway's Private Explanation of *The Torrents of Spring*“, *MFS* 13 (1967): 291-93.

glänzende Realitäts-Blitze erscheinen lässt. Der Literatur-Nobelpreisträger Ernest Hemingway kann in gewisser Weise als populärster Teil der Trias Stein/Anderson/Hemingway verstanden werden; hier wurde aber erkennbar, dass er im Diskurs der Moderne nicht den interessantesten Part bildet. In *AABT* ist zusammenfassend und nicht gerade schmeichelhaft von der Beziehung zwischen Stein/Anderson und Hemingway zu lesen:

Gertrude Stein and Sherwood Anderson are very funny on the subject of Hemingway. (...) Hemingway had been formed by the two of them and they were both a little proud and a little ashamed of the work of their minds. (...) And they both agreed that they have a weakness for Hemingway because he is such a good pupil. (...) it is so flattering to have a pupil who does it without understanding it (...) And that is Hemingway, he looks like a modern and he smells of the museums. (233/34)⁴²⁸

Das Moderne, das im offenen Rezeptionsprozess tatsächlich immer wieder individuell Neue, das Steins Texte durch bewusste Lektüre einfordert, ist von einer anderen Art als das Moderne bei Hemingway. Hemingways „Museumsgeruch“ bezieht sich auf die Geschlossenheit seiner Texte, den einengenden Rahmen, der besonders im Gegensatz zu Stein deutlich wird, deren Texte die Formen in jeder Hinsicht zu sprengen versuchen. Auch wenn sich bestimmte Animositäten aus der Biographie erklären und für die Textrezeption nur bedingt einen signifikanten Rahmen bilden, fußt Hemingways allgemeine Popularität sicher auf seinem affirmativen Männerbild, das literarisch und biographisch Grenzen eher verstärkt und nicht in Fragen auflöst, wie es Stein und Anderson in ihren Werken antizipieren.⁴²⁹ Die neuere Forschung ist genau dieser Frage nach Männlichkeitskonstruktionen und Frauenbildern Hemingways nachgegangen und stellt Machismo gegen Masochismus als eine

⁴²⁸ Steins Prosastück „Objects Lie on a Table“, in ihrem: *Operas and Plays*, Barrytown, 1987, S. 105-111 wird auch biographisch als Meister/Lehrling-Beziehung zwischen Stein und Hemingway gelesen (vgl. Stefana Sabin, *Gertrude Stein*, S. 67). Im *TI* expliziert Stein die Relation von Neuheit und Akzeptanz: „You see it is the people who generally smell of the museums who are accepted, and it is the new who are not accepted“ (29).

⁴²⁹ Im Jahre 1948 schreibt Hemingway in einem Brief an W.G. Rogers über Gertrude Stein: „I always wanted to fuck her and she knew it and it was a good healthy feeling and made more sense than some of the talk“ (zit. n. Diana Souhami, *Gertrude and Alice*, S. 215). Hemingway hat sich über die Sexualität von Stein und die Verbindung von Talent und Homosexualität mehrfach in Gesprächen pejorativ geäußert (vgl. Souhami 271). Über *The Making of Americans* ist in *A Moveable Feast* beispielsweise zu lesen: „This book began magnificently, went on very well for a long way with great stretches of great brilliance and then went on endlessly in repetitions that a more conscientious and less lazy writer would have put in the waste basket“ (22 f.). Hemingway beschreibt dort in Kapitel 13, wie er eine Unterhaltung von Gertude überhört, in der ihre Stimme „came pleading and begging, saying, ‘Don’t pussy. Don’t Don’t, please don’t. I’ll do anything, pussy, but please don’t do it. Please don’t Please don’t, pussy’“ (103 f.). Da die Rollenverteilung in der rue de Fleurus Stein eine maskuline Herrschaftsposition zuteilte und Alice mit den Frauen saß, kann Hemingway diese Schwäche nicht ertragen und antwortet dem Dienstmädchen doppeldeutig auf das „C’est entendu, monsieur. What a shame you cannot wait.“, „Yes, I said. What a shame““ (104). Stein entspricht überhaupt nicht Hemingways Frauenbild und so kommt er zu dem Schluss: „She got to look like a Roman emperor, and that was fine if you liked your women to look like Roman emperors“ (105).

Inszenierung dar.⁴³⁰ Zurückführend zum Eingangsbild der Lehrerin ist Lincoln Steffens' *Autobiography* klar eine Positionierung zu entnehmen: „[Stein] gave the young men and women all they would take. Ernest Hemingway sat at her feet and took ‘not much,’ she said, but it was all he could use and he wished it was more.“⁴³¹

Um der Kunst Hemingways aber wirklich gerecht zu werden, müsste man nicht nur untersuchen, was genau er von Stein mitgenommen hat, wie er selbst zugibt, als er von ihr und Ezra Pound spricht: „Ezra was right half the time, and when he was wrong, he was so wrong you were never in any doubt about it. Gertrude was always right“⁴³², sondern vor allem wie er es umsetzt. In den zwanziger Jahren hat Hemingway mit Kollegen um \$ 10 gewettet, dass er eine komplette Kurzgeschichte in nur sechs Worten schreiben könne. Seine *short short story* lautet: „For sale. Baby shoes. Never worn.“⁴³³ Das Suggestionspotential dieser Worte ist der Konstruktionsleistung des Lesers zuzuschreiben. Es wird weder erzählt, warum die Schuhe unbenutzt sind, noch warum diese kleinen Teile zu Geld gemacht werden sollen – allerdings liegt in der abgehackten, bloßen Vermittlung eine verzweifelte Kraft. Anders als auf den weiten Assoziationsfelder Steins oder in den kunstvoll geschaukelten Leerstellen Andersons streckt sich hier dem Leser astgleich eine Geschichte entgegen, deren Krone er selbst zu entdecken hat. Die rhythmische Dreisatzfolge mit je zwei Wörtern lebt davon, dass ihr Sinn sich erst individuell im Leser zusammen setzen lässt – Tony Tanner kommt daher zu folgendem Schluss: „This is Hemingway's wealth: meticulously retained sensations of the scattered munificence of the world.“⁴³⁴

Auf dem Umschlag der Erstausgabe der von Edgar Lee Masters Gedichtsammlung *Spoon River Anthology* (1915) - wird mit einer Frage und der Antwort von J.B. Kerfoot eine klare Einordnung in die prosaische Qualität der Anthologie gegeben:

“How short can a short story be?”

⁴³⁰ S. Richard Fantina, *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*, New York, 2005; Thomas Strychacz, *Hemingway's Theaters of Masculinity*, Baton Rouge, 2003 und in Auseinandersetzung mit Weiblichkeitskonstruktionen Deidre Anne Pettipiece, *Sex Theories and the Shaping of Two Moderns: Hemingway and H.D.*, New York, 2002.

⁴³¹ Zit. auf dem Umschlag der Erstausgabe von *AABT*, New York, 1933; Lincoln Steffens war einer der bekanntesten *muckrakers* Anfang des 20. Jahrhunderts, der in seinen Schriften Korruption und Machtmissbrauch anprangerte, seine *The Autobiography of Lincoln Steffens* ist in New York 1931 erschienen. Für eine Diskussion s. Carl Jensen, *Stories That Changed America: Muckrakers of the 20th Century*, New York, 2000.

⁴³² Hemingway äußert dies in einem Gespräch mit John Peale Bishop, s. Malcolm Cowly (Hg.), *Hemingway*. New York, 1944, S. xiii.

⁴³³ Arthur C. Clarke, *Greetings, Carbon-Based Bipedes. Collected Essays*, New York, 1999, S. 354.

⁴³⁴ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 230.

Here is a book in which, as it happens, are about one hundred and fifty stories, each, incidentally, an experiment in answering this query. Each of these micro-novels is told in twenty lines or so of free verse...Scores of them are dramatically dynamic...The lot, taken together, form a sort of X-Ray photograph of the vitals of American life. And the book itself I believe to be the most basic thing done, fictionally, in America in the present century.⁴³⁵

Die Modernität der Texte wird mit dem Vergleich der Röntgenaufnahme bekräftigt – 1901 hat William Conrad Röntgen den ersten Nobelpreis der Physik für seine Entdeckung erhalten. Es ist bemerkenswert, dass hier von Geschichten und Mikro-Romanen die Rede ist, aber kein Hinweis auf das Genre des Gedichtes verlaubar wird. In diesem Kontext muss die Modernität von Hemingway gewertet werden; die Versuche, die Kunst Hemingways mit dem gleichen Bildungsinstrumentarium wie Stein und Anderson zu fassen, verendet entweder in Ablehnung oder rekurriert auf Kunstanalogien, deren er sich selbst zwar bediente, die aber das besondere Leben seiner Geschichten nicht aufzudecken verstehen. Hemingway schrieb 1925 an Anderson:

God knows, people who are paid to have attitudes toward things, professional critics, make me sick; camp-following eunuchs of literature. They won't even whore. They're all virtuous and sterile. And how well meaning and high minded. But they're all camp-followers.⁴³⁶

Hier wendet sich Hemingway polemisierend gegen professionelle Kritiker, weil sie liebesunfähig gegenüber ihrem Objekt sind, da für ihn die maßgebliche Form der Liebe eine sinnliche Körperlichkeit beinhaltet. Während Danto zu dem Schluss kommt: „Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängt; ohne Kunsttheorien ist schwarze Malfarbe einfach schwarze Malfarbe und nichts anderes“⁴³⁷, lässt sich mit solch einer Klammer nur ungenügend die Kunst Hemingways erläutern und daher schwer und selten fruchtbar in die Abhängigkeit von Stein und Anderson positionieren.⁴³⁸

Hemingway selbst findet in *Green Hills of Africa* eine Formulierung, die den Unterschied deutlich macht; er schreibt von der absoluten Notwendigkeit, „that one memory does not destroy another.“⁴³⁹ Während Anderson den momentanen Blick unter die Oberfläche wagt und Stein die Erfahrung im „continuous present“ sucht, konstruiert Hemingway eine Erzähltechnik, die sich auf das Erinnern des einzelnen stützt und sich nicht gegen dieses

⁴³⁵ J.B. Kerfoots Worte sind aus der Rubrik „The Latest Books“ aus *LIFE* übernommen und auf den Umschlag von *SRA*, New York, 1915 gedruckt.

⁴³⁶ Brief vom 23. Mai 1925, in: *Ernest Hemingway: Selected Letters*.

⁴³⁷ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M., 1984, S. 207.

⁴³⁸ Vgl. Kurt Müller, *Ernest Hemingway: Der Mensch, der Schriftsteller, das Werk*. Darmstadt, 1999 und die gerade erschienene Biographie von Linda Wagner-Martin, *Ernest Hemingway. A Literary Life*, Basingstoke, 2007.

⁴³⁹ Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa*, New York, 1953, S. 235f.

wendet. Damit wird die Differenz zu Cézanne, Stein und Anderson nur überdeutlich; während sich diese mit Fließspuren, Wortentgrenzungen und Lehrstellen um eine zu erfahrene Destabilisierung der Seh-, Denk- und Lesegewohnheiten bemühen, ist Hemingway etwas anderes gelungen: „[he] finds a way of orienting and stabilizing man in a world which is, after all, only a teeming flux surrounded by a gaping nothingness.“⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 256.

III. A Rose for Gertrude⁴⁴¹

*Postscript. I am very busy finding out what people mean by what they say.
I used to be interested in what they were I am now interested in what they say.*
(Gertrude Stein⁴⁴²)

Gertrude Stein:
*I write for myself and strangers
This is now a little of what I love and how I write it*
(Leon Katz⁴⁴³)

1.1 An English Rose?⁴⁴⁴

Dass etwas das ist, was es ist, scheint eine logische Selbstverständlichkeit zu sein. Doch genau in dem trügerischen Lichte dieses Scheins strahlt Gertrude Steins Verbal-Signatur: „a rose is a rose is a rose is a rose“. In den folgenden Abschnitten soll nun dieses Rose-Sein der Rose untersucht werden, in dem aus den verschiedensten Bereichen ein kulturhistorischer Strauß gebunden wird, der den Sinn der Rose im Sinnvollen und Sinnlichen aufblättert. Dafür werden ebenso die Überschriften in spielerisch-assoziativer Manier gebraucht, wie die Fußnoten zur Festigung der thematischen Fülle. Die Rose ist neben einer lexikalisch-grammatischen Definition mit phonetischen, historischen, sozio-kulturellen und idiomatischen Zwischentönen überkrustet und auch durch Konnotationen, Assoziationen und ikonographische Referenzen beschwert. Alle folgenden Abschnitte dieses Kapitels sind mit Rosen relevanten Zitaten betitelt, die jeweils einen Aspekt des kulturellen Umgangs mit dem

⁴⁴¹ Dieser Titel versteht sich als Anspielung auf William Faulkners „A Rose for Emily“ (zitiert wird im Folgenden aus *The Norton Anthology of American Literature*, einbändige Ausgabe, Hg. Nina Baym et al., New York, 1989, S. 2017-2023). In der 1931 erschienenen Erzählung wird durch den Titel der Text selbst zur Rose, der als letzter Gruß gleich einer Blume der verstorbenen Emily Grierson zugeworfen wird. Die verschachtelten Zeitstufen und die narrative Perspektive kann metaphorisch an die Rosenblüte gebunden werden, da die fünf Abschnitte der morbiden Erzählung strukturell an die Wildrose mit ihren fünf Petalen (Blütenblätter) und fünf Sepalen (Kelchblätter) erinnern. In der Erzählung findet sich „rose“ aber nicht nur als Blüte, sondern auch als Verb: „dust rose“, „they rose“ (2018) und als Farbe: Als nach dem Tode Emilys das Schlafzimmer aufgebrochen wird, in dem sie Jahrzehnte lang mit der Leiche des von ihr ermordeten Homer Barron gelegen hat, hängen dort „curtains of faded rose color“ und stehen „rose-shaded lights“ (2023). Der Titel der Erzählung verbindet in seiner Bedeutung die Rose mit Sprache, Schweigen und Liebe – den Komponenten, die in diesem Kapitel näher untersucht werden sollen. Für eine Diskussion über Stein und Faulkner s. die Dissertation von Michael Edward Kaufmann, *The Forms of Fiction: The Physical Text in the Works of Henry James, Gertrude Stein, William Faulkner, James Joyce and William Gass*, Urbana-Champaign, 1987 sowie sein neueres Buch *Textual Bodies: Modernism, Postmodernism, and Print*, Lewisburg, 1994 mit dem Fokus auf *Tender Buttons* und *As I Lay Dying*. Zur Erzählung „A Rose for Emily“ s. in diesem Kontext James M. Mellard, „Faulkner’s Miss Emily and Blake’s ‘Sick Rose’: ‘Invisible Worm’, Nachtraglichkeit [sic], and Retrospective Gothic“, *The Faulkner-Journal*, 2.1 (1986): 37-45 sowie Isaac Rodman, „Irony and Isolation: Narrative Distance in Faulkner’s ‘A Rose for Emily’“, *The Faulkner-Journal* 8.2 (1993): 3-12.

⁴⁴² Gertrude Stein in ihrem 1930 für Henry McBride in Briefform verfassten „Genuine Creative Ability“, in: Robert Bartlett Haas (Hg.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, S. 105.

⁴⁴³ Leon Katz, *The Making of Americans. An Opera and a Play*, Barton, 1973, S. 7.

⁴⁴⁴ „English Rose“ fungiert ab Anfang des 20. Jahrhunderts als Kompliment für eine schöne Frau mit hellem Teint, für Textbelege s. *OED*, doch es wird ebenfalls ein traditioneller Cocktail aus Gin, Wermut, Aprikosenbrandy, Zitronensaft und Grenadine damit bezeichnet.

Wort Rose assoziieren und so als *mementi rosae* fungieren, die trotz Nachweise ihren Sinn im Verweis auf Sinnliches suchen.

Ausgehend von Ernst Cassirers Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen* könnte man versuchen, mit den Begriffen der Kultursemiotik die Rosenzeile in literarischem Einsatz und Wirkung wissenschaftlich zu filtern. Cassirer hebt das Erfordernis heraus, Kulturgegenstände in ihrer konkreten historischen und materiellen Ausdrucksform zu untersuchen. Der Sprache wird dabei ebenso wie dem Mythos, der Geschichte, der Kunst und den Wissenschaften attestiert, symbolische Formen eigener Art zu sein und damit eine sinnliche Qualität zu besitzen.⁴⁴⁵ Doch soll hier nicht durch Einbettung in einen anthropologischen Sprach-Diskurs etwas begradigt werden, dessen Qualität doch gerade in der weitgestreuten, sinnlich-materiellen Erfahrung liegt.

Gertrude Steins Rosensatz ist Sprache. Ein retrospektiver Exkurs über Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie könnte daher die nächsten Seiten füllen, in denen dann erläutert würde, dass Welterfahrung im Vorherein sprachlich erfasst sei; dass Sprache zwar die Welt als Sinnuniversum erschlosse, doch gleichzeitig dieses Erschließen auch limitierende Funktion habe. Humboldt versteht Sprache als ein Werk („*ergon*“) und als eine Tätigkeit („*energeia*“), als „das bildende Organ des Gedanken“.⁴⁴⁶ Sprache wird als Netz begriffen, mit dem der Mensch sich die Welt einfängt. Der Mensch spinnt Sprache aus sich heraus, aber gleichzeitig sich in diese ein, so dass jeder Sprechende zwar mit diesem Netz fischen kann, aber gleichzeitig in diesem gefangen ist und begrenzt wird. Da bereits in der Analyse von „Hands“, der ersten Geschichte aus Sherwood Andersons Erzählzyklus *Winesburg, Ohio*, diese Erkenntnis gewonnen wurde, sei hier nun die sprachphilosophische Ausformulierung von Humboldt nicht näher erläutert. Sowohl George Willard als auch der Erzähler – und natürlich der Autor – bedienen sich der Sprache, um sich einerseits Menschen und Problemen anzunähern, andererseits entfremden sie sich genau dadurch von ihnen. Sprache konstruiert

⁴⁴⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [in drei Bänden ersch. 1923-1929], in: Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke*, Bde. 11-13, Hg. Birgit Recki, Darmstadt, 2002. Für einen wissenschaftlichen Überblick s. dazu Hans-Jürg Braun et al. (Hgg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M., 1988; für eine aktuelle Diskussion: Michaela Hinsch, *Die kulturästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Würzburg, 2001 und Thora Ilin Bayer, *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms: A Philosophical Commentary*, New Haven, 2001.

⁴⁴⁶ Diesen Leitgedanken hat Humboldt in *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, 1836, § 9 formuliert. Ausgehend von seiner Kunstphilosophie entwickelt er eine Theorie der Sprache; s. Wilhelm von Humboldt, „Schriften zur Sprachphilosophie“, in: *Wilhelm von Humboldt: Werke*, Hgg. Andreas Flitner/Klaus Giel, 5 Bde., Darmstadt, 2002, Bd. III, dazu auch: Detlef Zöllner, *Wilhelm von Humboldt. Einbildung und Wirklichkeit: Das bildungstheoretische Fundament seiner Sprachphilosophie*, Münster, 1989.

unterschiedliche Wirklichkeiten, deren Höhepunkt hier im individuellen „Akt des Lesens“ von Interesse ist: „Jede Sprache enthält eine Weltansicht, eine eigentümliche Ontologie“⁴⁴⁷ – hier soll nun der Seinslehre der Steinschen Rosen nachgespürt werden.

In der ästhetischen Rezeption erfahren und verstehen wir Kunst nicht als etwas von uns separat Seiendes, sondern wir erleben auch immer das Verständnis von Erfahrung. Um diese These ließe sich das theoretische Gebäude von Maurice Merleau-Ponty rekonstruieren, da dort die aktive Wahrnehmung jenseits der Dichotomie von Subjekt und Objekt im Zentrum steht: „Das Sein *verlangt Schöpfungen von uns*, damit wir es erfahren.“⁴⁴⁸ Er wendet sich gegen ein alltägliches Sehen und erläutert anhand des Malens und Betrachtens eines Bildes: Das „verschlingende Sehen öffnet sich, über die ‚visuellen Gegebenheiten‘ hinaus, auf ein Gefüge des Seins.“⁴⁴⁹ Diese Konstruktion des Seins soll auf den nächsten Seiten anhand von Steins „a rose is a rose is a rose is a rose“ erfahrbar gemacht werden – mehr noch, es soll deutlich werden, dass mit einem kulturhistorisch geknüpften Netz die simple Seins-Bestätigung der Rose als Rose zu einer neuen Sinnhaftigkeit gelangt. Stein hat erkannt, dass es keine botschaftslosen Texte geben kann; auch Texte, die sich vordergründig botschaftslos geben, sind durch Kalkulation entstanden, sind eine Konstruktion. Der Leser wird den Schock der scheinbaren Botschaftslosigkeit überwinden und in der Rezeption Sinn konstruieren: „It is extraordinary how it is impossible that a vocabulary does not make sense“ erkennt Stein.⁴⁵⁰ Die entsubjektivierte Welt gibt es nicht; Merleau-Ponty betont dieses:

Jederzeit sieht man unter dem System der offiziellen Grammatik, das den Zeichen Bedeutungen zuweist, ein anderes Ausdruckssystem durchschimmern, welches das erstere trägt und anders vorgeht als dieses: dem *Ausdruck* wird hier nicht Punkt für Punkt das Ausgedrückte zugeordnet; jedes seiner Elemente verdeutlicht sich und gelangt zum sprachlichen Dasein nur durch das, was es von anderen Elementen erhält, und durch die Modulation, die es auf alle anderen überträgt. Das Ganze hat Sinn, nicht jeder Teil.⁴⁵¹

Schon im vorangegangenen Kapitel wurde aufgezeigt, wie die Betonung der Gleichwertigkeit der Objekte in einem Bild durch die Beziehung zwischen dem einzelnen Teil und dem

⁴⁴⁷ Franz von Kutschera, *Sprachphilosophie*, München, 1975, S. 290.

⁴⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Übs. Regula Giulina/Bernhard Waldenfels, München, 1994, S. 254.

⁴⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Übs. Hans Werner Arndt, Hamburg, 1984, S. 19.

⁴⁵⁰ Gertrude Stein, „Poetry and Grammar“, *LAM*, S. 124-147, hier S. 138. Im Fokus der Postmoderne zeigt Joseph C. Schöpp in „Multiple ‚Pretexts‘: Raymond Federmans zerrüttete Autobiographie“, *AAA* 6 (1981): 41-55, wie Leser sich auch in der rezipierten Negierung der Sinnfrage eine sinnvolle Antwort auf diese konstruieren.

⁴⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, Hg. Claude Lefort, Übs. Regula Giuliani, München, 1984, S. 50.

Ganzen deutlich dem Betrachter die Verantwortung überschreibt. Erst in der Rezeption werden die Teile zu einem Ganzen zusammengeführt, das in der Bewertung von Steins Texten sogar erotisiert erscheint: Ellen Berry spricht von „to wander through the text (enjoying the touching) rather than penetrating [the text]“⁴⁵² – ein sexualisiertes Bild, das Philip Heldrich in seiner Interpretation von *Three Lives* sogar noch übersteigert: „[it] makes use of metonymy, generates polyvalencies through a touching and rubbing, through a massaging and caressing of words, themes and characters within and between the stories of the text.“⁴⁵³ Diana Collecott diagnostiziert sogar Steins „fear of being ‘wiped out’ ...[which] is counterbalanced by lesbian desire in ...the poetry of Gertrude Stein“; dadurch entstehen dann „the erotics of these texts: their word-play, subversion of grammatical rules, resistance to literal reading or single-minded interpretation.“⁴⁵⁴ Durch die Analyse von Andersons „Hands“ ist bereits erarbeitet worden, wie stark gerade das erotische Bild in einer postulierten Eindeutigkeit Rezeptionsweisen bestimmt; auch hier ist durch die sprachlich präzise Auflösung der Liebe eine physische Realität beschworen, die den Reiz des Suggestiven nehmen kann.

Ein Kontext – sei es nun eine Situation im Alltag oder ein Text von literaturwissenschaftlichem Interesse – limitiert die vielen Bedeutungen der einzelnen Zeichen bis hin zur Monosemie. Steins Texte sind aber derart gestaltet, dass nicht nur diese ursprüngliche Polysemie bewusst erfahren wird, sondern die kontextuellen Rahmen derart in Schwingung geraten, dass der Leser sogar die Kategorien von Raum und Zeit in einem neuen Sein zum Oszillieren bringt. Stein weicht im Prozess, im Werden, im unendlichen Sein statische Erkenntnis weitgehend auf und negiert eine endgültige Antwort des Lesers – in diesem unfassbaren, unhaltbaren, unsagbaren Moment liegt für sie das Wesen der Präsenz. Das Rose-Sein der Rose scheint Affirmation *par excellence* zu sein, doch wird sich genau in diesem Schein die (Ohn-)Macht der Sprache entfalten. Gilles Deleuze beruft sich in anderem Zusammenhang auf den Autor der *Recherche*: „Der Schriftsteller erfindet, wie Proust sagt, innerhalb der Sprache eine neue Sprache, eine Fremdsprache gewissermaßen. Er fördert neue grammatikalische oder syntaktische Mächte zutage. Er reißt die Sprache aus ihren gewohnten

⁴⁵² Ellen E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor, 1992, S. 14f. S. auch Stephen Scobie, „The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein“, *Gertrude Stein and the Making of Literature*, in: Neuman/Nadel, S. 21-41.

⁴⁵³ Philip Heldrich, „Connecting Surfaces: Gertrude Stein's *Three Lives*, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle“, *SSF* 34 (1997): 427-439, S. 437.

⁴⁵⁴ Diana Collecott, „What is Not Said: A Study in Textual Inversion“, *Sexual Sameness. Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*, Hg. Joseph Bristow, London, 1992, S. 91-110, hier S. 96.

Bahnen heraus und lässt sie *delirieren*.“⁴⁵⁵ Dieser Fieberwahn der Sprache kann als Krankheit pathologisiert werden – wie oft wurden Steins Texte als verrückt abgetan! – aber durch diese normative Klassifizierung wird dem Text auch die Wärme entzogen, um das Sprachbild Deleuzes auszukosten.

Die Benennung der Steinschen Ästhetik weist in eine ganze Bibliothek von Arbeiten: Man mag sie prä-symbolisch (Schmitz), anti-phallisch (DeKoven) oder östlich-mystisch (Stewart) nennen, „curved thought and textual wandering“ (Berry) lokalisieren, weibliche Autorität oder lesbische Differenz diagnostizieren, die Postmoderne antizipierend sehen, kindlich subversive Elemente finden und vieles mehr feststellen. Doch genau gegen dieses *fest stellen* versteht sich dieses Kapitel. Eine *Definition* – etymologisch aus dem Lateinischen von *finire* (beenden, begrenzen) verstärkt durch das Präfix „de-“ – bringt etwas zum Stillstand, doch Steins Anliegen soll gerade in dem *Sein*, dem Abstand zwischen Werden und Vergehen, Bedeutungen annehmen. Georg Schiller definiert in der Ablehnung der Definition das Wesentliche am Steinschen Werk: „Das Seiende, die Welt, die Erfahrung oder wie immer man ‚es‘ nennen will, ist für Stein also nichts Fixiertes, sondern ein Prozess ständiger Bedeutungserstellung im Erleben selbst.“⁴⁵⁶ Dieses Erleben im ästhetischen Akt wird bei Stein oft auf sprachexperimentelle Spiele reduziert. So schreibt Bob Perelman: „The expertise needed to read Joyce, Pound, and Zukofsky is readily subsumed under the category of ‘higher learning’. One does not need such expertise to read Stein.“⁴⁵⁷ Hier soll nun aber die Steinsche Rosenzeile nicht nur als autoreflexives Sprachspiel interessieren, sondern vielmehr kulturhistorisch ausgelotet werden, um so ihre Sinnhaftigkeit in der Leserrezeption entfalten zu können.

In der wissenschaftlichen Literatur gilt es als etablierte Erkenntnis, dass Stein „the word as a non-representational object whose functions were contained by the work of art“ sieht.⁴⁵⁸ Der Text wird nicht als Zeichengebilde verstanden, das auf etwas Externes rekurriert, sondern als strukturelles Beziehungsgeflecht innerhalb seiner selbst – das Wort wird so verdinglicht: „Stein’s effort to concentrate on the word as a thing important in itself without the aid of

⁴⁵⁵ Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Frankfurt, 2000, S. 9. Die Bemerkung Prousts ist in der Ansammlung von Texten zu finden, die 1954 zum ersten Mal von Bernard de Fallois mit dem Titel *Contre Sainte-Beuve* publiziert worden ist und dem Buch Deleuzes als Motto vorangestellt ist: „Die guten Bücher sind in einer Art Fremdsprache geschrieben“, vgl. „Contre Saint-Beuve“, in: Philippe Michel-Thiriet, *Das Marcel Proust Lexikon*, Frankfurt/M., 1992, S. 273f.

⁴⁵⁶ Georg Schiller, *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*, Frankfurt/M., 1996, S. 4.

⁴⁵⁷ Bob Perelman, *The Trouble with Genius*, S. 131.

⁴⁵⁸ Das Zitat summiert die Dissertation von Gloria Gwen Raaberg, *Toward a Literary Collage: Literary Experimentalism and Its Relation to Modern Art in the Works of Pound, Stein and Williams*, Irvine, 1978, S. vii.

associations is revealed in the expression that became something of a motto – ‘a rose is a rose is a rose.’⁴⁵⁹ In den folgenden Abschnitten soll nicht nur aufgezeigt, sondern erfahrbar gemacht werden, dass Steins Rosenzeile weit mehr Sinn macht, als in der Erkenntnis des Dingcharakters eines Wortes; *sense* und *sensibility* greifen ineinander oder, um mit Stein zu fragen: „if Rose was her name was Rose her nature.“⁴⁶⁰ Das Wort wird als Ding, als „thing important in itself“ etabliert. Doch die sinnlich-materielle Qualität wird erst in einem kulturhistorischen Rahmen vollständig erfahrbar. Es soll im Folgenden nun aufgezeigt werden, wie gerade die von Raaberg zurückgewiesene „aid of associations“ in die Rezeptionsästhetische Erfahrung eingebunden ist. Stein hat ihren Rosensatz nicht in einem assoziativen Vakuum fabriziert, sondern eingesponnen in ein Netz aus Bedeutungen, Bildern, Geschichten, Kunsterfahrungen und Kulturverweisen. Ebenso wie sich ein malerisches Kunstwerk in konkretes Ding-Objekt aus Farbe auf Leinwand und Bild in uns aufteilt, so ist die Rose als sprachlicher Textteil und Bild in uns zu untersuchen.

1.2 „La Vie en Rose“⁴⁶¹

Der Satz „A rose is a rose is a rose is a rose“ stellt ohne Frage die bekannteste und meistzitierte Zeile aus dem Œuvre Gertrude Steins dar. Ebenso ist sie die verkannteste Zeile, die außerdem oft inkorrekt ausgewiesen wird. Stein hat damit der Moderne ein Motto gegeben, das sich verselbständigt hat und ein dynamisches Eigenleben führt. Wenn auf der Internetseite des New York Botanical Garden nach einer opulenten Beschreibung der vielen Farben, Formen, Namen und Düfte von Rosen geschrieben steht: „Each rose is its own delight, discrediting Gertrude Stein’s famous line from *Sacred Emily*, ‘a rose is a rose is a rose’“, dann ist hier nicht nur aus dem Gedicht falsch zitiert, sondern auch Steins Phrase auf eindeutig banal-botanische Aussage reduziert und daher verfälscht.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Gloria Gwen Raaberg, *Toward a Literary Collage*, S. 109.

⁴⁶⁰ Gertrude Stein, *How Writing is Written. The Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*, Hg. Robert Bartlett Haas, Bd. II, Los Angeles, 1974, S. 40.

⁴⁶¹ „La Vie en Rose“ ist ein Chanson, das Edith Piaf 1946 schrieb und mit der Vertonung durch Louiguy berühmt machte.

⁴⁶² S. <http://www.nybg.org/gardens/rose.html> (22.03.2002). Auch wenn die bekanntesten Species die Rosa alba, die Rosa gallica, die Rosa damascene, die Rosa centifolia und die Rosa muscosa sind, gibt es über 150 weitere Arten von Rosen, die wiederum in über 20.000 Züchtungen eingeteilt sind. Die Bedeutung der Rose als Blume für die USA spiegelt sich nicht nur in der bereits 1892 gegründeten „American Rose Society“ wider, die inzwischen über 20.000 Mitglieder zählt, sondern auch in der Tatsache, dass die Rose als „America’s National Flower Emblem“ fungiert; Ronald Reagan hat die entsprechende Proklamation 5574 am 20.11.1986 unterzeichnet, nachdem schon seit 1969 im Monat Juni die Rose geehrt worden ist. Das Jahr 2002 wurde weltweit als das Jahr der Rose ausgerufen und vereinte so Blumenliebhaber. Schon im 16. Jahrhundert brachten Siedler Rosen in die amerikanischen Kolonien und machten damit die Blume zu der am längsten kultivierten europäischen Pflanze in Amerika. Die Rose ist nicht nur die offizielle Blume Englands und der USA, sondern auch u.a. von Bulgarien, dem Iran und dem Irak sowie den Malediven; auch in den Staaten New York, Georgia, Iowa und North Dakota genießt die Rose identifikatorischen Status.

Der spontane Bezug von „rose“ mit der gleichnamigen Blume ist unserer Alltagserfahrung anzurechnen, doch sind Steins Texte nicht mit Alltagserfahrung zu lesen. Versuchen wir dieses, so gelangen wir zu der linguistischen Fehlinterpretation der Rosenzeile, die Leonhard Lipka festhielt: „So Gertrude Stein was not right.“⁴⁶³ Schon ein tieferer Blick auf den Wörterbuch-Eintrag „rose“ weist nicht nur in die Botanik und die Farbenwelt, auf Frauennamen und weit über ein Dutzend Verbbedeutungen hin, sondern offeriert auch noch weite Konnotations- und Bedeutungsfelder: „roses“ in der Architektur finden sich sowohl an Decken und Türen als auch an Fenstern; plastische Ornamente auf Schuhen und die Bekrönung klerikaler Hüte werden „roses“ genannt, ebenso trägt ein Diamentschliff, ein Zahnarztinstrument, das Kompassblatt, eine Figur im Schwert-Tanz, die Gießkannenbrause, sowie der gerundete Teil einer Kartoffel im Englischen die Bezeichnung „rose“.⁴⁶⁴ Als kulturhistorisch relevant mag man den „War of the Roses“ der rivalisierenden Häuser York und Lancaster im 15. Jahrhundert anführen: Der Kampf um den englischen Thron begann 1455 und sollte die nächsten dreißig Jahre über andauern. Erst als Henry VII. aus dem Hause Lancaster (Symbol der roten Rose) eine Erbin des Hauses York (Symbol der weißen Rose) ehelichte und damit das Haus Tudor gründete, fand der Krieg ein Ende. Die Tudor-Rose wurde nun entgegen der heraldischen Tradition eine Kombination der beiden fünfblättrigen Rosen zu einer zehnblättrigen und damit zum königlichen Symbol Englands erhoben; die daraufhin gezüchtete „York and Lancaster“-Rose blüht dementsprechend weiß und rot. In den Historiendramen von Shakespeare (*Richard III.* und die Tetralogie um *Henry VI.*) findet der Rosenkrieg seinen sprachgewaltigen Einzug in die englische Literatur.⁴⁶⁵ Mit dem Motto *rosa sine spina* (Rose ohne Dornen) bekräftigte Elizabeth I. die Bindung von ikonographischer Rose und Herrschaft; das Motto der jungfräulichen Königin gewinnt aber auch in einer

⁴⁶³ Leonhard Lipka, „A Rose Is a Rose Is a Rose: On Simple and Dual Categorization in Natural Languages“, *Understanding the Lexicon. Meaning, Sense and World Knowledge in Lexical Semantics*, Hg. Werner Hülsen/Rainer Schulze, Tübingen, 1988, S. 355-366, hier S. 363. Lipka kennzeichnet das Zitat weder als solches, noch kontextualisiert er dieses. Schon seine Einleitung wird durch einen Blick ins Lexikon *ad absurdum* geführt, denn er geht von Folgendem aus: „It seems to be a well-established fact in lexical semantics that a *rose* is a *flower* (...) and, obviously, that a *rose* is a *rose*. This could be seen as (...) symmetrical hyponymy“ (355). Dass „rose“ unabhängig von jeder Assoziation und poetischem Gebrauch schon als Bedeutungs-Einheit nicht monosemiert werden kann, wurde bereits oben im Zusammenhang mit Faulkner nachgewiesen und wird im Folgenden weiter ausgeführt werden.

⁴⁶⁴ Eine ausführliche, knapp dreißigseitige Auflistung und Erklärung findet sich im *OED*.

⁴⁶⁵ S. dazu Keith Dockray, *William Shakespeare, the Wars of the Roses and the Historians*, Charleston, 2002. Die Symbolik der Rose wird in der Schlüsselszene im ersten Teil von *Henry VI*, II, 4 (Hg. Edward Burns, London, 2001, S. 177-186) durch das „plucking off a red/white rose“ ausgereizt. Somerset wendet sich an Vernon und warnt: „Prick not your finger as you pluck it off, / Lest, bleeding, you do paint the white rose red / And fall on my side so, against your will“ (Z. 49-51, S. 181f.) Auch das in dieser Arbeit später diskutierte Bild der Rose mit negativen Implikationen („canker“, Z. 68 und „thorn“, Z. 69, S. 182) findet sich in dieser Szene. Musikalisch erblickte der Rosenkrieg durch Giovanni Simone Mayrs *La rosa bianca e la rosa rossa* (Libretto von Felice Romani) 1813 das Licht der Opernbühne und begründete das Interesse des italienischen Belcanto an den englischen Romantikhemen im Dunstkreis von Sir Walter Scott, das dann in den Werken Donizettis und Rossinis kulminierte.

sexuell konnotierten Lesart an Sinn.

Durch den mittelalterlichen *Roman de la Rose* ist die Rose auch vor Shakespeare tief in der europäischen Literaturgeschichte verankert. Ein Teil der neueren Forschung liest unter Einbeziehung von orientalischen Einflüssen in Guillaume de Lorris' um 1230 entstandenen Werk die Rose sogar überzeugend als Symbol von männlicher Homosexualität und nicht mehr als Referenz auf eine Frau und ihr Geschlecht.⁴⁶⁶ Was schon in diesem Streifzug deutlich wurde ist Folgendes: Eine Rose ist eben keine Rose – weder botanisch noch metaphorisch-poetisch; doch in der Steinschen Wiederholung wird genau dieses So-Sein postuliert: „This sort of repetition aims at replacing habit with wonder.“⁴⁶⁷

Bereits 1914 wird um das Bild einer Rose zur linken Seite des Steinschen Briefkopfes der Rosensatz in einen Kreis geschrieben; der Komponist Virgil Thomson erinnert sich in seiner Einleitung zu „Lifting Belly“ in Gertrude Steins *Bee Time Vine* und erklärt die Wiederholung der Zeile als „detached in her mind from its original inspiration“ und spricht von einem „motto, like ‘E Pluribus Unum’ or ‘In God We Trust’“. Erst durch eine solche Erklärung wird für ihn die Wiederholung akzeptabel: „Without some such explanation, I find its presence in this poem both illogical and incredible.“⁴⁶⁸ Die Zeile wird im Werk Steins vielfach wiederholt und variiert; hier soll jedoch aufgezeigt werden, dass dadurch nicht „the principle of spontaneity“⁴⁶⁹ verletzt wird, sondern vielmehr zu einer rekurrierend reduzierten Lese-Gebrauchsanweisung durch den Sinn schaffenden Rezipienten wird. Ab 1916 benutzen Alice und Gertrude mallorquinische Leinen-Taschentücher, die mit der Rosenzeile bestickt sind. Doch endgültig wird der Rosensatz zum Synonym für die Schriftstellerin, als deren *Autobiography of Alice B. Toklas* bei The Literary Guild, New York, 1933 mit dem silberfarbenen zirkulären Rosensatz erscheint;⁴⁷⁰ dieser Satz umrahmt mit einer stilisierten

⁴⁶⁶ Vgl. Jo Ann Hoepfner Moran, „The Roman de la Rose and Thirteenth-Century Prohibitions of Homosexuality“, Vortrag für die Konferenz *Cultural Frictions* der Georgetown University, 27.-28.10.1995 und publiziert unter <http://www.georgetown.edu/labyrinth/conf/cs95/papers/moran.htm> (31.08.2001) und ausführlicher in Ellen L. Friedrichs „When a Rose is not a Rose: Homoerotic Emblems in the *Roman de la Rose*“, *Gender Transgression. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, 1998, S. 21-43. Durch sorgfältige etymologische Recherche weist sie nach, dass die Rose auch als Bild für den Anus gelesen werden kann (bes. S. 33 und 35).

⁴⁶⁷ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 201.

⁴⁶⁸ Eine Abbildung des Briefkopfes findet sich bei Renate Stendhal, „A Lifelong Passion for Sentences: Introductory Thoughts on Gertrude Stein“, in ihrem *Gertrude Stein. In Words and Pictures*, London, 1995, S. 210. Die Datierung von Thomson ist seiner Einleitung zu „Lifting Belly“ in Gertrude Steins *Bee Time Vine*, New Haven, 1953, S. 63f. entnommen, beide Zitate S. 64.

⁴⁶⁹ Virgil Thomson, „Introduction“ zu Steins „Lifting Belly“, in: Gertrude Stein, *Bee Time Vine*, S. 64.

⁴⁷⁰ Die Ausgabe bei Harcourt, Brace & Co., New York, 1933 präsentiert auf dem Umschlag eine Photographie von Man Ray, auf der Gertrude im Vordergrund am Schreibtisch sitzt und Alice hinten durch eine Tür den Raum betritt – hier wird also durch ein Bild bereits spielerisch die Autorenidentität thematisiert. In dieser Ausgabe sind

Rose dann auch die Eintrittskarten für ihre Lesungen in Amerika.⁴⁷¹

Die Omnipräsenz beschränkt sich aber keineswegs auf den Umkreis von Stein und ihre Objekte, wie beispielsweise ihr Siegel oder ein Präsent-Teller für Carl Van Vechten.⁴⁷² Der Rosensatz schreibt populistische Furore: Jürgen Schläeger wies Ende der 70er Jahre auf die Degeneration dieser Zeile zum Werbegag hin: „A Martini is a Martini is a Martini“;⁴⁷³ aktuellere Belege für die ungebrochene Popularität der abgewandelten Phrase liefern die Quintessenz eines Beitrages in der Fernsehsendung „Metropolis“: „Ein Bikini ist ein Bikini ist ein Bikini“⁴⁷⁴ oder die Zeitungüberschrift „Ein hohes C ist ein C ist ein C“⁴⁷⁵ und selbst eine Karikatur aus *The Times* vom 05. Oktober 2001 adaptiert die Zeile mit den Bildern Osama bin Ladens, Mohamed Attas und Delbert Goons (der nach dem elften September 2001 Moscheen und dunkelhäutige Amerikaner attackierte) und der Überschrift: „A terrorist is a terrorist is a terrorist“ (A 11).⁴⁷⁶ Thematisch verwandt ist die Verlautbarung zur Prävention von Selbstmordattentaten aus dem israelischen Außenministerium im Frühling 2003: „Terror is terror is terror“ verkündete Gideon Meir. In einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung* hierzu wird auf die Ähnlichkeit zur Rosenzeile verwiesen, doch wird diese als „Gassenhauer einer Sprach- und Bildkritik, aus dem wenig später der Surrealismus entstehen sollte“ gebrandmarkt. Mehr noch – der Autor Thomas Steinfeld behauptet: „Mit ähnlichem Gestus, aber weniger plakativ und eindrücklich hätte die Dichterin sagen können: ‚Ein Wort ist ein Wort ist ein Wort.‘ Der Poststrukturalismus hat solche Formeln dann auch zielsicher als ‚Dekonstruktion der poetischen Konvention‘ oder als ‚Plädoyer für den Signifikanten‘

– entgegen heutigen Editionen – auch weitere 16 Photos integriert, auf denen u.a. Cézannes Bild seiner Frau, Gemälde von Matisse, Picasso und Gris zu sehen sind und somit direkter zu Vergleichen der Diskurse herausfordern.

⁴⁷¹ Eine Abbildung ist beispielsweise in Bruce Kellner (Hg.), *A Gertrude Stein Companion. Content with the Example*, New York, 1988, S. 128 zu sehen.

⁴⁷² Das Siegel mit dem skulptierten Handgriff aus orangener Jade, der eine Madonna mit Kind zeigt, ist in der Sammlung „Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers“, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Books and Manuscript Library in Serie IX, Objekte in Box 163, Ordner 4304 zu finden. Ein Wachs-Abdruck des Siegels befindet sich in Box 141, Ordner 3319 und wurde von einem Briefumschlag abgerissen. Der Teller, den Stein für Van Vechten in Bilignin anfertigen ließ, befindet sich in Box 164, Ordner 4302.

⁴⁷³ Er bezieht sich auf eine Werbung im *Sunday Times Magazine* vom 07.08.1977, in der es heißt: „A Martini is a Martini is a Martini“ (Jürgen Schläeger, *Grenzen der Moderne*, Konstanz, 1978, S. 12 und 43n10)

⁴⁷⁴ „Metropolis“ auf arte am 07.07.2001 (21:40-22:40 Uhr).

⁴⁷⁵ Diese Überschrift hat Joachim Mischke seinem Artikel über den Beruf des Korrepetitors im *Hamburger Abendblatt*, 17.07.2001, S. 8 gegeben.

⁴⁷⁶ Für diesen Hinweis danke ich Martin Klepper. Desweiteren sei auf die für Jugendliche publizierte Reihe „Women in America“ verwiesen, da dort von William G. Rogers *Gertrude Stein Is Gertrude Stein Is Gertrude Stein: Her Life and Work*, New York, 1973 erschienen ist und so den Rosensatz von der Struktur her auf die Autorin überträgt und dessen Popularität voraussetzt. Auch Donald Gallups Aufsatz über Steins *Three Lives*, „A Book Is a Book“, *The New Colophon* 1 (Januar 1948): 67-80, spielt mit der Struktur der Rosenzeile ebenso wie Samuel M. Stewart in seinem Gertrude und Alice erinnernden Memoir *Murder Is Murder Is Murder*, Boston, 1985 und Philip Henschers Artikel „A bore is a bore is a bore is a bore“, *The Spectator* (25.05.1996): 27f.

erkannt.“⁴⁷⁷ Doch wird damit die Zeile nicht nur monosemiert; diese syntagmatischen Übernahmen übergehen auch das entscheidende Element, das im Folgenden deutlicher untersucht werden soll: die Rose.⁴⁷⁸

Abseits von den obigen Beispielen hält folgende literarische Wiederbegegnung den Schlüssel zum Verständnis bereit: In Richard Wrights 1935 geschriebenen Roman *Lawd Today* findet sich im Dialog zwischen zwei schwarzen Postarbeitern eine Anspielung auf Steins berühmtes Zitat: „I saw in the papers the other day where some old white woman over in Paris said a rose is a rose is a rose is a rose (...) She wrote it in a book and when they asked her what it was she wouldn't tell (...) 'Wouldn't tell?' 'Wouldn't tell man'“.“⁴⁷⁹ Gertrude Stein sagt und schreibt „a rose is a rose is a rose is a rose“, doch sie will es nicht erklären. Die Zeile macht für die oben genannten Arbeiter vordergründig keinen Sinn, da sie ja eine geradezu offensichtliche Selbstverständlichkeit zu bestätigen scheint. Dem Verlangen nach Erklärung gibt Stein nicht nach und so lässt sich auch keine eindimensionale Erklärung finden, man kann nicht „erzählen“, was hier Sinn macht. Die Rose wird durch Sagen und Schreiben auf ein Spannungsfeld aus Sagbarkeit und Schweigen gepflanzt, das man erfahren muss, um die Bedeutung dieser Zeile erkennen zu können. Das ästhetische Ereignis ist sich selbst genug und kann nur im Präsens bezogenem Da-Sein der Rezeption passieren. In der Rosenzeile wird das Da-Sein einer Rose als Rose bestätigt; dennoch birgt diese scheinbar so selbstverständliche Phrase den Nukleus, der unser gedankliches Universum ins Wanken zu bringen vermag.⁴⁸⁰

2.1 „Roses are red, violets are blue“⁴⁸¹

Der schon erwähnte, Steinsche „Haus-Komponist“ Virgil Thomson konkretisiert in seiner Autobiographie, was ihn an den Texten Steins fasziniert:

⁴⁷⁷ Thomas Steinfeld, „Rose, o reiner Widerspruch“, *Süddeutsche Zeitung* (25.04.2003): 15.

⁴⁷⁸ Auch direktere Anlehnungen an Steins Phrase sind in der Populärkultur zu finden: Die Soul-Königin Aretha Franklin spielt mit dem Titel ihres letzten Albums: „A Rose Is Still A Rose“ (1998) ebenfalls auf die berühmte Zeile Steins an und die in rosa Minuskeln gesetzte Überschrift „eine rose ist eine rose ist eine rose“ in der Illustrierten *Elle Decoration* gibt den Zitat-Charakter auch nicht in der Beschreibung der handbedruckten Stoffe preis (u.a. „Red Roses“ von Ken Scott, s. *Elle Decoration*, 2/2002 (März/April): 30).

⁴⁷⁹ Richard Wright, *Lawd Today*, Boston, 1983, S. 150. Ebenso wie Joyces *Ulysses* schildert auch dieser Roman einen Tag im Leben der Hauptperson. In diesem Falle ist es der 12. Februar, der Geburtstag Abraham Lincolns, den Jake Jackson mit seiner Frau streitend durchläuft.

⁴⁸⁰ Eine ausführliche Behandlung der Verbindung von Stein und Wright bietet Lynn M. Weiss in ihrem *Gertrude Stein and Richard Wright. The Poetics and Politics of Modernism*, Jackson, 1998, auch wenn die Diskussion von Wright wesentlich detaillierter ausfällt, als die Analyse Steinscher Texte.

⁴⁸¹ Diese Zeile stammt aus einem traditionellen Kinderreim: „Lilies are white, rosemary's green, / When I am king, you shall be queen. / Roses are red, violets are blue, / Sugar is sweet and so are you.“ Eine pathologisch-komische Abwandlung lautet: „Roses are red, violets are blue; / I'm schizophrenic and I am too“, während als Reim brechender Witz folgende Variante existiert: „Roses are red, violets are blue; / some poems rhyme, this one doesn't“.

My theory was that if a text is set correctly for the sound of it, the meaning will take care of itself. And the Stein texts, for prosodizing this way, were manna. With meanings already abstracted, or absent. Or so multiplied that choice among them was impossible, there was no temptation toward tonal illustration, say, of the birdie babbling by the brook of heavy heavy hangs my heart. You could make a setting for sound and syntax only.⁴⁸²

Die Konstruktion von Bedeutung in Texten entsteht durch klangliche Relationen der Wörter untereinander und nicht primär durch Referenzen an eine alltägliche Wirklichkeit. Thomson versteht Steins Schöpfungen als etwas herausfordernd Neues, dem nicht mit bloßer Illustration beizukommen ist, sondern dessen Bedeutung in der Rezeption entsteht: „the meaning will take care of itself.“

Wenn Steins Ästhetik wirklich ein „Netz leitmotivischer Formeln“ ist,⁴⁸³ dann nimmt die Rosenzeile zweifellos den zentralen Knotenpunkt ein. In der Replik auf eine studentische Anfrage während ihrer Vorlesung in Chicago im Winter 1934 formulierte Gertrude Stein: „I’m no fool. I know 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.“⁴⁸⁴ Es geht Stein nicht um Sprache des „daily life“, nicht um die mimetische Wiedergabe unserer sprachlichen Versuche, erfolgreich miteinander zu kommunizieren. Doch um was geht es? Wieso soll die Rose seit so langer Zeit das erste Mal wieder rot sein in ihrer Dichtung?⁴⁸⁵ Wo taucht die Rosen-Zeile und die Rose überhaupt auf?⁴⁸⁶

Zuerst lässt sich die Formulierung „Rose is a rose is a rose is a rose“ in dem zehnsseitigen Prosa-Gedicht „Sacred Emily“ von 1913 ausfindig machen. Dort ist die Zeile nach zweimaliger Beschwörung einer hölzernen Farbe und vor einer Lieblichkeits-Bestätigung gesetzt: „Color mahogany. / Color mahogany center. / Rose is a rose is a rose is a rose. / Loveliness extreme.“⁴⁸⁷ Soll durch die Benennung des dunkelholzigen Kolorits das liebliche Rosenrot durch Kontrast evoziert werden? Oder ist vielmehr jenseits von farblichen Vorstellungen der außerordentliche Liebreiz als phonetische Delikatesse zu verstehen? In

⁴⁸² Virgil Thomson, *Virgil Thomson*, London, 1967, S. 90.

⁴⁸³ Gottfried Willems, „Frei um zivilisiert zu sein und zu sein“, S. 1.

⁴⁸⁴ Thornton Wilder, „Introduction“ zu Gertrude Steins *Four in America*, S. vi. In einem Brief an Alice (08.10.1946) nennt Wilder *Four in America* „one of her most significant as well as her most charming books“ (GS/TW 330).

⁴⁸⁵ Robert F. Fleissner nimmt die „hundred years“ als exakte Zeitangabe, um Goethes „Heideröslein“ und Burns „O, my Luv’s like a red, red rose“ nicht zu diskreditieren (S. 81). Sein Buch *A Rose by Another Name*, West Cornwall, 1989 ist eine Sammlung älterer kurzer Aufsätze, die Stein nur oberflächlich streifen.

⁴⁸⁶ Ich habe etliche Belege für die Rosenzeile gefunden, entdeckte jedoch immer weitere und erhebe daher nicht den Anspruch, alle Stellen ausfindig gemacht zu haben.

⁴⁸⁷ Gertrude Stein, „Sacred Emily“, *Geography and Plays*, Madison, 1993, S. 187.

„Lifting Belly“ (1915-17) findet sich die Rose wieder: „Rose is a rose is a rose is a rose. / In print on top. / I can answer my question.“⁴⁸⁸ Nun wird die Rose als Druck auf der Seitenoberfläche entlarvt; damit erst kann die Frage beantwortet werden: Die Fokussierung auf die mediale Beschaffenheit ermöglicht erst den Diskurs; „rose“ hat nun sein Wesen als gedrucktes Wort erkennen lassen und nähert sich somit seiner selbst. Frage und Antwort begegnen sich jetzt auf einer diskursiven Ebene. In „Didn’t Nelly and Lilly Love You“ (1922) finden wir ebenfalls die Rosen – dieses Mal sogar als prophezeite Reihen: „I determine myself that this is not a fancy that very really and presently I will establish rows and rows of roses. / A rose is a rose is a rose is a rose.“⁴⁸⁹ Hier wird nicht nur mit den Kategorien Wirklichkeit und Zeit gespielt („very really and presently“), sondern nun kommt noch ein klanglich kulinarisches Moment hinzu: „rows“ (die Reihen) und „rose“ (die Rose) sind Homophone; d.h. hier finden wir Homonymie auf phonetischer Ebene – bei gleicher Aussprache haben wir eine andere Bedeutung und Schreibung der Wörter. Das Semantische ist nun zugunsten des Akustischen zurückgenommen, der Leser wird auf die Medialität des Wortes jenseits möglicher Bezüge zur Welt verwiesen. Das Wort erhält seine Bedeutung erst in der artikulierten Rezeption des Lesers, dessen Beteiligung am ästhetischen Prozess damit aufgewertet wird.

In „A French Rooster. A History“ von 1930 findet sich „a rose is a rose“ in einem Zusammenhang, der Raum und Zeit in gewaltigen Dimensionen umspannt: „Indeed a rose is a rose makes a pretty plate and a careful survey of a very small globe which has all the earth on it and little sweets inside it make it a satisfaction to know that 1930 is not the same as 1830 which is not the same as 1765.“⁴⁹⁰ Von der „hübschen Plakette“ wird die Phrase zur Welt, die sich als eine Art Pralinenglobus entpuppt und die eine befriedigende Differenz der Jahrhunderte feststellen lässt. Nach dem Pflücken ein paar weiterer Steinscher Rosen – um die Sprachmetaphorik auszunutzen – werden wir uns den Rosen von Emerson und Shakespeare zuwenden (s.u.). Soll in obigem Satz mit „sweets“ schon auf das gleich zu diskutierende *Romeo and Juliet*-Zitat der süß duftenden Rose angespielt werden und mit „1830“ an die

⁴⁸⁸ Gertrude Stein, „Lifting Belly“, *Bee Time Vine*, S. 96. Für eine kritische Lektüre des Textes, in der auch die Lesart der lesbischen Codierung von Elizabeth Fifer und Catherine Stimpson perspektiviert wird, s. Susan Holbrook, „Lifting Bellies, Filling Petunias, and Making Meanings through the Trans-Poetic“, *American Literature* 71.4 (Dezember 1999): 751-771. Holbrook weist das Problem des „Übersetzens“ des Steinschen Codes zurück und kommt zu der den Leser aktivierenden Feststellung: „Stein invites us to ‘act’ within language, to generate along with her the moments of portraiture, the evasions, the commentary, the glimpses of the new, the productive deviance of ‘Lifting Belly’“ (768).

⁴⁸⁹ Gertrude Stein, „Didn’t Nelly and Lilly Love You“, *As Fine As Melanctha*, New Haven, 1954, S. 242.

⁴⁹⁰ Gertrude Stein, „A French Rooster. A History“, *Stanzas in Meditation and Other Poems*, New Haven, 1956, S. 213.

Jahreszahl erinnert werden, in der Emerson sein erstes und einziges Pastorat an der bedeutenden Second Unitarian Church of Boston bekam? Oder kann vielleicht 1830 als Todesjahr von Benjamin Constant assoziiert werden, der ja als Urheber des Ausspruches: „I am not the rose, but I have lived near the rose“ gilt?⁴⁹¹ Bevor nun auch noch Referenzen für das Jahr 1765 gesucht werden (der „Stamp Act“ von George III. wäre sicher nur die erste Assoziation), soll diese Art der Wissens-Bedeutung andockenden Lektüre zurückgestellt werden und der individuelle Akt der Rezeption aus dem Text entfaltet werden.

In Steins „A Diary“ von 1927 findet sich die Rose als Baum, als Farbe, als Verb und damit als bewusst gemachtes Wort: „A rose tree may be may be a rose tree may be a rosy rose tree if watered. / Olga which is a Russian name gave us the rose tree just the same yesterday. / Rose tree a rose tree which is what is it oysters. / Oysters brown and rose tree rose he arose and he arose.“⁴⁹² Wenn der Rosenbaum gewässert wird, mag er sich als rosiger Rosenbaum entfalten. Durch den Binnenreim von „Russian name“ und „just the same“ wird etwas auf Stilmittelebene betont, das als zentrale Aussage von vielen Steinschen Texten gelten kann: Olga wird als ein Name, eine Bezeichnung, ein Wort erkannt, das aber dennoch („just the same“) agieren kann, da hier auf textueller Ebene Sinn-Relationen kreiert werden. Sprache wird als solche im Text erfahren und nicht als Mittel, um auf eine außersprachliche Wirklichkeit zu rekurren; durch Sprache entsteht erst diese Wirklichkeit. Da die Interpunktion im Text ausgelassen ist, entscheidet die (vom Rezipienten gedachte) Stimmhöhe beim Lesen über mögliche Varianten. Der dritte Satz kann als zwei Fragen gelesen werden: „Rose tree, a rose tree: which is what? Is it oysters?“ oder auch als bis zu vier Fragen: „Rose tree? A rose tree which is...? What is it? Oysters?“ oder eben als eliptische Aussagesätze. Steins eigener Vortrag eliminiert diese Unterscheidungen: Ihre monotone Sprechweise widersetzt sich den alltäglichen Unterscheidungen von Frage und Antwort.⁴⁹³ Der nächste Satz gruppiert die Farben braun und rosa als Adjektive den Austern und dem Rosenbaum hinzu, so dass „rose“ von der Pflanze zur Farbe zum Verb mutiert: aus „a rose“

⁴⁹¹ Laut John Bartletts *Familiar Quotations*, das sich auch schon Anfang des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit und hoher Auflagen erfreute, ist das Zitat „Je ne suis pas la rose, mais j'ai vécu avec elle“ Benjamin Constant durch A. Haywards in der *Autobiography and Letters of Mrs. Piozzi* angerechnet. Vgl. <http://www.bartleby.com/100/760.html> (28.08.2001).

⁴⁹² Gertrude Stein, *Alphabets and Birthdays*, New Haven, 1957, S. 205.

⁴⁹³ Gertrude Stein hat 1935 an der Columbia University mehrere ihrer Texte aufgenommen. Im Jahre 1956 brachte Caedmon eine Schallplatte auf den Markt; Stein liest dort unter anderem „A Valentine to Sherwood Anderson“, „If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso“ und „Matisse“. Ihre monotone Rezitation hat etwas Beschwörendes, das der Sprache den Status der Alltagsfunktion von Kommunikation nimmt und dafür etwas Künstliches gibt, vgl. *Useful Knowledge*, Hg. Edward Burns, Barrytown, 1988, S. ix. Die Rezitation von Stein ist ebenfalls in der Filmdokumentation *Paris Was a Woman* (75 Min., produziert von Frances Berrigan et al., Regie: Greta Schiller, Buch: Andrea Weiss, 1995) zu hören.

wird „(he) arose“. Das Wort „rose“ wird von verschiedenen Seiten in unterschiedlichen Konstellationen betrachtet und so in seiner Eigenheit als Wort erfahren, das in sich schon eine strukturelle Polyvalenz birgt und die Anforderungen als Nomen, Verb und Adjektiv erfüllen kann. Diese Eigenheiten des Wortes sind daher kein eindeutiger Verweis auf eine außersprachliche Wirklichkeit, sondern vielmehr eine Vermischung von Phonemen, semantischen Bezügen und Konnotationen, die hier in vollen Zügen ausgekostet werden.

In „Poetry and Grammar“ von 1935 verdeutlicht Stein genau diesen Punkt: „When I said. / A rose is a rose is a rose is a rose. / And then later made that into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun.“⁴⁹⁴ Stein liebkost „rose“ als Nomen und redet damit das Substantiv als solches an. Auch wenn „a ring“ erst einmal auf das Schriftbild verweist, so werden mit der Klassifizierung als „poetry“ die Klangeigenschaften als Rezeptionsfolie angeboten. Stein ermöglicht dem Leser, das Wort zu goutieren und die Nähe des weichen, stimmhaften, aus dem Kussmund des „o“s kommenden alveolaren Frikativs „s“ in „rose“ und dem analog gezischten „s“ in „is“ sinnlich zu erfahren. Es werden Bezüge über Klang und Bedeutung, über Reim und Assoziation hergestellt und so der individuelle Lektüreakt ins Zentrum gerückt. Die phonetische Aufschlüsselung von „rose“ lässt nun schon mehrere Varianten zu und nimmt erneut die Illusion von einer Rose, die eine Rose ist: Die Aussprache des Anfangsbuchstaben von rose, /r/, ist im RP-Englisch als *frictionless continuant* klassifiziert, d.h. ähnlich wie bei der Artikulation von Frikativen ist der Mund nicht gänzlich geschlossen, doch entweicht hier die Luft durch einen engen Kanal mit weniger Druck als für die Frikative üblich.⁴⁹⁵ In den USA wird der Klang von /r/ als *retroflex* wiedergegeben, d.h. die Zungenspitze rollt sich zum vorderen Gaumen hin. Der Diphthong /ov/ wird im US-Englischen mit gerundeteren Lippen ausgesprochen und sitzt daher enger als bei der RP-Variante. Der letzte Klang von „rose“ ist ein weicher S-Klang: /z/. Dieser alveolare Frikativ entsteht durch die Vibration des Apex', der Zungenspitze, an dem vorderen Gaumen. Damit ist „rose“ zwar in seine lautlichen Bestandteile zerlegt, doch hat die Einordnung in die Phonologie vor allem eines über die Artikulation des Wortes erkennen lassen: nämlich, dass „rose“ nicht immer „rose“ ist. Um die Differenz von Sinn und Sinnlichkeit zu bekräftigen, wenden wir das Prinzip auf ein Rezept aus dem *Alice B. Toklas Cookbook* an: Trotz literarischer Kontextualisierung sowie präziser Mengenangaben und Zubereitungsvorschriften, kann man beispielsweise die *Crème renversée* nicht durch das

⁴⁹⁴ Gertrude Stein, „Poetry and Grammar“, *LAM*, S. 138.

⁴⁹⁵ Die phonetischen Aussagen werden mit Hilfe von Loreto Todds *An Introduction to Linguistics*, New York, 1991 gemacht, bes. S. 29f.

Wissen genießen, dass Alice das Rezept von einer Nachbarin Mildred Aldrichs namens Amélie hat und der Pudding mit dem aus Kriegszeiten stammenden Fertigprodukt Kondensmilch besser gelingt als mit frischer Milch, sondern nur, wenn man das *in realiter* zubereitete Dessert tatsächlich verspeist.⁴⁹⁶ Sinnvoll Diskursivierbares und sinnlich Appliziertes verbinden sich dann zu einer Erfahrung, die über die Text-Lektüre hinausgeht. Was bei einem Kochbuch leicht verständlich ist – schließlich soll es ja ein sinnlich zu goutierendes Ergebnis hervorbringen – gilt auch für andere Texte. Die ästhetische Erfahrung, deren sinnliche Ganzheit hier oft betont wird, ist nur nicht so klar zu umreißen wie eine sich in der Schüssel befindene *Crème*.

2.2 „Für mich soll's rote Rosen regnen“⁴⁹⁷

In „An Elucidation“ (1923) findet sich unter dem Abschnitt, der zum zweiten Male „First Example“ betitelt ist, als erster Satz: „Suppose, to suppose, suppose, a rose is a rose is a rose is a rose.“⁴⁹⁸ Der Reim (suppose – rose) als strukturierendes Stilmittel ordnet auch den Folgesatz, in dem ebenfalls von „arose“ die Rede ist, doch dieses Mal als Verbform: „To suppose, we suppose that there arose here and there that here and there there arose an instance of knowing that there are here and there that there are there that they will prepare, that they do care to come again.“ Der Reim „there – prepare – care“ und der scheinbare Reim, im Englischen mit *eye-rhyme* ans Optische gebunden, „there – here“ sind nicht Sinn gebend, aber sinnlich durch das sprechende Lesen oder Hören als strukturierend zu erfahren. Das temporal und lokal entrückte Aufgestiegene (there arose) mag in literarischem Kontext noch an Goethe erinnern: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt“,⁴⁹⁹ doch ebenso wie bei Goethe ist auch bei Stein das Präsens das Entscheidende. Goethe holt durch die poetische Zueignung und das dramatologische Vorspiel auf dem Theater langsam die Tragödie um Faust aus den literarischen und lokal-himmlichen Höhen, während Stein unvermittelt, direkt, brutal den Leser mit dem Präsens konfrontiert.

Das Entdecken dieses „Hier und Jetzt“ als entscheidende Kategorie ist am prägnantesten mit der Rose in dem 1938 entstandenen Kinderbuch *The World Is Round* verbunden.⁵⁰⁰ Schon auf

⁴⁹⁶ S. Alice B. Toklas, *Das Alice B. Toklas Kochbuch*, Übs. Frieda Grafe, Berlin, 1994, S. 67. Die erwähnte Mildred Aldrich (1853-1928) schrieb für mehrere Zeitungen, ist aber vor allem durch ihr Buch *Hilltop on the Marne* (1915) berühmt geworden, das Tagebucheinträge und Briefe an Gertrude Stein verarbeitet.

⁴⁹⁷ Dieses ist der Titel eines Liedes, das Hildegard Knief 1968 geschrieben hat und in der Vertonung von Hans Hammerschmid sang.

⁴⁹⁸ Gertrude Stein, *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, S. 101.

⁴⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, „Zueignung“, *Faust. Eine Tragödie*, München, 1949, S. 12.

⁵⁰⁰ Schon zwei Jahre vorher schrieb Stein „The Autobiography of Rose“ für Rose Lucy Renée Anne d'Aiguy, der Tochter der Baronin d'Aiguy, die Steins *Paris France* ins Französische übersetzt hat; die Geschichte wurde

dem blauen Umschlag des Buches, in dem es um Ängste und Identität, um Selbstfindung und Benennung geht, findet sich die Rosenzeile in einem Kreis angeordnet.⁵⁰¹ Das Werk erzählt von einem Mädchen, das auf der Suche nach ihrer Identität ist; Signifikant und Signifikat werden in ihrer Relation hinterfragt: „Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again“ (2). Das Mädchen durchstreift die Welt, um zu erkunden, ob diese tatsächlich rund sei, da die ihr begegnende konkrete Rundheit (z.B. der vorbeiradelnde Trommler) Angst macht. Nach vielen Erlebnissen stellt sich Rose schließlich auf ihren blauen Stuhl und ritzt in absoluter Selbstvergessenheit die Bestätigung ihrer Existenz in einen Baum: „And Rose (...) had to carve and carve with care the corners of the Os and Rs and Ss and Es in a Rose is a Rose is a Rose is a Rose“ (53). Der Name „Rose“ wird so in seine Bestandteile zerlegt und zirkulär in einen Baum geritzt, dass eine nie endende Rosenreihe entsteht. Gerade als sie fertig ist, sieht sie „on another tree over there that some one had been there and had carved a name and the name dear me the name was the same it was Rose and under Rose was Willie and under Willie was Billie. It made Rose feel very funny it really did“ (53 f.). Rose versucht, sich selbst durch ihren Namen eine Identität zu geben, doch diese wortbezogene Selbstfindung ist eine arbiträre. Die Rundheit, die ihr Angst macht, hat sich ja sogar schon in ihren Namen eingeschlichen, dessen zweiter Buchstabe „o“ ja die Rundheit graphisch fixiert. Rose erkennt ihre Einzigartigkeit in der Unabhängigkeit von Begriffen: „...and so her eyes were blue although her name was Rose. Of course her eyes were blue even though her name was Rose. That is the reason she always did prefer blue because her eyes were blue“ (60). Das Wort „rose“ bezeichnet auch eine Farbe, die allerdings nicht ihrer Augenfarbe entspricht. Der Grund, warum Rose blau bevorzugt, liegt aber in ihrer Augenfarbe, etwas, das ihre wirkliche Identität ausmacht, ihr Da-Sein, ihre Sicht der Welt durch ihre Augen – in Opposition zu ihrem Namen. Ihr Name tritt Rose plötzlich als etwas von ihrer Existenz Unabhängiges gegenüber. Aus dieser Erkenntnis heraus gewinnt Rose eine Identität, die sich von den

im *Partisan Review* 1939 abgedruckt, vgl. Bruce Kellner, „Ex Libris: The Published Writings of Gertrude Stein“, in: *A Gertrude Stein Companion*, S. 70 und Franziska Gygax, „Rose and (Her) Autobiography“ in ihrem *Gender and Genre*, S. 121-124. Im Jahre 2002 ist im Hörbuch Hamburg Verlag Margit Osterwold *The World is Round* in der deutschen Übersetzung von Michael Mundhenk von Rufus Beck gelesen und mit Musik von Martin Stock unterlegt auf den Markt gekommen und dokumentiert das besondere Interesse an diesem Werk. Im Folgenden wird zitiert aus der von Clement Hurd bebilderten Ausgabe von *The World Is Round*, New York, 1939.

⁵⁰¹ Die Anzahl der „Rosen“ im Text variiert: Während der erste Abschnitt mit „Rose Is A Rose“ betitelt ist (S.1), findet sich im Kapitel „Rose Does Something“ die Absicht des kleinen Mädchens, einen Baum zu beschriften und „to cut *Rose is a Rose is a Rose* and so it is there and not anywhere“ (S. 52). Als sie diesen Plan ausführt, ist zu lesen: „...she would just stand on her chair and around and around even if there was a very little sound she would carve on the tree *Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose* until it went all the way round“ (S. 53) und schließlich wird das Eingeritzte nochmals wiedergegeben: „a *Rose is a Rose is a Rose is a Rose*“ (S. 53). Die Anzahl der Wiederholungen variiert; es lassen sich von zwei bis zu fünf „Rosen“ in der Phrase nachweisen.

nominellen Begrifflichkeiten absetzt; sie singt:

*I am Rose my eyes are blue
I am Rose and who are you
I am Rose and when I sing
I am Rose like anything.*

I am Rose said Rose and she began to sing

*I am Rose but am not rosy
All alone and not very cosy
I am Rose and while I am Rose
Well well Rose is Rose. (63)⁵⁰²*

Diese neue Form von Identität konstituiert eine tatsächliche Präsenz, ein wirkliches Da-Sein: „She really was up there. She really was“ (63). Erst in der Überwindung von einem Verständnis, das sich durch Namen, Begriffe, Worte konstituieren will, kann man zum Wesentlichen des Da-Seins gelangen.⁵⁰³

In ihrer Rezension von *The World Is Round* bewertet Louise Seaman Bechtel 1939 nicht nur ihre Lektüre als „unforgettable creative experience“,⁵⁰⁴ sondern zitiert auch aus Briefen von Kindern, die auf das Buch reagierten: Während ein zwölfjähriger Junge mit seinem „it is more relaxing than anything I ever heard of“ die rhythmische Qualität zu loben weiß, betont ein anderer die ethische Komponente: „it is much more *human* than most books.“ Ein dreizehnjähriges Mädchen fixiert das autarke Kunst-Universum in kindgerechten Worten: „The story is simple and dreamy. You can forget yourself and live in a separate world while

⁵⁰² Die erste Strophe dieses Liedes wurde von dem amerikanischen Komponisten Ned Rorem 1955 vertont. In charmant unsentimentaler Direktheit dauert das elf Takte kurze Lied nicht einmal eine halbe Minute und bezaubert so als Moment, der so schnell verfliegt wie die Kindheit. Rorem hat die Zeilen nicht direkt bei Stein gefunden, sondern in Oscar Williams' *New Pocket Anthology of American Verse* und komponierte diese Petitesse, wie er sagte „as a gift for Mary Freund on her eightieth birthday. She was a Polish soprano specializing in new music...“ zit. <http://gertrude-stein.com/frame.htm> (05.02.2003). Susan Graham hat 1999 das Lied mit 31 weiteren Kompositionen von Rorem für Erato Disques aufgenommen.

⁵⁰³ Als volkstümliche Analogie sei noch der elsässische Brauch angeführt, den James Frazer 1922 in seiner Studie über Magie und Religion *The Golden Bough* (Ware, Hertfordshire, 1994) erzählt: „a girl called the Little May Rose, dressed in white, carries a small May-tree, which is gay with garlands and ribbons. Her companions collect gifts from door to door, singing a song: 'Little May Rose turn round three times, / Let us look at you rand and round! / Rose of the May, come to the greenwood away, / We will be merry all. / So we go from the May to the roses“ (S. 125). Hier findet sich die wiederholende Verbindung von Namen und Blume in einer beschwörenden Formel, da nur die zu den Maisängern Großzügigen ein erfolgreiches Jahr haben werden. Ob Stein den Brauch oder sogar Frazers Bericht kannte, bleibt Spekulation; in den Biographien findet sich keine Diskussion hierzu. Für eine Lesart, die die Konstruktion von kindlicher Identität thematisiert s. Janne Cleveland, „Circle Games. Inscriptions of the Child Self in Gertrude Stein's *The World is Round*“, *Atlantis* 24.1 (Herbst 1999): 118-21.

⁵⁰⁴ Louise Seaman Bechtel, „Gertrude Stein for Children“, *The Horn Book* 15 (September 1939): 286-91, abgedr. in: *Critical Response*, S. 111-113, hier 112.

you are reading it.“⁵⁰⁵ Auch May Lamberton Beckers Rezension von 1939 hebt nicht nur „pure delight, simple pleasure“ besonders durch den Rhythmus hervor, sondern klassifiziert diesen als „natural, organic rhythm“, der dann Folgendes ermöglicht: „we felt once more the abstract magic of words.“ Sprache wird mit der kindlichen Unschuld betrachtet, in Wörtern einen Sinn zu erleben, der nicht deckungsgleich mit dem Alltagsgebrauch der Erwachsenenwelt sein muss: „were not certain words inexplicably funny, certain others unreasonably heavy with fear?“⁵⁰⁶ Die Lektüre von *The World Is Round* wird für den Erwachsenen so zu einer bewusst erlebten Reise in das unbewusste Reich der Kindheit und kann damit zu einer Konstituente seines Da-Seins werden.

3.1 „Rosen aus dem Süden“⁵⁰⁷

Doch warum nun die Rose? Könnten nicht auch andere Blumen oder sogar andere Objekte Gleiches bewirken? Gertrude Stein schreibt sich gerade mit der Rose in eine Tradition ein, befreit „rose“ aber auch vom künstlerischen Ballast der Allusion und Tradition durch das Insistieren „a rose is a rose“. Abgesehen vom phonetischen Reiz des weich wiederholten „s“-Lauts in der Zeile gibt es auch einen Kometenschweif an Bedeutungen, den das Wort „rose“ hinter sich herzieht. Die oben gemachte Andeutung auf Emerson und Shakespeare soll nun kurz untersucht werden, bevor die Rose als (Sprach-)Bild weiter aufgefaltet wird.

Emerson, der zusammen mit Shakespeare für Steins Verständnis von Sprache und Literatur einen herausragenden Stellenwert hat,⁵⁰⁸ schreibt in „Self-Reliance“: „These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are (...) There is no time to them. There is simply the rose; it is perfect in every moment of its existence.“⁵⁰⁹ Die Rose wird hier als Moment der zeitlosen Perfektion aufgegriffen, da sie sich nicht vergleicht und damit einem Zeitgefüge einschreibt. Die Rose erlangt diese

⁵⁰⁵ Diese und weitere Reaktionen zitiert Louise Seaman Bechtel, „Gertrude Stein for Children“, S. 113.

⁵⁰⁶ May Lamberton Becker, „Books for Young People“, *The New York Herald-Tribune Books* (24.09.1939): 6; der Artikel findet sich ebenfalls in: Kirk Curnutt, *Critical Response*, S. 114f, hier S. 115.

⁵⁰⁷ In Anlehnung an das gleichnamige 1880 uraufgeführte opus 388 von Johann Strauß Sohn. Am 27.05.1921 kommt der Walzer in einer Bearbeitung von Arnold Schönberg für Klavier, Harmonium und Streichquartett zusammen mit drei weiteren Walzeradaptionen von Anton Webern und Alban Berg zur erfolgreichen Aufführung und schlägt somit einen Bogen zur Moderne.

⁵⁰⁸ In „What Is English Literature“ benennt Stein das Verdienst von Emerson u.a. als Wissen „that there is a separation a quite separation between what is chosen and from what there is the choosing“ (*LAM*, S. 56). Über die exponierte Stellung von Emerson, „the head of her personal canon“, s. Steven Meyer, „Stein and Emerson“, *Raritan*, 10.2 (1990): 87-119, Zitat, S. 89 sowie Catherine N. Parke, „‘Simple Through Complication’: Gertrude Stein Thinking“, *American Literature* 60 (1988): 554-74. Über ihre Lese-Erfahrung mit Shakespeare berichtet Stein u.a. in „Plays“, *LAM*, bes. S. 69ff.

⁵⁰⁹ Ralph Waldo Emerson, „Self-Reliance“, in: *Norton Anthology of American Literature*, Hg. Nina Baym et al., 2 Bde., New York, 1994, Bd. I, S. 1045-1062, hier S. 1054. S.a. George Kateb, *Emerson and Self-Reliance*, London, 1995, bes. das fünfte Kapitel „Individuality and Identity“, S. 134-172.

Vollkommenheit, da sie nicht nach Ewigkeit strebt, sondern den Moment – jenseits seiner Ebene als vergängliches Ereignis – zelebriert, wie Steven Meyer und Georg Schiller aufgezeigt haben.⁵¹⁰ Als gedanklichen Vorläufer Emersons lässt sich der Barockdichter Johannes Scheffler (1624-1677) anführen, der unter dem Pseudonym Angelus Silesius folgendes Epigramm schrieb: „Die Ros’ ist ohn Warum; sie blühet, weil sie blühet / Sie acht’t nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.“⁵¹¹ Hier finden wir schon die Auflösung der zeitlichen Strukturen, die die Rosen vor Emersons Fenster ausmachen: „There is no time to them. There is simply the rose“ und die Präsens-Haftigkeit der Steinschen Rosen. Im Vers Silesius’ ist die Rose ohne warum, weil sie als Ereignis in Gott verstanden wird und damit jenseits der menschlich-vergänglichen Zeitstrukturen angesiedelt ist. Stein schreibt sich nun jedoch nicht in einen religiösen Überbau ein, sondern insistiert auf die Seins-Kategorie der textuellen Erfahrung in der individuellen Rezeption.⁵¹²

In „As Fine As Melantha“ von 1922 verbindet Stein die Rose mit dem Fenster, (vielleicht sogar Emersons eben zitiertes „window“ oder doch als benutzte Pluralform „windows“, um mit „rose“ zu reimen?) und erklärt die Rose zum Anfang der Zivilisation: „Civilisation begins with a rose. A rose is a rose is a rose is a rose. It continues with blooming and it fastens clearly upon excellent examples. After that it does not mingle it does not readily mingle with windows. It prefers to be colored by sweets. And how sweet are sweets. Sweets to the sweet.“⁵¹³ Die Zivilisation besteht weiter durch den Prozess des Blühens („continues with blooming“) und lässt sich mit „excellent examples“ festmachen – nebst dem Emersonschen Fenster bietet Shakespeare ein ausgezeichnetes Beispiel, das durch die nachdrückliche Häufung von „sweet“ angeregt wird. Das Süße lässt sich als eine literarische Allusion

⁵¹⁰ Vgl. Stephen Meyer „Stein and Emerson“, bes. S. 117, sowie Georg Schiller, *Symbolische Erfahrung*, S. 63n42.

⁵¹¹ Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, Eingel. und erl. von Will-Erich Peuckert, Wiesbaden, 1948, S. 37; für diesen Hinweis danke ich Bettina Friedl. Silesius lässt sich auch für die ausgeprägte christliche Lesart der Blume zitieren; in seinem Gedicht „Die geheime Rose“ (im dritten Buch von *Cherubinischer Wandersmann*, S. 86) ist zu lesen: „Die Ros’ ist meine Seel, der Dorn des Fleisches Lust, / Der Frühling Gottes Gunst, sein Zorn ist Kält und Frost, / Ihr Blühn ist Gutes tun, den Dorn, ihr Fleisch, nicht achten, / Mit Tugenden sich ziern, und nach dem Himmel trachten; / Nimmt sie die Zeit wohl wahr und blüht, weils Frühling ist, / So wird sie ewiglich für Gottes Ros’ erkiest.“ Die Ambivalenz der Blume als dornige Fleischeslust und blühende Seelenreinheit wird hier in der christlichen Gewissheit eingebettet und entschärft. Für eine Kontextualisierung Silesius’ s.a. Louise Gnädiger (Hg.), *Cherubinischer Wandersmann/Angelus Silesius*, Stuttgart, 1995; Maria M. Böhm, *Angelus Silesius’ Cherubinischer Wandersmann: A Modern Reading with Selected Translations*, New York, 1997 sowie Erich Josef Maier, *Mystik – die verborgene Sinnchance*, Puchheim, 2002.

⁵¹² Eigentlich könnte nun noch ein Exkurs über die negative Theologie des Mystikers Meister Eckharts und des Bildes der *rosa mystica* folgen, aus Dantes *La Divina Comedia* ließe sich das Ende des dreißigsten Gesanges aus dem „Paradiso“ zitieren, in dem Beatrice die Vision der gelben Rose initiiert, doch soll die traditionsreiche Verbindung von Rose, Sein und Sprachhaftigkeit hier auf das Werk Steins zurückgelenkt werden.

⁵¹³ Gertrude Stein, „As Fine As Melantha“, *As Fine As Melantha*, New Haven, 1954, S. 262.

verstehen und soll nun mit der Rose verbunden werden.

In Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* finden sich die beiden Liebenden des nachts im Garten (II, 2.43 ff.⁵¹⁴). Juliet deklamiert vom Balkon: „Deny thy father and refuse thy name;/ (...) ‘Tis but thy name that is my enemy. /Thou art thyself, though not a Montague./ (...) What’s in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet./ (...) Romeo, doff thy name;/ And for that name, which is no part of thee, / Take all myself.“ In diesem Moment stürmt der junge Romeo hervor: „I take thee at thy word. /Call me but love, and I’ll be new baptized; /Henceforth I never will be Romeo.“ Die Rose wird hier von Juliet in einen Signifikanten und ein Signifikat unterschieden.⁵¹⁵ Ändert man die Bezeichnung, so bleibt das Bezeichnete davon unberührt, die sinnliche Sensation der süß-duftenden Rose bleibt der Nase erhalten, auch wenn die Rose plötzlich Würleuralisk oder Strillknurwüll hieße. Juliet benennt die arbiträre Verbindung von Wort und sinnlicher Erfahrung, denn Romeo ist ein Mitglied der befeindeten Familie Montague, dennoch erkennt sie: „thou art thyself“, eine Identität jenseits der Benennung, ein Mensch jenseits der tradierten (Ab-)Wertstruktur. Erst wenn die Limitiertheit und das Limitierende der Wörter wahr- und ernstgenommen wird, kann etwas Neues entstehen; eine nominelle *tabula rasa* wird gefordert: „refuse thy name“. Dieses nun erst Entstehende, der neue Name findet sich in der Antwort Romeos: „Call me but love, and I’ll be new baptiz’d.“ Schon in Shakespeares Drama wird diese Liebe aber als Utopie demaskiert, denn trotz der Liebestaufe vernichten die namentlich verfeindeten Familien das junge Glück; Juliets Rosenvergleich entpuppt so seinen ironischen Gehalt: Signifikat und Signifikant sind in der Realität der Figurenebene eben nicht unabhängig. Es ist nicht der Name Montague, der zerstört, sondern die real-sozialen Verflechtungen innerhalb der Familie, die er bezeichnet. Die Wirklichkeit der Namen setzt sich über die Utopie der Liebe hinweg; wobei die Frage bleibt, ob diese Utopie nicht auch nur ein Name ist.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Zitiert wird nach William Shakespeare, *Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch-deutsche Studienausgabe*, Hg. Rüdiger Ahrens et al., Anmerkungen v. Ulrike Fitz, Tübingen, 1999, S. 163ff.

⁵¹⁵ In der zweiten Quartoausgabe findet sich das Zitat sogar als: „What’s in a word...“ Sowohl mit dem uns aus der Sprachwissenschaft vertrauten „word“ als auch mit der ersten Quartoausgabe übereinstimmenden „name“ bekommt der Ausruf Juliets eine bezeichnungsanalytische Dimension, vgl. eben zitierte *Englisch-deutsche Studienausgabe*, S. 163n18.

⁵¹⁶ Für eine Analyse der Sprachauffassung in elizabethanischer Zeit s. Jane Donauwerth, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*, Urbana, 1984, bes. das erste Kapitel „‘What Is In That Word’: The Nature, History, and Powers of Language“, S. 13-55. Im Cézanne-Kapitel dieser Arbeit wurde bereits unter II.3.2 auf Steins Oper *The Mother of Us All* eingegangen, doch sei hier die Bedeutung von Namen in der „realen“ Welt gegenüber der nominellen angeführt: „Susan B.: ‘Susan B. is my name, to choose a name is feeble. Susan B. Anthony is my name. A name can only be a name, my name can only be my name. I have a name Susan B. Anthony is my name. To choose a name is feeble.’ ... Somebody Else: ‘What’s in a name?’ Susan B. ‘Everything.’“ (*Mother*, I,2, S. 45 ff.)

Diese Ironie finden wir auch bei Stein, denn die glatte Oberflächenstruktur ihrer Rosenphrase wird durch die Tiefenanalyse von phonologischer Differenz über literarische Allusion hin zu der noch aufzuzeigenden ikonographischen Tradition dekonstruiert. In der amerikanischen *New Variorum Edition of Shakespeare*, Hg. Horace Howard Furness, Bd. I (*Romeo and Juliet*), Philadelphia, 1874 findet sich nicht nur ein literarischer Querverweis auf die Problematik von Original und arbiträrer Benennung,⁵¹⁷ sondern auch in verkürzter Weise die Rosenzeile: „That is, as a rose is a rose, – has all its characteristic sweetness and beauty, – though it be not called a rose“ (97). Diese Anmerkung beruft sich auf das bereits 1854 erschienene Buch *Shakespeare's Scholar* von Richard Grant White,⁵¹⁸ das Gertrude Stein in Gänze oder nur in dieser Formulierung gekannt haben könnte. Es soll aber keine Spekulation ob möglicher Einflüsse als linearer Beweis angeführt werden, sondern vielmehr ein Bedeutungsweg aufgezeigt werden, durch dessen Beschreitung sich die Rezeptionserfahrung der Steinschen Texte vertieft. Wenn Heinrich Ulrici 1868⁵¹⁹ auf die Zeile „What's in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet“ anmerkt (und in der amerikanischen New Variorum Ausgabe übersetzt zitiert wird!): „I cannot see why Shakespeare, in order not to run 'name' into the ground [todtzuhetzen], should not, by way of variety, have written *word*, which could here very well supply the place of *name*“ (98), dann verlockt es schon, sich zu überlegen, ob Gertrude Stein nicht gerade diese oberlehrerhafte Korrektur und den konventionellen Wunsch nach Varietät durch die sprachliche Radikalisierung in „a rose is a rose is a rose“ Lügen strafen wollte. Doch soll es hier im fragenden Konjunktiv belassen sein.

Der Bedeutung der Rose bei Shakespeare kann nicht *en detail* nachgegangen werden, denn es ließen sich auch für andere Dramen Belegstellen finden⁵²⁰ – ganz davon zu schweigen, dass Rose der Name des ersten elisabethanischen Theaters auf der Londoner Bankside war und Uraufführungsstätte von Shakespeares ersten Dramen; dennoch soll hier kurz auf die Lyrik Shakespeares verwiesen werden. Die Rose ist seit dem ersten Sonett in den Gedichten etabliert und fungiert als Bild der Schönheit, der in der duftenden Rose sogar noch die

⁵¹⁷ In der Anmerkung zur Zeile 39 ist zu lesen: „The same idea occurs in Sir Thomas Overbury's poem of 'A Wife:' 'Things were first made, then words; she were the same *With* or *without* that *title* or that *name*.'" (S. 97)

⁵¹⁸ Richard Grant White, *Shakespeare's Scholar: Being Historical and Critical Studies of his Text, Characters, and Commentators, with an Examination of Mr. Collier's Folio of 1632*, New York, 1854.

⁵¹⁹ Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hg.), *Shakespeare's dramatische Werke. Nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidiert und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici*, Berlin, 1867-71.

⁵²⁰ Im ersten Teil von *Henry IV.* wendet sich beispielsweise Hotspur an Worcester: „To put down Richard, that sweet lovely Rose, And plant this thorn, this canker Bolingbroke“ (I,3, Zz. 176-7), Hamlet bezeichnet Ophelia als „O rose of May!“ (*Hamlet*, IV, 5., Z. 154).

Wahrheit eingeschrieben ist: „...that sweet ornament which truth does give.“⁵²¹ Das Rätsel um das Sprachbild der Rose kann hier nicht gelöst werden: In der Quarto-Edition wird die Rose bei ihrer ersten Erwähnung groß und kursiv geschrieben. Erhält sie dadurch eine besondere Signifikanz oder ist es tatsächlich lediglich „a typesetter’s whim“?⁵²² Vielleicht verbirgt diese Rose das Geheimnis um die Identität des jungen Mannes: Spricht man den Familiennamen des Earl of Southhampton „rosenähnlich“ aus – Wriothesley phonetisch als „Rose-ly“?⁵²³ Die inhaltliche Verknüpfung von Rose und Sprache – zumal in Verbindung mit dem schon erwähnten Süßen – wird in den ersten vier Zeilen von Sonett XCV besonders explizit: „How sweet and lovely dost thou make the shame / Which, like a canker in the fragrant rose, / Doth spot the beauty of thy budding name! / O! in what sweets dost thy sins enclose.“ Aufgrund seiner Schönheit wird die nicht näher klassifizierte „shame“ des adressierten Jünglings versüßt⁵²⁴ – die Erfüllung einer ästhetischen Kategorie verwandelt den erkannten ethischen Mangel. Die „shame“ wird mit einem schädlichen Wurm in einer duftenden Rose verglichen, der an der Schönheit des knospenden Namens nagt; die Sünden sind von dem süßen Zauber verborgen. Der „budding name“ rekurriert auf des Jünglings sich gerade erst entwickelnde Reputation, die ruiniert werden kann. Doch ist das Benennen überhaupt klar in seinen Grenzen erkannt, da Sonett CIX mit dem Couplet schließt: „For nothing this wide universe I call, / Save thou, my rose, in it thou art my all.“ Das ganze Universum mag zwar sprachlich erfasst werden und in einer Vielzahl von Diskursen Wissen festhalten, doch wenn man liebt, findet man all das in seiner Rose. In „Poetry and Grammar“ stellt Stein in der ihr eigenen Art eine Frage in Form eines Aussagesatzes, der Shakespeares Größe Referenz erweist: „...feeling it myself that Shakespeare in the forest of Arden had created a forest without mentioning the things that make a forest. You feel it all but he does not name its names.“ Dieser ohne die Dinge des Waldes zu nennen erschaffene Wald kann so eine besondere Wirklichkeit etablieren und genau an dieser ist Stein interessiert: „Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming them“ (LAM 141).

⁵²¹ Im Sonett LIV wird der junge Ungenannte nicht nur für seine (äußerliche) Schönheit gepriesen, sondern auch für seine (innere) Wahrheit; als Bild dient die geruchslose Wildrose und die duftende gezüchtete Rose. Die Sonette finden sich u.a. unter <http://www.shakespeares-sonnets.com> (27.01.2003).

⁵²² S. William Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets*, Hg. Stephen Booth, New Haven, 2000, S. 135.

⁵²³ Im Jahre 1609 hat der Herausgeber der Quarto-Edition sein Werk Mr „W.H.“ gewidmet – Initialen, die u.a. auch als Henry Wriothesley gelesen worden sind. S. William Shakespeare, *The Sonnets and A Lover’s Complaint*, Hg. John Kerrigan, London, 1999, S. 170, vgl. auch *The Sonnets*, Hg. G. Blakemore Evans, Einl. Anthony Hecht, London, 1998.

⁵²⁴ In Kenntnis der vorangegangenen Sonette (bes. XCII und XCIII) lässt sich die „shame“ wohl mit sexuellem Hunger und Verlangen nach Promiskuität spezifizieren.

3.2 „What is like a red, red rose...“⁵²⁵

Wenn wir der sprachlichen Bedeutung nun noch die ikonographische Tradition der Rose beifügen, erhalten wir eine „rose“, die durch die Jahrhunderte hindurch schon eine sprachphilosophische Dimension eingeschrieben bekommen hat.

Schon im klassischen Altertum war die Rose das Symbol der triumphierenden Liebe und ein Attribut der Göttin Venus einerseits⁵²⁶ und Verbindung zum Tode andererseits: Während der *rosalia* am 23. Mai wurden nicht nur die Brunnen und Bäder mit Rosenwasser gefüllt, sondern auch Rosen auf die römischen Gräber gelegt.⁵²⁷ Chloris, die griechische Göttin der Blumen, verwandelt eine von ihr gefundene tote Nymphe mit Hilfe von Aphrodite, Dionysos, den drei Grazien, Zephir und Apoll in die Königin der Blumen: die Rose.⁵²⁸ Die Rose galt als Zeichen von Luxus und Dekadenz; man denke nur an die Geschichte des jungen römischen Kaisers Heliogabal, der seine überraschten und berauschten Gäste in gewaltigen Kaskaden von Rosenblättern ertränkte; als Ölbild von Sir Lawrence Alma-Tadema in einen sinnlichen Farbenrausch übersetzt.⁵²⁹ Je nach Referenz kann die Rose verschiedene Bedeutung annehmen: Im Kontext des Aberglaubens haben die verstreuten Rosenblüten eine negative Konnotation und erinnern an den Tod, während im westlichen Hochzeits-Ritus mit dem Streuen von (Rosen-)Blüten der Fruchtbarkeit ein bunter Weg geebnet wird. Gerade die Rose wird also in Kontexten wahrgenommen, vielmehr: sie scheint emblematisch dafür zu sein, dass es keine Bedeutung (also das Sein von „a rose“ als „a rose“) gibt, sondern diese erst im Kontext der Rezeption entsteht. Es gab schon immer eine innige Verbindung der Rose als

⁵²⁵ „...that's newly sprung in June?“ – laut Robert Burns ist es „O my Luve“; s. sein Gedicht „A Red, Red Rose“ in: *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*, Hg. Arthur Quiller-Couch, Oxford, 1925, S. 574f.

⁵²⁶ Vgl. George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford, 1989, S. 37f. Eine Version erzählt von Aphrodite, die zu dem verwundeten Adonis eilt und sich dabei ein Bein an den bis dato weißen Rosen aufkratzt, so dass die rote Färbung einiger Rosen auf ihr Blut zurückzuführen ist; s. Ad de Vries' *Dictionary of Symbols and Imagery*, London, 1974, S. 391 und James Frazer, *The Golden Bough*, S. 336. Auf Botticellis berühmten Bild „Die Geburt der Venus“ (ca. 1485/86) blasen Zephyr und Chloris in einem Regen aus Rosen (*Rosa alba maxima*) die schaumgeborene Göttin auf ihrer Muschel an Land.

⁵²⁷ Vgl. Jean Chevalier/Alain Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London, 1996, S. 81 und Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, S. 391. Die Römer wollten mit dem Dekorieren der Gräber mit Rosen die bösen Geister abhalten, s. Philippa Waring, *A Dictionary of Omens and Superstitions*, London, 1980, S. 192. Weniger mythologisch wird in Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* von den roten Rosen berichtet; dort sind es Gärtnerinnen, die eifrig damit beschäftigt sind, die weißen Blüten zu kolorieren, damit die Königin sie nicht enthaupet (Kapitel VIII: „The Queen's Croquet Ground“, in: *Complete Illustrated Works*, New York, 1993, S. 49ff.).

⁵²⁸ Während die Göttin der Liebe Schönheit verleiht, trägt Dionysos den süß riechenden Nektar bei, die drei Grazien schenken Anmut, Freude und Heiterkeit, so dass Zephir nur noch die Wolken wegblasen muss, damit Apoll die Blume mit seinen Sonnenstrahlen wärmen kann. S. Susan Meller, „Introduction“, *Roses. From the Collection of The Design Library*, New York, 1991, S. 4.

⁵²⁹ „The Roses of Heliogabalus“, von 1888 (132 x 214 cm, Privatsammlung) ist auf <http://artmagick.com/artists/tadema.aspx?p=3> (27.01.2003) abgebildet. Ebendort wird darauf hingewiesen, dass sich Alma-Tadema den ganzen Winter über frische Rosen von der Riviera schicken ließ, und bis zum letzten Tag, bevor das Bild in der Royal Academy ausgestellt wurde, an der Darstellung der Blüten gearbeitet habe.

Blume und ihrer Existenz in Sprache; es sei nur an den besonders im Englischen gebräuchlichen Ausdruck *sub rosa* erinnert, der darauf verweist, dass alles, was unter der von dem Gastgeber aufhängten Rose erzählt wurde, ein Geheimnis zu bleiben habe. Harpocrates, der griechische Gott des Schweigens, wird mit der weißen Rose in der einen Hand und den Finger der anderen an die Lippen gehalten dargestellt; die Blume hat er zum Dank von Eros bekommen, da er über Aphrodites Fehltritt Stillschweigen bewahrte.⁵³⁰

Der Legende nach blühte die Rose ohne Dornen im Garten Eden und erst nach dem Sündenfall Adams und Evas wuchsen der Blume die Dornen, um den Menschen an seinen Sündenfall zu erinnern, während ihr lieblicher Duft und ihre Schönheit das Paradies sinnlich nahebringen sollte (Ferguson 37f.). Die Rose kann also als Sinnbild dafür gesehen werden, dass die Menschen das Wohnrecht im Paradies um den Preis der Erkenntnis verspielt haben.⁵³¹ Statt unhinterfragt sich am Glück zu erfreuen, wird durch die Diskursivierung in Fragen und Antworten dieses verloren. Die Rose lockt simultan mit dem süßesten Duft und den samtig satt farbigen Blättern, doch wehrt sich als gemeine Stecherin durch ihre Dornen. Dadurch verspricht sie ein Heil, das sie selbst nicht einzulösen vermag.

Besonders in der christlichen Ikonographie ist die Verbindung von Rose und Sprache auffällig: Die rote Rose steht für das Martyrium und die weiße für die Unschuld. Durch ein Martyrium soll jemand gezwungen werden, sich „gegen Gott auszusprechen“, „ihm abzuschwören“ – also in Sprache Gottes Existenz zu negieren. Behält der Mensch seinen Glauben bei, so können ihm die ersten Leiden nichts anhaben, doch schließlich stirbt er und wird „heiligesprochen“. Das „Sagen“ oder das „Nicht-Sagen“ von etwas nimmt also in der christlichen Vorstellung eine Bedeutung an, die besonders der Rose eingeschrieben wird – mehr noch, sie kann sogar sehr konkret als Symbol für das „Nicht-Sagen“ verstanden werden: „Eine fünfblättrige Rose im Nimbus über Beichtstühlen bedeutet Schweigsamkeit.“⁵³² In der Kunst der Renaissance wird die Rose – besonders als Girlande gebunden – auch zum Symbol des Rosenkranzes, der wiederum als eine Gebetskette sprachlicher Ausdruck des Glaubens ist (Ferguson: 38 und 168). Wenn Wing Biddlebaum am Ende der Erzählung „Hands“ seine

⁵³⁰ Vgl. Ebenezer C. Brewer, *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, Hg. Ivor H. Evans, New York, 1991, S. 953 und *OED*; dort findet sich unter 7.a. von „rose“, der Ausdruck „under the rose“ mit Beispielen aus Staatspapieren von Heinrich VIII. bis hin zur Prosa George Eliots.

⁵³¹ Diese Ambiguität von schmerzvollem Verlust und Heilsversprechen findet sich auch in der theologisch bedeutendsten Tradition: Die Rose wird als Kelch für das Wundblut Jesu gesehen; der durch das Vergießen seines Blutes, seinen Tod, den Menschen das ewige Leben erst ermöglicht hat. Bei den Rosenkreuzern spielt daher das Kreuz mit den fünf Rosen (eine an jedem Ende und eine in der Mitte in Anlehnung an die Stigmata Christi) eine zentrale Rolle.

⁵³² Klemetine Lipffert, *Symbol-Fibel*, Kassel, 1957, S. 67.

nervös expressiven Hände so bewegt, dass sie „might well have been mistaken for the fingers of the devotee going swiftly through decade after decade of his rosary“ (WO 34), dann haben wir ein literarisches Bild, in dem Schweigen als Abwesenheit von Sprache negativ mit Einsamkeit konnotiert ist, anders als beispielsweise in der Erzählung „Sophistication“ aufzuzeigen sein wird.

3.3 „Le plus vieux tango du monde“⁵³³

Gertrude Stein besuchte 1912 in London eine Vorstellung der drei Jahre zuvor in Dresden uraufgeführten Oper *Elektra* von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.⁵³⁴ Die von Albträumen geplagte Klytämnestra bittet dort ihre Tochter Elektra um Rat: „Du könntest vieles sagen, was mir nützt. Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch?“⁵³⁵ Hier wird die Spannung zwischen realitätsschaffender Macht und luftigem Klang deutlich, die das Wesen des Wortes bestimmt; ein gehauchtes Nichts und dennoch ein inhaltliches Alles.⁵³⁶

In der 1896 von Edward MacDowell komponierten und aufgeführt nur etwas über zwei Minuten dauernden *Petitesse* aus den *Woodland Sketches*, op. 51, findet die Rose Gehör in

⁵³³ Diese Zeile stammt aus dem 1962 geschriebenen Chanson „Rosa“ von Jacques Brel. Als Refrain werden lateinisch deklinierte Rosen besungen, die dann sprachwitzig „à rosi cousine Rosa“ den Bogen zu anderen Bedeutungen der Rose schlagen. Der Text ist unter http://pantin.boom.ru/texts/b/brel_jacques/rosa.htm veröffentlicht (21.03.2002).

⁵³⁴ S. Linda Wagner-Martin, „*Favored Strangers*“, S. 110.

⁵³⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, Mainz, 1987, S. 25.

⁵³⁶ Es ist durchaus möglich, dass Stein nicht nur hier am Werk von Strauss interessiert war; einen Besuch der bekanntesten Oper der beiden Künstler kann ich leider nicht belegen, doch da es hier nicht um das geradlinige Nachweisen von Einflüssen geht, sondern um eine möglichst weite Rezeptionsästhetik, sei auf die besondere Verbindung von Rose und Sprache im Strausschen opus 59, *Der Rosenkavalier*, (1911) hingewiesen: Der Parvenue Herr von Faninal besteht auf der alten Sitte, dass seiner Tochter am Tage ihrer geplanten Hochzeit mit Baron Ochs durch einen adligen Abgesandten eine silberne Rose überreicht werde. Mit dieser stummen Geste soll Octavian in des „Herrn Vettters Namen, dessen zu Lerchenau, die Rose seiner Liebe“ überreichen (Hugo von Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier*, Mainz, 1987, S. 58). Als der junge Graf in einer feierlichen Zeremonie die mit persischem Rosenöl parfümierte Rose überbringt, verlieben er und die junge Sophie sich ineinander. Die Rose wird als Symbol der Liebe eingesetzt und stiftet auf der Opernbühne eine Shakespeares *Twelfth Night* nicht unähnliche Romanze: Die Adressatin verliebt sich in den Überbringer und so verstricken sich alle Beteiligten in ein Netz aus Rose, Sprache, Schweigen und Liebe. An dieser Stelle können weder alle musikalischen noch literarischen Rosen thematisiert werden, und selbst auf berühmte Verbindungen kann nur verwiesen werden. Hector Berlioz hat 1840/41 sechs Lieder nach Texten aus Théophile Gautiers 1838 publiziertem Band *La Comédie de la mort* vertont. Dieser Zyklus um enttäuschte Liebe, Trennung und Tod, *Les nuits d'été*, enthält als zweites Stück „Le spectre de la rose“, in dem sich eine Rose freut, am Busen einer schönen Frau während einer Ballnacht gestorben zu sein. Hier finden sich Eros und Thanatos innig umschlungen und werden poetisch verbunden, indem der Dufthauch der Seele als Gruß aus dem Paradies gedeutet wird und ein Dichter mit einem Kuss dieses Schicksal überhört: „Ce léger parfum est mon âme, / Et j'arrive du paradis./ (...) Un poète avec un baiser / Écrivit: ‘ Ci-gît une rose / Que tous les rois vont jalouser.’“ S. Beiheft zur CD *Anne Sofie von Otter Sings Berlioz*, Deutsche Grammophon, 1994, S. 13. Der Zyklus wurde niemals zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt, während sich heute besonders die von Berlioz 1843 für Orchester instrumentalisierte Fassung großer Beliebtheit erfreut, wie zahlreiche Einspielungen belegen.

dem Stück No. 1 „To a Wild Rose“. Ob nun als originale Vignette für Klavier, für fünf Posaunen arrangiert, als beliebtes Orchesterstück, als Gitarrensolo oder in diversen anderen Bearbeitungen – die Melodie der Miniatur changiert immer zwischen sehnstüchtiger Melancholie und liebender Zartheit.⁵³⁷ MacDowell war ein gefeierter Pianist und einer der ersten amerikanischen Komponisten, die auch zu internationalem Ruhm kamen. Er wurde 1861 in New York geboren und ist dort 1908 auch gestorben, doch seine Ausbildung hat er in Paris erhalten: Er war Schüler am Pariser Conservatoire (zusammen mit Claude Debussy); studierte aber auch in Deutschland (bei Carl Heymann und Joachim Raff in Frankfurt) und unterrichtete am Darmstädter Konservatorium. Darüber hinaus wurde er von Franz Liszt, Jules Massenet und Edvard Grieg gefördert, bevor er sich 1888 wieder in die Staaten zurückbegab und ab 1896 als erster Professor of Music an der Columbia University lehrte. Er gründete mit seiner Frau und vormaligen Schülerin Marian Nevins die MacDowell Kolonie in Peterborough (New Hampshire), die Thornton Wilder dann in *Our Town* als Vorbild diente.⁵³⁸

Auch wenn hier nicht spekuliert werden soll, ob Stein die so populäre MacDowellsche Melodie je in den Ohren gehabt hat, als sie ihren Rosensatz so oft niederschrieb, sei auf einen direkten Eingang dieser in die amerikanische Literatur eingegangen. In Carl Sandburgs *Smoke and Steel* (1922) ist folgendes Gedicht veröffentlicht:

Three violins are trying their hearts.
The piece is MacDowell's Wild Rose.
And the time of the wild rose
And the leaves of the wild rose
And the dew-shot eyes of the wild rose
Sing in the air over three violins.
Somebody like you was in the heart of MacDowell.
Somebody like you is in three violins.⁵³⁹

Die schluchzenden Geigen, die sich akustisch zur „Wild Rose“ von MacDowell formieren, werden in die Sprachbilder der Wildrosenzeit, der Wildrosenblätter und der Tau benetzten Augen der Wildrose übersetzt. Das Stück des Komponisten wird als Liebeserklärung verstanden und als solche auch literarisch umgesetzt: Ob im Herz des Komponisten oder in den Schwingungen der Geigentöne – nur durch Impulse der Adressierten kann diese Schönheit entstehen. Die Rose wird damit als mehrfach geschachteltes Bild für überhöhte

⁵³⁷ Die genannten beispielhaften Adaptionen beziehen sich auf Bearbeitungen von Jamie Wehr, Thomas Frost und Carlos Barrientos.

⁵³⁸ Eine ausführliche Biographie liegt mit Alan H. Levys *Edward MacDowell: An American Master*, Lanham, 1998 vor.

⁵³⁹ Carl Sandburg, *The Complete Poems of Carl Sandburg*, New York, 1970, S. 207f.

Liebe rezipierbar. Sherwood Anderson kontrastiert in seinem kurzen Porträt Sandburgs öffentlichen Charakter, der ihm zu Ruhm verhalf als „He man, an eater of raw meat, a hairy one“ mit seinem Eindruck, der den eigentlichen Wert ausmacht: „Buried deep within the He man, the hairy, meat eating Sandburg there is another Sandburg, a sensitive, naive, hesitating Carl Sandburg...that knows and understands the voiceless cry in the heart of the farm girl of the plains when she comes to the kitchen door and sees for the first time the beauty of our prairie country.“⁵⁴⁰ Gerade in Sandburgs Gedicht über die Rose wird sensibel, naiv und zögerlich eine synästhetische Liebeserklärung mit wenigen, aber akustisch und optisch reichen Worten als Schnittstelle von Naturbeobachtung und künstlerischer Umsetzung präsentiert.⁵⁴¹

Es soll aus dem Bereich des Filmes zumindest ein Beleg erbracht werden, der die Verbindung von Rose, Sprache, Schweigen und Liebe hält, auch wenn es einen gewissen zeitlichen Abstand gibt: In Orson Welles frühem Meisterwerk *Citizen Kane* (1941), das sich am Leben des Verlegers und Zeitungsmagnaten William Randolph Hearst orientiert,⁵⁴² liegt der Schlüssel in einem Wort, das der Multimillionär sterbend spricht: „Rosebud“. Ein Reporter bemüht sich, das Rätsel zu lösen, doch nur dem rezipierenden Publikum des Filmes wird durch die Schlusszene bewusst, dass es sich um den Namen seines Schlittens handelt, den Kane als Kind besaß. Der Schlitten mit dem Namenszug „Rosebud“ und dem Bild einer Rose ist ein Symbol für Kanes unschuldig behütete Kindheit, die jäh endet, als er von der Mutter getrennt wird, um an der Ostküste Bildung zu erlangen. Seine letzten Worte erinnern ihn an die Liebe und Schönheit, die er gegen Geld und Macht eingetauscht hat, als er ebenso reich wie einsam stirbt. Die Rosenknospe wird also zum Zeichen für unerfüllte Wünsche, für ein unerreichbares Ideal, für einen perfekten Moment, der niemals ein gedehntes Sein erreicht

⁵⁴⁰ Sherwood Anderson, „Carl Sandburg“, in: *Sherwood Anderson: The Writer at His Craft*, Hg. Jack Salzman et al., Mamaroneck, 1979, S. 27f, hier S. 28.

⁵⁴¹ Es sind schon nicht einmal annähernd die Verbindungen von Rose und Musik erschöpft; um nur eine lange Liste anzureißen, sei auf folgende Werke verwiesen: das opus 103, Nr. 6 von Johannes Brahms „Röslein dreie in der Reihe“, die Oper *Die Rose vom Liebesgarten* von Hans Pfitzner, die Beethoven-Variation Nr. 4 opus 105 über das bekannte irische Volkslied „The Last Rose of Summer“, Schuberts D 257, die Vertonung des „Heideröslein“, Richard Strauss’ opus 36, Nr. 1 „Das Rosenband“, die Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen“ aus der Kantate *Wahrlich, wahrlich, ich sage euch*, BWV 86 von Johann Sebastian Bach. Doch auch in aktuellerem Bezug zu Gertrude Stein wäre noch auf musikalische Rosen zu verweisen: So hat die Gruppe Poe einen Song aufgenommen, dessen Titel und Refrain „A Rose is a Rose“ zitiert und ein Stimmungsbild der Pariser Elitemoderne zeichnet, während als ambitionierte Interpretation ist die 1998 erschienene CD „KontraSax plays Gertrude Stein“ hervorzuheben wäre, auf der Christina Fuchs und Romy Herzberg musikalisch die Rezitation von Renate Fuhrmann begleiten und so ein poetisches Jazz-Projekt beleben, dessen übersetzte Texte Steins allerdings hauptsächlich mit dem opaken Mythos der Autorin spielt.

⁵⁴² Die Kontroverse über biographische Parallelen zu Hearst (aber auch zum Time Magazine-Gründer Henry Luce und anderen) soll hier nicht geführt werden. Eine aufschlussreiche Diskussion findet sich unter <http://www.filmsite.org/citi.html> (04.02.2003).

hat.⁵⁴³ Doch Gertrude Stein geht es um das Hier und Jetzt, das momentane Sein in der ästhetischen Rezeption.

3.4 „Over the rose-crowned land“⁵⁴⁴

Auf Homophonie, Homonymie und Polysemie von „rose“ wurde hingewiesen; „a rose“ wurde als Name, als Blume, als Verb, als Bild, als diverse Objekte und Bezeichnungen dargestellt und in diversen Diskursen nachgespürt, doch soll ein auf die Bildlichkeit Marcel Duchamps zurückgehender Aspekt noch erwähnt werden, der unserer Ausgangsphrase eine weitere Dimension verleiht. Duchamp lernt Gertrude Stein 1913 kennen⁵⁴⁵ und inhaltliche Überschneidungen sind offensichtlich: „He told Gertrude Stein that ‘humans naturally repeat, whether it is a crime or a work of art’. This ‘spoils its going to be existing. A painter has more trouble about it than anyone.’“⁵⁴⁶ Beide Künstler sind am Präsens der Kunsterfahrung interessiert und sehen die Existenz des Kunstwerkes als ein durch einen Rezipienten herbeigeführtes Werden an. Nimmt man dieses Interesse ernst, so fällt jede Form der generalisierenden Diskursivierung schwer; eigentlich bleibt nur die radikal subjektive ästhetische Erfahrung. Diese passiert aber nicht in einem Vakuum, sondern wird von vielen Faktoren beeinflusst und modifiziert. Erkenntnis durch wissenschaftliche Diskursivierung, Assoziationen aus anderen Kunstformen, historische Kontraste u.v.a.m. sind dabei Faktoren, die nur im Bewusstsein ihrer singulären Limitiertheit Sinn machen können.

Die Verbindung von Stein und Duchamp entbehrt dabei nicht einer gewissen Arbitrarität, wie kurz dargelegt werden soll. Das Objekt „Why not sneeze, Rose Sélavy?“ von 1921 besteht aus einem mit 152 zuckerwürfelgroßen Marmorkuben gefüllten Vogelkäfig, in dem ein Thermometer und Blackfischbein stecken.⁵⁴⁷ Thomas Zaunschirm rechnet das Werk zur Braut-Symbolik, denn man lese „anagrammatisch leicht bride-cage (Braut-Käfig) anstatt bird-cage“ – natürlich nur, wenn man die Beschreibung auf Englisch und nicht auf Französisch liest, während seine Argumentation, dass *marbre* und *arbre* im Französischen fast homonym seien, über das einschränkende Adverb „fast“ ebenso bedenkenlos hinweg geht, wie über die

⁵⁴³ Für eine ausführlichere Diskussion s. Tim Dirks „*Citizen Kane* (1941)“ unter <http://www.filmsite.org/citi.html> (28.08.2001) und Norman Paul Gambill, „*Citizen Kane*“: *An Art Historical Analysis*, Dissertation, Syracuse, 1976 und Robert Fleissner, „Romanticism and Roses“, in seinem *A Rose by Another Name*, S. 37-44 sowie „The Germination of ‘Rosebud’ in *Citizen Kane*: The Dickensian Bulb“, ebd., S. 53-57.

⁵⁴⁴ Zitat aus Algernon Charles Swinburnes Gedicht „The Year of the Rose“ (1896), zu finden u.a. unter <http://www.geocities.com/~spanoudi/poems/swine01.html#2> (21.03.2002).

⁵⁴⁵ S. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, Übs. Jörg Trobitius, München, 1999, S. 156.

⁵⁴⁶ Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie. A Biography*, New York, 1981, S. 136.

⁵⁴⁷ Das Objekt befindet sich in der Louise and Walter Arensberg Sammlung des Philadelphia Museum of Art; eine Abbildung findet sich bei Janis Mink, *Marcel Duchamp, 1887-1968*, Köln, 1994, S. 9.

nun vollzogene Favorisierung des Französischen.⁵⁴⁸

Auch die am Schachbrett orientierte Zahlenmystik der 152 Würfel ist verlockend, doch weicht Zaunschirm sie selbst auf, denn auch 151 und 153 finden sich als Anzahl (1983: 130). Die Frage nach Beliebigkeit im Diskurs drängt sich auf; er schreibt: „Das Palindrom des Titels lässt alle Interpretationen zu: yvaleSesoR ezeenstonsyhw. Man kann es ‚wife lese (less) seen stony‘ (...) oder ‚why wheigh (veils) less a soar seen stony‘ (...) lesen“ (1983: 131). Wohin führt das? Warum sollte man nun nicht aus den Buchstaben auch die Fragen „Who loses tea?“ oder den despektierlichen Toast „To sneery navy“ basteln? Den Möglichkeiten sind kaum Grenzen gesetzt, nur wieviel hat dieses Verfahren mit der ästhetischen Erfahrbarkeit eines Kunstwerkes und wieviel mit den sprachlichen Unzulänglichkeiten der Diskursivierung zu tun? Die Assoziationen, die Zaunschirm anbietet, können als detektivisches Puzzle-Spiel verstanden werden, nur fügt sich das Ganze nur schwer zu einem rezipierbaren Bild, sondern bleibt im Fragmentarisch-Esoterischen haften. Doch hier soll uns nicht die weitere mögliche Verdinglichung eines Steinschen Textes mit „Why not sneeze Rose Sélavy?“ beschäftigen,⁵⁴⁹ sondern vielmehr der Name „Rose Sélavy“, den Duchamp sich als Pseudonym gegeben hat.

Duchamp signiert nicht nur Werke mit dem weiblichen Namen, sondern lässt sich auch als Frau verkleidet von Man Ray photographieren und diese Bilder publizieren.⁵⁵⁰ Duchamp will seine Identität ändern und sucht nach einem ihm gerecht werdenden Namen – das transvestitische Moment kommt erst an zweiter Stelle:

J'ai voulu (...) changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. (...) Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy. (...) Je trouvais très curieux de commencer un mot par une consonne double, comme les L dans Lloyd.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Thomas Zaunschirm, *Robert Musil und Marcel Duchamp*, Klagenfurt, 1982, S. 159.

⁵⁴⁹ Zaunschirm gleicht Wörter aus Steins „Lifting Belly“ mit Objekten und Assoziationen des Ready-mades ab, s. sein *Bereites Mädchen: ready-made*, Einl. Serge Stauffer, Klagenfurt, 1983, Ders., *Marcel Duchamps Unbekanntes Meisterwerk*, Klagenfurt, 1986.

⁵⁵⁰ Eine Abbildung findet sich beispielsweise in Janis Mink, *Marcel Duchamp, 1887-1968*, S. 70 oder unter <http://franceweb.fr/zumba/Duchamp/rose1.html> (08.01.2003).

⁵⁵¹ Marcel Duchamp, *Duchamp Du Signe. Ecrits*, Hg. Michel Sanouillet, Paris 1994, S. 151f (im Weiteren abgekürzt als DDS): „Ich habe meine Identität wechseln wollen und die erste Idee, die mir kam, war, einen jüdischen Namen zu nehmen. Ich habe keinen jüdischen Namen gefunden, der mir gefällt oder mich reizt und plötzlich hatte ich eine Idee: Warum nicht das Geschlecht ändern! So ist es zum Namen Rose Sélavy gekommen. Ich fand es sehr merkwürdig, ein Wort mit einem verdoppelten Konsonanten zu beginnen, wie die Ls in Lloyd“ (meine Übs.). Im zweiten Kapitel dieser Textanthologie findet sich unter dem Titel „Rose & cie“ eine Zusammenstellung von Kommentaren und Bemerkungen Duchamps zur Rose-Bezeichnung.

Duchamp weist das doppelte „r“ auch noch als Referenz auf das Bild „L’Œil cacodylate“ von Picabia aus und signiert dieses dann mit „En 6 qu’habilla rose Sélavy. Marcel Duchamp“ (DDS 159), denn „arrose demande deux R“ (DDS 151): Hier changiert die Bedeutung von Rose als jüdischer Name in Anlehnung an Rosenberg, Rosenbaum (vgl. DDS 151n1) und als Verbum „arroser la vie.“⁵⁵² Duchamp liebt *jeux de mots* und jongliert mit Wortbällen: „Oh do shit again! (...) /Oh! douche it again! (...)“ (DDS 159) oder „‘Sa robe est noire’, dit Sarah Bernhardt“ (DDS 160) oder „A Guest + a Host = a Ghost“ (DDS 162), auch der Titel „L.H.O.O.Q.“ unter der mit Bart verzierten Mona Lisa-Postkarte bedarf der französischen Aussprache „Ella a chaud au cul“ – „Sie hat einen heißen Arsch“, um verstanden zu werden. Sprache ist hier Teil des Kunstwerkes. Aber anders als bei den in der Einführung erwähnten Werken Whistlers ist es hier das sinnlich konkrete Moment der Rezipientenrealisierung, das Verwirklichen von Sprache, das hier betont wird. Erst im lauten Lesen werden spielerische Aspekte von Sprache freigelegt und entfalten ihren Sinn. Die den Kunstwerken eingeschriebene Verdinglichung der Rezeption verbindet Duchamp mit Stein und lässt ihre Modernität zu etwas immer Neuem werden: dem Jetzt der Rezeption.

Duchamp spielt mit der Rose auch als Negativ, so listet er in „La Vie en Ose“ über eine Reihe von Verben bis zu „ménopause“ reimende Wörter auf, die Rose bleibt aber ungenannte Leerstelle (DDS 162⁵⁵³). Wird der Name „Rose Sélavy“ mit doppeltem „r“ ausgesprochen, ist durch Homophonie die Aussage „Eros, c’est la vie“ hörbar. Wörter werden in diesen Sprachspielen also nicht als geschriebene Textelemente sinnvoll, sondern erst in dem sinnlichen Akt der akustischen Erfahrung. Eros ist nun nicht nur ein Anagramm von Rose; im Englischen sind „eros“ und „a rose“ in manchen Aussprachevariationen auch klanglich identisch.⁵⁵⁴ In einem der Steinschen Notizbüchern von 1928 findet sich die Zeichnung einer Vase voller Rosenknospen von Stein, unter denen die nun schon hinreichend zitierte Rosenzeile mit dem Zusatz: „She is my rose“ steht.⁵⁵⁵ Sollte das eine Liebeserklärung an

⁵⁵² Für eine Diskussion der Französischen und Englischen Bedeutung von „arroser“ s. Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte*, S. 159.

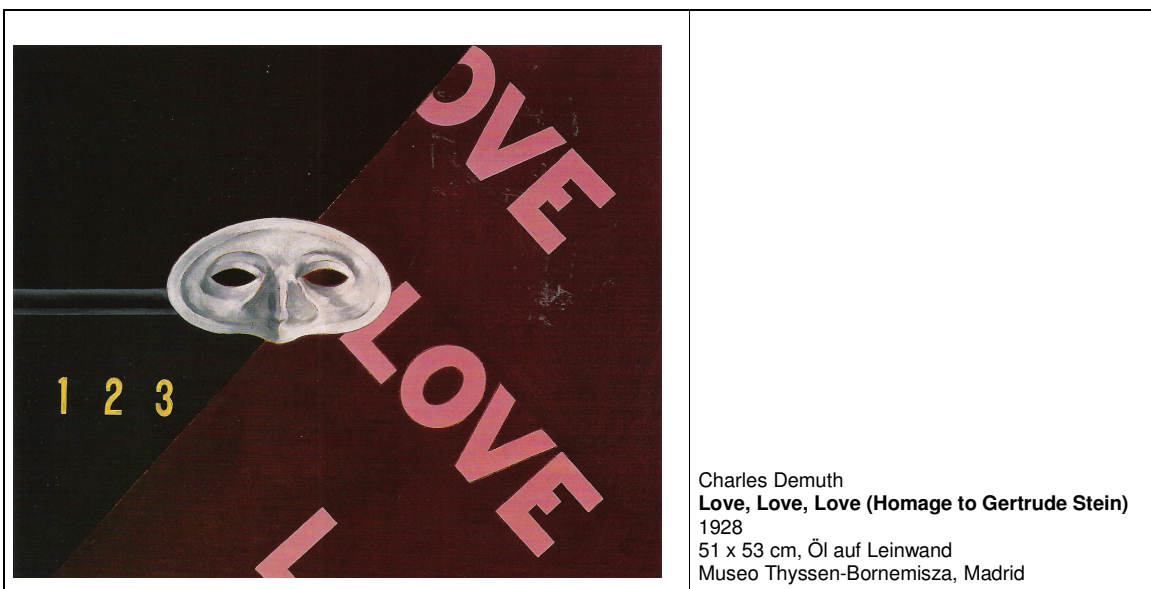
⁵⁵³ Marjorie Perloff diskutiert in ihrem „Of Objects and Ready-mades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp“, *Forum for Modern Language Studies* 32.2 (1996): 137-54 die strukturellen Gemeinsamkeiten von Stein und Duchamp, da Gertrude in der englischen Sprache ihr *ready-made* gefunden hat, da sie trotz Verfremdungen innerhalb gewisser Sprachkonventionen des kommunikativen Systems bleibt.

⁵⁵⁴ Im Jahre 1997 fand im New Yorker Guggenheim Museum eine Photo-Ausstellung statt, die schon im Titel die Welten von Stein und Duchamp vermengte, in dem die Struktur der Rosenzeile mit dem von Duchamp gedoppelten „r“ kombiniert worden ist: „A Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography“. Der gleichnamige Katalog (Jennifer Blessing et al., New York, 1997) versammelt Werke von Duchamp, Man Ray, Mapplethorpe, Warhol u.a. und dekonstruiert eine geschlechtliche Eindeutigkeit.

⁵⁵⁵ Vgl. Ulrike Bergermann, „Gertrude Stein (1874-1946)“, *Frauenliebe – Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Hg. Alexander Busch et al., Stuttgart, 1997, S. 413-418, hier S. 413. Andrea Weiss bezieht sich in *Paris war eine Frau*, Dortmund, 1996 auf die Forschungsergebnisse von Judy Grahn,

Alice sein, die die Notebooks las und edierte; „a rose“ als ein erotisches Klangspiel?

In der 1928 gemalten „Homage to Gertrude Stein“ spielt Charles Demuth mit der Nähe von Eros und Rose: Durch die Ziffern und die dreimalige – wenn auch nur in Ausschnitten erkennbare – Nennung LOVE wird auf den *pun* von „a rose“ und „eros“ gezielt. Der dargestellten Realität aus Zeichen – Buchstaben und Zahlen – wird die Anspielung einer weiteren Ebene beigemischt: die Maske. Hinter ihr kann sich das wahre Gesicht verstecken oder auch nichts vorhanden sein; die Ebene „beneath the surface“ wird durch diesen Kunstgriff erst im Betrachter präsent.



In den „Poster Portraits“⁵⁵⁶ finden graphisch klare Elemente der Werbung und hermetischer Symbolismus zueinander. In der Juli-Ausgabe 1914 von *Camera Work* beantwortet Demuth die gestellte Frage, was „291“ denn sei, in einem stark an Gertrude Stein erinnernden Idiom, in welchem Strukturen der wörtlichen Rede und insistierende Wiederholungen einen Moment prägen: „...and we went in again to the place which is more that than gallery, – just a place in movement; just – rather, one of the few. The walls this time were emotionally hung with African carvings, – there was also yellow and orange and black; yellow, orange, black.“⁵⁵⁷ Auch Demuths Reaktion auf ein Porträtphoto seiner Hände von Stieglitz scheint von Steinscher Philosophie durchdrungen: „The hands, too, Stieglitz – how do you do it? The

Really Reading Gertrude Stein, Freedom, 1989 und pflichtet ihr bei, dass wir immer wieder neuen Erfahrungen mit „a rose“ haben, da diese „immer an einer anderen Stelle im ‘Satz’ unseres Lebens steht“ (S. 62).

⁵⁵⁶ Wanda M. Corn weist in ihrem *The Great American Thing: Modern Art and National Identity. 1915-1935*, Berkeley, 1999, S. 383, darauf hin, dass sie zunächst als *portrait posters* 1925 ausgestellt worden sind.

⁵⁵⁷ Charles Demuth, „Between Four and Five“, *Camera Work* 47 (Juli 1914): 32.

texture in this one is, simply is!“⁵⁵⁸ – das „einfache Da-Sein“ ist die Kategorie, die ein überzeugendes Kunstwerk auszeichnet.⁵⁵⁹

Demuth besuchte ebenso wie Stein 1907 den Salon d’Automne und führte in seinem Werk die erfahrbare Bildstruktur der Werke Cézannes und die Radikalität der Kubisten im Präzisionismus weiter und schuf mit „The Figure 5 in Gold“ eine Ikone des Modernismus.⁵⁶⁰ Das Spiel mit Sprache ist bei seinen Bildern ein entscheidender Faktor: Sein 90,8 x 76,2 cm großes, 1927 in Öl auf Pappe gemaltes Bild „My Egypt“ zeigt gewaltige Getreidesilos, einen großen, schlanken, rauchenden Schornstein und kleinere, zurückgedrängte Bauten. Nicht nur das Bildthema, sondern besonders dessen handwerkliche Umsetzung macht den Terminus Präzisionismus verständlich: Man sieht keinen Pinselstrich auf der fast photographisch glatten, geradezu sterilen Oberfläche. Ähnlich dem kristallinen Aufbau von Feininger-Bildern schneiden hier kalte Lichtstrahlen Flächen heraus. Erst der Titel „My Egypt“ weist assoziative Hinweise aus: Die Silos in Demuths Heimatort Lancaster, Pennsylvania können im historischen Kontext als amerikanisch-modernistische Antwort auf den monumental zeitlosen Tempel von Karnak gelesen werden – als ironische Replik auf die Ägyptomanie, die auf den sensationellen Fund des Tut-Ench-Amun-Grabes 1922 von Howard Carter erfolgte und sich im Design und der Architektur des Art Déco widerspiegelte. Doch auch in Referenz auf das Alte Testament – konkret das Buch Exodus – bietet der Titel Möglichkeiten einer Sinn-Konstruktion: Nach den Erfahrungen in der homosexuellen Bohémien-Szene in Europa und New York, hält die kleinbürgerliche Welt Lancasters Demuth ebenso gefangen, wie die Israeliten in Ägypten geknechtet waren, bis Moses sie herausführte; die Sonnenstrahlen im Bild wirken so gesehen dann als göttliche Erleuchtung in einem Ort der Gefangenschaft. Über das optisch Sinnliche hinaus werden hier also durch Sprache Sinnräume eröffnet, die das Bild vielfältig erlebbar werden lassen und gleichzeitig dematerialisieren.

4.1 „Rosen, ihr Blendenden, / Balsam versendenden!“⁵⁶¹

Das erotische Potential der Rose ist ebenso unscharf, wie das Wort selbst schillert. Heute gilt

⁵⁵⁸ Charles Demuth an Alfred Stieglitz am 02.05.1923, zit. in: Emily Farnham, *Charles Demuth: Behind a Laughing Mask*, Norman, 1971, S. 141.

⁵⁵⁹ Für eine ausführlichere Besprechung des Modernismus von Demuth s. Charles Brock, „Charles Demuth. A Sympathetic Order“, in Sarah Greenough, *Modern Art and America*, S. 362-379.

⁵⁶⁰ Das 1928 in Öl auf Pappe (91,4 x 75,6 cm) gemalte Bild gehört zur Stieglitz-Sammlung und hängt im Metropolitan Museum, New York. Es verbildlicht das imagistische Gedicht „The Great Figure“ von William Carlos Williams; in diesem wird ein vorbeifahrendes Feuerwehrauto, das Williams von Marsden Hartleys Studio an der 15th Street aus wahrnahm, zu einem knappen, doch synästhetisch reichen, nicht narrativen Erlebnisraum vertextet.

⁵⁶¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, München, 1949, S. 484 (Chor der Engel, Rosen streuend in V,5).

die Königin der Blumen allgemein hin als Symbol für die Liebe eines Mannes zur Frau, doch metaphorisch wird die Rose auch direkt für das weibliche Geschlecht eingesetzt – am erotischsten bei Pablo Neruda in seinem Gedicht „El insecto“ (Das Insekt): „Y un cráter, una rosa / de fuego humedecido!“ – „Und da ein Krater, eine Rose aus feuchtem Feuer.“⁵⁶² Doch lassen sich auch dichterische Umsetzungen für homosexuelle Liebe anführen, die anderen Kulturkreisen und Zeiten entstammen und jetzt nicht ausführlich referiert werden sollen. Auf die überzeugende Lesart des *Roman de la Rose* von Ellen L. Friedrich wurde eingangs bereits hingewiesen, doch schon über 1000 Jahre vorher finden sich Beispiele bei Strato von Sardis, die in der *Musa Puerilis* veröffentlicht worden sind.⁵⁶³ Hier ist jedoch die metaphorische Mehrdeutigkeit der Blume entscheidender, als explizierende Lesarten als Vagina oder Anus, die sich durch Monosemierung und sexuelle Diskursivierung um den poetischen Reiz bringen.

In die Betrachtungskette über die Rose ließen sich noch viele Glieder einbinden, doch ist sie für unsere Lesart lang genug.⁵⁶⁴ Gertrude Stein insistiert „a rose is a rose is a rose is a rose“, doch auf den letzten Seiten wurde durch ein Wurzelwerk der kulturgeschichtlichen Kontextualisierung aufgezeigt, dass die Rose niemals frei als Rose blühen kann, sondern immer in einer schier unendlichen Vielfalt an üppigen Allusionen, wissenschaftlichen Analysen und kulturhistorischen Assoziationen gedeihen wird. Diese kunstvolle Ernte will Stein nicht verleugnen, sie benutzt ihn vielmehr um zu einer echten Wahrhaftigkeit, einer An-und-für-sich-Seiendheit zu gelangen, die die Rose zum Leuchten bringt – zum Leuchten in der individuellen Rezeption, die durch das Wort den ersten Funken bekam und nicht als Blume, die im Garten blüht. Die „rose“ ist ein Wort mit allen Unschärfen, Ausfransungen und Unbestimmtheiten, die Wörter nun einmal beinhalten. „Rose“ ist als Wort in seinen Eigenheiten zu erfahren, d.h. nicht als eine Reduktion auf Abbildungscharakter im Verweis auf das Signifikat, sondern als Signifikanten mit seinen phonetischen Besonderheiten, seinen graphischen Eigenschaften, seiner eigenen Bedeutungs- und Kulturgeschichte. Die semantische Kontextualisierung ist nur ein kleiner Teil des Wortes. Wenden wir uns nun noch

⁵⁶² Pablo Neruda, „El insecto“ (Das Insekt) aus *Los versos del capitán* (1952), in: *Liebesgedichte*, Übs. Fritz Vogelgsang, Hamburg, 1993, S. 52 und 53.

⁵⁶³ S. z.B. James J. Wilhelm (Hg.), *Gay and Lesbian Poetry: An Anthology from Sappho to Michelangelo*, New York, 1995, S. 32 (Epigramm Nr. 8) und S. 51f. (Gedicht 97) – auf die Shakespeareschen Sonette wurde bereits eingegangen.

⁵⁶⁴ Beispielsweise ist der berühmteste visuelle Rosenchronist, der sogenannte „Raffael der Rose“, Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), noch gar nicht erwähnt worden. In der Tradition der holländischen Maler Brueghel, van Huysum, Ruysch und dem Stecher Späendonck hat Redouté mehrere aufwendige Blumenbücher publiziert, dessen berühmtestes *Les Roses* sich aufgrund der Farbharmonien immer noch größter Beliebtheit erfreut. Nach der Scheidung von Kaiser Napoleon 1809 hat sich Joséphine auf das Château de Malmaison zurückgezogen und alle bis dato bekannten Rosenarten gezüchtet, die Redouté dann verewigte. S. a. Frank J. Anderson, *Redouté Roses*, New York, 1981, sowie Claudia Salvi, *Pierre-Joesph Redouté. Le prince des fleurs*, Tournai, 1999 und Antonia Ridge, *The Man Who Painted Roses: The Story of Pierre-Joseph Redouté*, London, 1974.

einmal Steins bereits zitierter Behauptung aus „As Fine As Melanctha“ zu: „Civilisation begins with a rose. A Rose is a rose is a rose is a rose“ zu, so erlesen wir eine neue Dimension.⁵⁶⁵ Das, was wir Zivilisation nennen, ist teuer bezahlt: der Preis hierfür ist die Erkenntnis, das Mittel die sprachliche Diskursivierung. In der Bestätigung, dass die Rose eine Rose ist, wird auf Mikro-Ebene ein System initiiert, dessen Funktionieren einerseits davon abhängt, dass wir diese Konvention akzeptieren, andererseits ist es genau diese Affirmation, die sich selbst aushöhlt, denn, dass eine Rose nicht (nur) eine Rose ist, wurde bereits vielfach aufgezeigt. Wir verlassen das Paradies des nichthinterfragten Gehorsams und entdecken die Welt als Sinnhorizont. Diese Annäherung an Welt ist auch gleichermaßen eine Entfremdung, die nun durch Steins Texte wieder in das Erfahrungsbewusstsein geholt wird: Affirmation auf textueller Ebene kann plurale Öffnung in der rezeptionsästhetischen Erfahrung bedeuten.

Auf die Frage nach einer Erklärung ihrer Rosen-Phrase antwortete Stein, dass die Dichter vor langer Zeit „could use the name of a thing and the thing was really there“, doch nun sind sie nur „wornout literary words (...) stale literary words.“ Ein Dichter muss aber „in the excitingness of pure being“ arbeiten und versuchen „to bring back vitality to the noun.“⁵⁶⁶ Das ist Stein ohne Frage gelungen; „rose“ war niemals mehr „rose“ als in der Zeile, die genau dieses aussagt: „rose is a rose is a rose is a rose“ und im Lesen gleichzeitig eine Sicherheit zerstört, denn Lesen ist immer Allusion, Analyse, Assoziation. Wir entschlüsseln Texte mit alltäglichem Welt-Wissen und erfahren gleichzeitig von den Sätzen eine neue Welt, die unser alltägliches Wissen verändert. Der mehrfachen und in der Rosenanzahl variierenden Versicherung Gertrude Steins „a rose is a rose is a rose is a rose“ kann man vielleicht am sinn-fälligsten René Magrittes Verneinung einer gemalten Pfeife unter der geschrieben steht: „Ceci n'est pas une pipe“ in seinem Ölbild „La trahison des images“ (1928/29, Öl auf Leinwand, 62,2 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art) entgegensetzen; die sinnliche Erfahrung ist plötzlich nicht mit der Alltagslogik in Sinnvolles zu übersetzen. Dieses Erleben einer Differenz wird zum Schlüssel der Moderne.⁵⁶⁷ Steins Texte widersetzen sich einer

⁵⁶⁵ Gertrude Stein, „As Fine As Melanctha“, S. 262.

⁵⁶⁶ Gertrude Stein in Chicago, zitiert von Thornton Wilder in seiner „Introduction“ zu ihrem: *Four in America*, S. vf.

⁵⁶⁷ Eine Abbildung dieses in Variationen existierenden Bildes findet sich bei Marcel Paquet, *René Magritte 1989-1967. Der sichtbare Gedanke*, Köln, 1993, S. 9. Die Pfeife, deren Bild sprachlich mit der Negierung des Objektes gezeigt wird, findet sich mehrfach im Œuvre des belgischen Malers (z.B. „Les deux mystères“ von 1966), doch auch in Objektvariationen findet sich dieser Spielraum von Wirklichkeit und Darstellung (z.B. „Ceci n'est pas une pomme“ von 1964). Magritte interessiert sich für den traumhaften Spielraum, der in den Differenzen von Wörtern und Bildern entsteht; als Beispiel sei nur auf sein „L'art de la conversation“ (1950) verwiesen: Zwei kleine Figuren stehen vor einem Haufen gigantischer Monolithen, deren Stütze das entstandene Wort REVE ist. Vgl. auch Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, Übs. Walter Seitter, München, 1997 und dazu Regine Prange, *Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte*, Freiburg i.Br., 2001. In unserem Fokus soll noch

teleologischen Struktur von Anfang und Ende – sie verlangen eine Lektüre mit einem anderen Zeit- und Sinnverständnis.⁵⁶⁸

In dem als „A Play“ bezeichneten Text Steins „Objects Lie on a Table“ (1922) ist von mehreren Rosen die Rede: „And I nothing at all says Rose as she decides to stay away. But she comes again repeatedly.“⁵⁶⁹ Wie angekündigt taucht „rose“ wieder auf, dieses Mal wohl als Blume und nicht als Frauenname: „Do we suppose that a rose is a rose. Do we suppose that all she knows is that a rose is a rose is a rose is a rose. He knows and she knows that a rose is a rose and when she can make a song as to which can belong as to what can belong to a song“ (110). Im Reim von „rose“ und „knows“ sowie dem gekreuzten, doppelten Reim von „song“ und „belong“ entsteht ein synkopischer Rhythmus, der nicht nur an Pounds *melopoeia* denken,⁵⁷⁰ sondern auch die Dynamik eines Tanzes erahnen lässt. Nun geht es in dem Text aber nicht ums Tanzen, sondern – laut Titel – um Dinge, die auf einem Tisch liegen. Die Dynamisierung der Sprache wird aber inhaltlich zur Unschärfe von Worten ganz allgemein: „Now let us pray that a table may that a table may very well stay, that a table may that a table very well may stay to be settled for in that way“ (110). Der Tisch ist nur *qua* gesellschaftlicher Übereinstimmung „a table“ – eine Konvention, der auch mit Jahrhunderte alten Belegstellen und etymologischem Verweis auf das lateinische *tabula* nur eine wissenschaftliche Einbettung gegeben werden kann, aber nichts daran ändert, dass das Wort nur aufgrund unserer Übereinkunft existiert. Auch wenn diese Absprache eine gewisse Flexibilität aufweist, mahnt Stein mit Ironie daran, dass wir um die Stabilität von Wörtern beten sollen; also „a rose is a rose is a rose is a rose“ als meditative Inkantation des realen Daseins?

auf das Bild „Le tombeau des lutteurs“ (1961, Öl auf Leinwand, 89 x 117 cm, New York, Privatbesitz), Abb. bei Marcel Paquet, *René Magritte*, S. 41) verwiesen werden: Eine riesige, vollaufgeblühte rote Rose füllt ein ansonsten leeres Zimmer aus, dessen Fensterausschnitt den Blick auf den Ozean frei gibt. Die überdimensionierte Blüte strahlt durch ihre anthropomorphisierte Form eine Sinnlichkeit aus, die „rose“ mit „éros“ verbindet. Für ein literarisches Echo sei auf Rilke verwiesen: In seiner Auguste Rodin gewidmeten Sammlung *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) findet sich das Werk „Das Rosen-Innere“, in dem es über die Rosen heißt: „Sie können sich selber kaum / halten; viele ließen / sich überfüllen von Innenraum / in die Tage, die immer / voller und voller sich schließen, / bis der ganze Sommer ein Zimmer / wird, ein Zimmer in einem Traum“ in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, Frankfurt, 1987, S. 623. Die Überdimensionalität der zimmerausfüllenden Rose in Magrittes „Das Grab der Ringer“ kann durch die Erfahrung des Rilke-Gedichtes als Metapher vom sich verschließenden Sommer gelesen werden – das Zeitgefüge des Textes wird so zum Raum des Bildes.

⁵⁶⁸ S. dazu auch Bryony Randall, „Re-Creation, Work, and the Everyday in Gertrude Stein“, *Critical Sense* 10.1 (Spring 2002): 87-119, bes. 114.

⁵⁶⁹ Gertrude Stein, „Objects Lie on a Table“, *Operas and Plays*, Barrytown, 1987, S. 106, folgende Zitate aus eben dieser Ausgabe.

⁵⁷⁰ Ezra Pound definiert *melopoeia* als eine Art von Dichtung, „wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning“, in: „How to Read“, *Literary Essays of Ezra Pound*, Hg. Thomas S. Eliot, London, 1954, S. 15-40, hier S. 25.

In den anschließenden Sätzen weicht Stein genau diese Stabilität endgültig auf, indem sie zeitliche Strukturen nicht nur in der Aussage, sondern auch in der Form durchbricht und die Konvention des Satzaufbaus ignoriert: „And when the objects may be disposed in this way upon the table upon which they will not permanently be put away. We had a wish and the wish was that when rose colored ribbons and no roses because of course after all roses are supposed to be of the color of imitation trees. How can you imitate trees so prettily“ (110f.). Nun haben wir nicht nur „rose“ als Farbe und als Blume, sondern auch in der kryptischen Anweisung, dass Rosen natürlich die Farbe von Imitations-Bäumen haben sollten. Jetzt kann man „imitation“ im literarischen Kontext die Bedeutung von „a method of translating looser than paraphrase, in which modern examples and illustrations are used for ancient“⁵⁷¹ zuweisen oder die letzten beiden Silben von „imitation trees“ durch Homophonie im religiösen Kontext als „chantries“ lesen und versuchen, den hinfälligen Sinn in ein sinnfälliges Moment zu verwandeln.⁵⁷²

Doch darum geht es Stein nicht; sie schreibt weiter: „I find I have changed my meaning, I find I have changed my meaning in changing my meaning from the meaning I had to this meaning. I mean to do right“ (111). Diese Bedeutung von Texten ist bei Stein eine andere, eine besondere: „I do not mean to settle the clamor by reiterating have you met one another and do you care to ask a question. I ask the question I say have you succeeded, you succeed.“ Nicht die alltägliche Floskel („Have you met one another?“) noch das höfliche Fragen ob des Fragens („Do you care to ask a question?“) interessiert Stein. Sie stellt die Frage und in dieser („Have you succeeded?“) liegt der Erfolg des Adressierten („You succeed“). Stein unterläuft auch hier die Form, indem sie den grammatischen Satzbau einer Frage in einen Aussagesatz einbettet.

Der Text präsentiert sich nicht als ein stabiles System, das dem Rezipienten einen festen Standpunkt und damit eine Perspektive auf die Welt ermöglicht. Der Text wird unscharf und führt den Leser an seine Grenzen; Stein schließt „Objects Lie on a Table“ mit den Sätzen: „Can you succeed and do you succeed. I succeed in recalling this to their mind. I do not fall behind.“ Indem sie uns immer wieder an die nur anscheinende Sicherheit von Sprache

⁵⁷¹ S. den Eintrag im *OED*.

⁵⁷² Henry M. Sayre macht in „The Artist’s Model: American Art and the Question of Looking like Gertrude Stein“, in: Neuman/Nadel, S. 21-41 darauf aufmerksam, dass Stein 1914 das Gemälde „Roses“ von Juan Gris kaufte, das in Relation zum parallel entstandenen Gedicht „Oval“ gelesen werden kann, in dem sich „rose“ sowohl als Substantiv als auch als Verb findet.

erinnert, indem sie herkömmlichen Sinn unterläuft und Eindeutigkeiten als polyvalent entlarvt, indem sie klare Fragen und Antworten orthographisch negiert, schafft Stein es, nicht hinter der Sprachkonvention herzhinken, sondern diese auszuhöhlen und so in der individuellen Lektüre zu einem neuen Sinn zu bündeln.

4.2 „Sah ein Knab ein Röslein stehn...“⁵⁷³

Parodien über das berühmte Zitat „a rose is a rose is a rose“ gibt es zuhauf; von zeitgenössischem Spott: „a nose is a nose is a nose“⁵⁷⁴ über das aphoristische „a pose is a pose is a pose“⁵⁷⁵ hin zu dem Gedicht „The Rose Family“ von Robert Frost:

The rose is a rose,
And was always a rose.
But the theory now goes
That the apple's a rose,
And the pear is, and so's
The plum, I suppose.
The dear only knows
What will next prove a rose.
You, of course, are a rose –
But were always a rose.⁵⁷⁶

In diesem Gedicht ist von „*the* rose“ die Rede, die „*a* rose“ nicht nur ist, sondern schon immer war. In der Theorie, in diesem aus Worten und Ideen gezimmerten Gedankengebäude, ist jedoch auch der Apfel, die Birne, wohl auch die Pflaume und eigentlich alles in der Lage, dieses „*a* rose“ zu erfüllen. Während mit „*the* rose“ durch den bestimmten Artikel auf unser alltägliches Verständnis von „rose“ als Blume rekurriert wird, ist mit „*a* rose“ auf die Unschärfe des Wortes *per se* verwiesen. Es ist genau diese Unschärfe, die wir gerne verdrängen oder uns nie bewusstmachen, dabei – so Frost: „You, of course, are a rose – / But were always a rose.“⁵⁷⁷ Mit dieser Schlusswendung, in der der Leser das Attribut der Rose auf

⁵⁷³ Anfang des „Heideröslein“, das Johann Wolfgang von Goethe 1771 verfasste. Das von Schubert vertonte Gedicht (D 257) erzählt von einem Jungen, der entgegen jeder Warnung eine Rose bricht, die ihn daraufhin sticht. Symbolisch kann das Brechen der Rose als Chiffre für die Vergewaltigung eines jungen Mädchens gelesen werden – als brutale Defloration, um den botanisch-erotischen Gehalt der Metapher nochmals zu betonen.

⁵⁷⁴ John Gould Fletcher, „A Stone of Stumbling“, *American Review* 5 (Juni 1935): 379-384, hier S. 384. Der Artikel ist abgedr. in: Kirk Curnutt, *Critical Response*, S. 85-88.

⁵⁷⁵ S. Howard Greenfield, *Gertrude Stein: A Biography*, New York, 1973, S. 126 und Robert Fleissner, *A Rose by Another Name*, S. 80.

⁵⁷⁶ „The Rose Family“ stammt aus *West Running Brook* von 1928, hier zitiert aus: *Selected Poems*, Hg. Ian Hamilton, Harmondsworth, 1973, S. 145. Das Gedicht ist mit „Dust of Snow“ und „The line-gang“ 1942 von Elliott Carter für Sopranstimme vertont (neues Arrangement 1980) und damit in einen Naturkontext gesetzt worden, vgl. z.B. <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000015/n00000396/> (12.12.2001)

⁵⁷⁷ Fleissner bezieht zwar Stein in seine Überlegung ein, doch nimmt er die ganze Brisanz aus ihrer Zeile durch seine beschränkende Sicht: „Frost meant to recall not only Stein but indirectly the poet to whom she was alluding, namely Burns“ (*A Rose by Another Name*, S. 87). Fleissner erschließen sich schon nicht einmal

sich beziehen kann, knüpft Frost an die traditionelle Alltagsmetaphorik von Rose als Kompliment an. Das zehnzeilige Gedicht, in unregelmäßigem Anapaest rhythmisiert, weist durch den einheitlichen Reim nicht nur eine klangliche Komik auf, sondern auch eine hermetische Geschlossenheit, die der formulierten Beliebigkeit entgegengesetzt ist: „The dear only knows / What will next prove a rose“ – mit anderen Worten, es hängt von dem teuren Einzelnen ab, was sich als nächstes als eine Rose erweisen könnte; oder, um mit Cole Porters Musical von 1934 reimend auf Frost zu antworten: „Anything goes.“

„Rose is a rose is a rose is a rose“ – die Rosenzeile Steins hat also durch die tiefe Verankerung in der Kunst eine gewisse Perfidie: Trotz der inhaltlichen Bestätigung über das Rose-Sein der Rose, besagt sie auch das Gegenteil. Stein benutzt keine Fragmentarisierung, keine Zersplitterung oder Zerschlagung, sondern eine simple Bestätigung, doch wird in einer kulturgeschichtlich sinnvollen Lektüre das ganze Sprachsystem ausgehöhlt, bzw. als hohl decouviert. In der Rosenzeile wird ein Wort als solches in einem System erfahrbar, dass sich darin nur affirmieren kann. Durch das sinnliche Erleben der vordergründigen Affirmation wird aber das System derart in Schwingung gebracht, dass es an Stabilität einbüßt und in der Dynamisierung die Tiefenstruktur erkennen lässt.

In Steins „An Answer or A Hundred Prominent Men“ wird nicht nur in Epitaphen von Merkwürdigkeiten etlicher Personen berichtet, sondern auch „one and one and one and one and one and and one and one...“ in kompromissloser Stringenz bis ein Hundert aufgezählt. Folgende Sätze beenden den Text „One hundred and won. When this is done will you make me another one.“⁵⁷⁸ Nur in der radikalen Konsequenz der individuellen Rezeption kann man gewinnen („won“ als homophone Bestätigung von „one“), doch erst in der Aufforderung an den Leser, diesen Weg fortzuführen, kann sich die Idee im Präsens erfüllen; etwas das ist und doch nicht das ist, was wir in unserer alltäglichen Konvention als wahren Seins-Zustand annehmen. Stein hinterfragt nun aber das Wort „rose“ nicht auf der Oberfläche, bemüht keine etymologischen und symbolischen Lexika, sucht keine literarischen Querverweise, musikalischen Bearbeitungen und thematisch verwandten Bilder, um es auf seine historischen

annähernd die Dimensionen der Steinschen Rosen; er macht sich nicht die Mühe, diese aus den verschiedenen Texten herauszusuchen, daher entstehen Fehldeutungen wie beispielsweise: „in point of fact, Stein was really referring to a woman“ (134); er stampft die Zeile in sein Interpretationsmuster: „the line incorporates four basic rose meanings. These are, briefly, (1) the Impressionistic, (2) the technical, (3) the meaning of the rose itself, and (4) the anagogical“ (82).

⁵⁷⁸ Gertrude Stein „An Answer or A Hundred Prominent Men“, *Useful Knowledge*, Barrytown, 1988, S. 151 und 161. Robert M. Crunden sieht in diesem Prozess den Ausdruck der visuellen Moderne: „That was the way the cinema worked“, s. „Introduction“, in seinem: *Body & Soul*, S. xiv.

Bedeutungsaspekte hin abzuklopfen. Das vollzieht erst der Leser im kulturellen Kontext der diskursivierbaren Lektüre. Das Wort wird in seinen medialen Grenzen erforscht. Erst durch das so banal erscheinende Beharren, dass eine Rose eine Rose sei, tritt Stein eine Fülle von Assoziationen los, die genau dem entgegen stehen, was ihr Satz oberflächlich aussagt. Das Gegenteil von dem, was wir im Alltag als wahr hinnehmen, wird von Stein dadurch dekonstruiert, dass sie auf dieser Wahrheit sprachlich beharrt. Es kann kaum eine klarere Aussage geben, als „a rose is a rose is a rose is a rose“, ein Blick unter die so glatt erscheinende Oberfläche macht aber deutlich, dass sich hier Abgründe, Ungewissheiten, Tiefen auftun, die von der so einfachen Aussage, dass eine Rose eine Rose sei, die ganze Welt ins Wanken bringen kann.⁵⁷⁹

4.3 „Letzte Rose“ oder „Pigeons and Roses Pass, Alas!“⁵⁸⁰

Ist es nun wirklich ein Zufall (oder doch ein Anfall von rosiger Paranoia), dass ein Namensträger der so ausführlich beschworenen „rose“ den abschließenden Rosenpart einleiten soll? Der Künstler Francis Rose, Porträtist von Gertrude Stein, Illustrator der Titelseite ihres *Paris France*⁵⁸¹ und Schöpfer ihres Grabsteins, hat nicht nur ein Kapitel seiner

⁵⁷⁹ Nach sovielen Benennungen nun noch ein Wort zum Namen der Rose, nämlich zu Umberto Ecos Bestseller *Il Nome della Rosa* (München, 1982). Im Klappentext der deutschen Übersetzung von Burkhard Kroeber findet sich als Schreib-Motivation des ordinierten Semiotikers Eco ein abgewandeltes Wittgenstein-Zitat „...weil er im reifen Alter erkannte: Wovon man nicht theoretisch sprechen kann, muss man erzählen.“ Die Lehre von Zeichen ist in einem wissenschaftlichen Diskurs gefangen, denn in der Reflexion ist Sprache selbstbezüglich; die Differenz von zu untersuchenden Korpus und Methode fällt in sich zusammen. In dem literarischen Text überwindet Eco das Problem, da dieser erst vom aktiven Leser zum Leben erweckt wird. Dennoch kulminiert er in der Erkenntnis von (Wittgen-) Stein: Eco schließt seinen Roman mit einem lateinischen Hexameter von Bernhard von Morlay: „Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus“ (635) – übersetzt etwa: „Die Rose von einst steht nur noch als Name, wir kennen nur nackte Namen.“ Das lateinische Verbum *tenere* heißt nicht nur „haben“, sondern auch „verstehen, kennen, erinnern“ und weist damit klar in die Richtung, der Gertrude Stein mit ihrer Poetik des Präsens entgegenläuft. Das Gedicht von Bernhard von Morlay stammt aus *De contemptu mundi* und ist beispielsweise bei Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, 1975, S. 191 zu finden, vgl. dazu ebd. Kapitel XI und XVI. Der letzte Satz von Ecos Roman führt uns viele Jahrhunderte in die Tradition von Sprache und Bewusstsein zurück und expliziert die Erkenntnis, dass uns nur Signifikante bleiben aber nicht Signifikate. Der Held Adson lernt die Liebe über das Mädchen kennen, das im ganzen Roman namenlos bleibt: Der Leser mag sie als Rose deuten und Adsons Manuskript von diesem namenlosen Eros beseelt verstehen. Doch die Erkenntnis führt einen Schritt weiter: Gefühle bekleiden wir mit Traditionen, Allusionen, Diskursen, Assoziationen, Konnotationen – wie auf den vorangegangenen Seiten geschehen – und vergessen nur allzu leicht, dass diese vermeintlichen Kleidungsstücke ebenso nur „nomina nuda“ sind – nur nackte Namen, die uns wärmenden Schutz vorspielen.

⁵⁸⁰ Ob nun die aphoristische „last rose“ von Sir Thomas More oder die „letzte Rose“, die Martha in der gleichnamigen Oper von Friedrich von Flotow (1847) besingt – hier wird die Blume in die Tradition des Abschieds und Todes eingebettet. Das zweite Zitat ist der (von ihm nicht selbst gewählten) Titel des Nachrufs auf Stein, den Carl Van Vechten am 09.12.1946 in der *New York Post* veröffentlichte.

⁵⁸¹ Gertrude Stein, *Paris, France*, New York, 1940. Auf dem Titelbild sieht man zwei Männer gerahmte Bilder und mit Paris-Szenen bemalte Leinwände vor einer Trikolore aus einer mit „Gertrude Stein“ beschrifteten Box herausholen. Im oberen Umschlagdrittel regnen überdimensionale Tränen herab. Als Frontispiz findet sich ein Werk von Juan Gris mit dem Titel „Roses“: In einer Collage von Tassen, Servietten, einer Ausgabe von *Le*

Autobiographie *Saying Life: The Memoirs of Sir Francis Rose* Gertrude Stein, „inventor of the new American language“, gewidmet, sondern auch noch unter dem vielversprechenden Titel *Gertrude Stein and Painting* einen Text publiziert, der ebenso wie seine Memoiren mit Ungenauigkeiten durchsetzt ist.⁵⁸² In seinen Betrachtungen zur Malerei paraphrasiert er seine Widmung an Stein als „creator of the American language in the twentieth century“ (4). So aufregend wie das Unternehmen zu werden verspricht, wenn ein von Gertrude Stein gesammelter Maler sein Verständnis zur Ästhetik seiner Mentorin in Textform fixiert, so unbedeutend ist das Ergebnis. Eine Stelle allerdings soll uns an das gemahnen, was sich bereits als Quintessenz aus Steins „Pictures“ im vorangehenden Kapitel ergeben hat: „When Gertrude showed me her paintings for the first time, she did not say anything: she just looked at them, and this made me look at the pictures clearly and really see their importance and beauty“ (18). In dieser Anekdote wird der Kern der Steinschen Bilder-Ästhetik in seiner ganzen genialen Simplizität fassbar: Es geht ihr um ein Erkennen durch das Sehen. Es geht nicht um diskursivierbare Kategorien, historische Allusionen oder den Austausch von Fachwörtern. Stein rezipiert ein Bild durch das Sehen und fordert genau dazu auf; hierin liegt eine Nähe zur Philosophie Ludwig Wittgensteins, die Frank Kermode in anderem Zusammenhang summiert: „he rejected explanation in favor of looking.“⁵⁸³ Analoges lässt sich über Texte vermitteln. Gertrude Stein hat einmal auf den Protest der Unverständlichkeit ihrer Texte geantwortet: „But what’s the difficulty? Just read the words on the paper. They’re in English. Just read them. Be simple and you’ll understand these things.“⁵⁸⁴ Wenn Stein dem Leser ihrer Texte rät, diese einfach zu lesen und den Betrachter von Bildern anleitet, schweigend motiviert zu schauen, dann verweist sie auf die eigenen Rezeptionsweisen der jeweiligen Medien und weist jeden Diskurs außerhalb der ästhetischen Rezeption darüber in die Schranken.

Es ist bezeichnend, dass Bernard Fay von seiner Begegnung mit Gertrude Stein unter dem Titel „Le Parfum d’une Rose“ schreibt.⁵⁸⁵ Auch wenn der Duft der vielen Rosen auf den

Monde und Rosen wird eine Frühstücksszenerie evoziert und so eine optisch-assoziative Verbindung von Schrift und Rosen herstellt.

⁵⁸² Francis Rose, *Saying Life: The Memoirs of Sir Francis Rose*, London, 1961. Im Rahmen der Reihe „Book Collecting & Library Monthly“ wurde sein *Gertrude Stein and Painting*, London, 1968 mit einem 1963 geschriebenen Vorwort von Alice B. Toklas publiziert. Maureen R. Liston weist einige Fehler in ihrem *Gertrude Stein. An Annotated Critical Bibliography*, Kent, 1979, S. 28f. aus.

⁵⁸³ Frank Kermode, „Modernism, Postmodernism, and Explanation“, S. 362.

⁵⁸⁴ Gertrude Stein wird von Thornton Wilder in seiner „Introduction“ zu *Four in America*, S. v zitiert.

⁵⁸⁵ Bernard Fay trifft mit Stein 1924 zusammen und erzählt in *Les Précieux*, Paris, 1966 im sechsten Abschnitt (S. 137-169) von der intensiven Begegnung. Seine Besprechung von *AABT* im *Saturday Review of Literature* von 1933 ist betitelt „A Rose is a Rose“, abgedr. in: Kurt Curnutt, *Critical Response*, S. 55-63. Er liest die Rosenmetapher aber als eine affirmative Bestätigung des Seins: „...I have seen, and met, in my life a great many

vorhergehenden Seiten schon eine gewisse ästhetizistische Schwere hat, sollten keine Kopfschmerzen verursacht werden, von daher sei lediglich erwähnt, dass Oscar Wilde seinen Roman *The Picture of Dorian Gray* (1891) mit den ein Bild suggestiv heraufbeschwörenden Worten anfängt: „The studio was filled with the rich odour of roses...“⁵⁸⁶. Zwei Konsonanten, r und s im Wechsel kombiniert mit den beiden Vokalen o und e, sind eingebunden in die sprachlich einfachste Behauptung ihrer Existenz: „a rose is a rose is a rose.“ Das strukturelle Gegenstück, doch gleichzeitig eine inhaltliche Bestätigung zu dieser Zeile findet sich in Kapitel XXI von Antoine de Saint-Exupéry's 1943 mit eigenen Illustrationen erschienenem Buch *Le Petit Prince*.⁵⁸⁷ Dort berichtet ein in der Sahara notgelandeter Erzähler von seiner Begegnung mit dem kleinen Prinzen eines anderen Planeten, dessen Leben von einer Rose verändert worden ist. Im Verlauf der Erzählung fordert der Fuchs den kleinen Prinzen auf, sich die vielen stolzen Rosen erneut anzusehen, um das Einzigartige seiner Rose zu erkennen. Der kleine Prinz geht also erst von der oberflächlichen Annahme aus, dass eine Rose eine Rose sei. Doch dann erkennt er, dass seine Zuneigung, Pflege und Liebe zu der einen Rose diese zu etwas ganz Besonderem macht – es wird *seine* Rose. Er erkennt, dass eine Rose eben keine Rose ist, auch wenn die Oberfläche – ob nun sprachlich oder botanisch – dieses nahelegt. Das Hegen und Pflegen der einen Rose bringt den Prinzen dazu, seine besondere Verbindung zu der Blume anzuerkennen. Diesen Prozess hat Stein auf das Lesen verlagert: Durch die Lektüre ihrer Rosenzeile vereinnahmt der Leser die Rose und macht sie sich so nicht nur in der Wort repetierenden Zeile zu eigen, sondern in der Wiederkehr dieser Phrase in ihrem gesamten Werk.

Der Fuchs verrät dem kleinen Prinzen zum Abschied ein Geheimnis: „‘...on ne voit bien qu’avec le cœur. L’essentiel est invisible pour les yeux’“ (72) („...man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar“, 52). Er fährt fort: „...Die Zeit, die du für deine Rose verloren hast, sie macht deine Rose so wichtig. (...) Die Menschen haben diese Wahrheit vergessen“ sagte der Fuchs. „Aber du darfst sie nicht vergessen“ (53). Der kleine Prinz von einem anderen Planeten gibt dem Erzähler Folgendes zu bedenken: „Die Menschen bei dir zu Hause (...) züchten fünftausend Rosen in ein und demselben Garten (...) und sie finden dort nicht, was sie suchen (...) Und dabei kann man das, was sie suchen, in

roses, I knew very well that most of these roses of my experiences had not been roses. It seems that most of the time a rose tries to be something else than a rose – and unfortunately succeeds only too well. The ambition of roses nowadays is to turn orchids or carnations or peonies or anything, but very few roses indeed admit that they are roses and stick to that“ (S. 57).

⁵⁸⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, New York, 1993, S. 1.

⁵⁸⁷ Die Zitate entstammen entweder der französischen Version Paris, 1974 oder der deutschen Übersetzung von Grete und Josef Leitgeb, Düsseldorf, 1976.

einer einzigen Rose (...) finden“ (58/59), wie schon in den letzten Zeilen von Shakespeares Sonett CIX expliziert wurde: „For nothing this wide universe I call, / Save thou, my rose, in it thou art my all.“ Der Schlüssel zu den Texten von Stein liegt genau in dieser einen Rose, die erst durch das sinn- und liebevolle Lesen des Rezipienten aktiviert wird. Für die eben zitierte Art von Suche können die Augen, die ja die sichtbare Oberfläche erfassen, nur begrenzt erhalten, der Mund muss durch das Produzieren von Lautspielen ebenso aktiviert werden wie die Ohren, die die klanglichen Reize aufnehmen. Bereits in der Einleitung wurde Andersons Vorwort „The Works of Gertrude Stein“ zu ihrem *Geography and Plays* als poetologische Liebeserklärung gedeutet, in der er das Wesen der Worte in für alle Sinne erfahrbar macht, wenn man sich ihnen mit geradezu erotischer Zuneigung nähert; es sei hier nochmals an Andersons Verständnis erinnert: „words that, when seen on the printed page, have a distinct arresting effect upon the eye, words that when they jump out from under the pen one may feel with the fingers as one might caress the cheeks of his beloved“ (7). Durch diese Liebe wird etwas erweckt, nämlich „the hunger to see beneath the surface of lives“, um Andersons Formulierung in seiner Widmung von *WO* abermals aufzugreifen, der in den voraus gegangenen Abschnitten nun sprachlich gestillt wurde.

Nun mag die schon fast *ad nauseam* zitierte Zeile „a rose is a rose is a rose is a rose“ in ihrer sprachhistorischen Schwere als Sediment absickern und als Nährboden für die folgenden Betrachtungen dienen, die sich von der Rose abwenden. Stein spielt nicht nur mit und in diesem Bedeutungsfundus; ihre Rose ist nicht nur Schlüssel zur textuellen Welterfahrung, sondern erlaubt im Akt der ästhetischen Rezeption gleichzeitig das Erkennen der Limitierung durch diesen Schlüssel. In den letzten Zeilen des Gedichtes „The Rose“ (1923) von William Carlos Williams wird erzählt, wie die zerbrechliche Schönheit des Intakten die unendlichen Weiten durchstößt:

The fragility of the flower
unbruised
penetrates space.⁵⁸⁸

Bleibt die Verletzlichkeit der Rose geschützt – zerfasert sie also nicht durch den Versuch zu monosemieren – so besitzt sie die Fähigkeit, den Raum zu durchdringen und somit ihre eigentliche Kraft, in der Lektüre des Lesers zu entfalten.

⁵⁸⁸ William Carlos Williams, „The Rose“, in: *The Heath Anthology of American Literature*, Hg. Paul Lauter, 2 Bde., Lexington, 1990, Bd. II, S. 1211f, hier S. 1212.

IV. Anderson und die Kleinstadt

...great works continue to live in the distant future. In the process of their posthumous life they are enriched with new meanings, new significance: it is as though these works outgrow what they were in the epoch of their creation.
(Michail Bachtin⁵⁸⁹)

1.1 Von Paris nach Winesburg und Spoon River

Nachdem nun die subjektive Sinn-Konstruktion in den Texten von Gertrude Stein herausgestellt und in Relation zur Malerei gesetzt worden ist, soll das folgende Kapitel Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* hinsichtlich der Leerstellen und den daraus resultierenden Leserkonstruktionen untersuchen und zumindest einen kurzen Seitenblick auf Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology* werfen. Auch wenn die beiden Werke im temporalen Kontext von Eliots Bildungsmontage „The Lovesong of J. Alfred Prufrock“, Picassos ikonoklastischen „Demoiselles d'Avignon“ und Ives' klanglich avantgardistischem „Central Park in the Dark“ entstanden sind, fordern sie nicht wie diese durch eine radikal sinnliche Gleichzeitigkeit die Moderne heraus, sondern formieren ihre Qualität in leiseren Tönen, milderer Farben und provinzielleren Topographien.

Es gilt, Andersons *WO* zu verorten und von der Ebene der Lokalität auf die der ästhetischen Rezeption zu heben. Anhand der Figur George Willards wird dem Leser nicht eine lineare Erzählstruktur angeboten, sondern vielmehr in Stationen eine Entwicklung nahe gebracht, die sich auf Kunstkreation und Rezeption *per se* bezieht. Masters' *SRA* hingegen lässt die Genauigkeit des als Anwalt tätigen Autors nicht verleugnen: „Masters' legal career had an enormous impact upon his writing“ (Burgess 1976: 57) – die präzise terminologische Festigung, die juristisch unablässig ist, wird sich aber als unterlegenes literarisches Charakteristikum erweisen, das der suggestiven Offenheit von Anderson und besonders von Stein wenig entgegen zu setzen hat. Gerade im Kontrast mit Masters' Sammlung lässt sich die poetologische Nähe der Texte von Anderson und Stein erkennen.

1.2 Zwei literarische Kleinstädte im Mittleren Westen

Carl Van Doren hat bereits anfang der zwanziger Jahre Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson und Sinclair Lewis als Gruppe zusammengefasst, die sich gegen ihre kleinstädtische Herkunft auflehnt: Der Mythos von der „revolt from the village“ war geboren

⁵⁸⁹ Michail Bachtin, „Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff“, in seinem: *Speech Genres and Other Late Essays*, Übs. Vern W. McGee, Austin, 1992, S. 4.

und es ist schwer, sich von dem Etikett der Ausbruchsversuche einer einengenden Kleinstadtmoral zu lösen. Frederick J. Hoffman hat den Aufruhr aus der Kleinstadt freudianisch untermauert;⁵⁹⁰ Anthony Channel Hilfer hat diesen limitierten Blick erneut formuliert und übersieht dabei wie seine Vorgänger nicht nur die Liebe und Achtung, die die Autoren ihren Figuren zollen, sondern auch die Idee des Universalen in den mikroskopischen Erzählbildern innerhalb der Werke.⁵⁹¹ Barry Gross sieht die Revolte nicht gegen die Kleinstadt als Lokalität gerichtet, sondern spricht von der „revolt from the myth of the village as the great good place, as simple and innocent, pure and virtuous, democratic and egalitarian.“⁵⁹² William Sutton relokalisiert zu Recht das Werk mit der Feststellung: „The confusion lies in calling the book *Winesburg, Ohio* rather than *Winesburg, Everywhere*“ (441). Trotz Attestierung von Neuerungen und Aufbrechungen in formaler und inhaltlicher Hinsicht, kommt auch Duane Simolke 1999 zu dem vorschnellen Schluss: „*Winesburg* stands as a simple framed narrative about people needing simple human contact.“⁵⁹³ Der zwischenmenschliche Kontakt wird ohne Frage in diesem Werk problematisiert, doch erfährt der Leser in den Geschichten, dass es keinen „einfachen“ Kontakt geben kann, sondern dieser immer in einem verflochtenen Bedeutungsnetz hängen bleibt; ebenso ist der Erzählrahmen nicht „einfach“, sondern von einer suggestiven Mehrschichtigkeit, die interessante Fragen stellt, aber keine simplen Antworten zulässt.

Der Aufruhr in Masters Spoon River, Andersons Winesburg und Lewis' Gopher Prairie wurde als mimetische Reflexion einer historischen Wirklichkeit gelesen. Auch wenn die Kleinstädte historische Vorbilder haben, ist es ein Aufruhr im Leser, die die Werke eint. Es ist also weniger eine Folie aus historischen Fakten, Analysen und terminologischen Definitionen, als vielmehr ein bestimmtes ästhetisches Verständnis, ein Rezeptionsfundament, das hier untersucht werden soll. Gertrude Stein degradiert Sinclair Lewis zu Unrecht in klarer Abgrenzung zu dem von ihr hoch geschätzten Anderson: „Sinclair Lewis is the typical newspaperman who writes novels as a newspaperman, and everything he says is newspaper“ (TI 34), doch ist Lewis' satirischer Blick auf die Kleinstadt von einer schneidenden Härte, die sich klar von Andersons liebevollem Blick unter die Oberfläche unterscheidet.⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Bereits 1945 erschien Frederick J. Hoffmans, aus seiner Dissertation extrahiertes Buch *Freudianism and the Literary Mind*, das 1957 in einer überarbeiteten Version publiziert wurde, vgl. bes. den daraus entnommenen Aufsatz „Anderson – the Psychologist by Default“, der auch in *Achievement*, S. 174-192 veröffentlicht wurde.

⁵⁹¹ Anthony Channell Hilfer, *The Revolt from the Village: 1915-1930*, Chapel Hill, 1969.

⁵⁹² Barry Gross „The Revolt That Wasn't: The Legacies of Critical Myopia“, *The CEA Critic* 39 (1977): 4-8, hier S. 5.

⁵⁹³ Duane Simolke, *Stein, Gender, Isolation, and Industrialism*, S. 112.

⁵⁹⁴ Vgl. Richard R. Lingeman, *Sinclair Lewis. Rebel from Main Street*, New York, 2002.

Die Großstadt ist untrennbar mit der Modernisierung und auch mit der Moderne verbunden, dennoch sollen in diesem Abschnitt zwei Werke in den Fokus rücken, die die Kleinstadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Lokalität besitzen. Sowohl *SRA* als auch *WO* sind zu einer Zeit entstanden, die einen Umbruch im amerikanischen Mittelwesten bedeutete: Die Agrarkultur wurde von einer industrialisierten Arbeitswelt aufgesogen. Der dadurch entstehende Konflikt ist nicht immer expliziter Mittelpunkt der einzelnen Gedichte, bzw. Geschichten, doch muss er als Basisfolie genannt werden; um die Jahrhundertwende war die amerikanische Kleinstadt als Opposition zur wachsenden Metropole das Emblem ihrer Zeit. Als Masters und Anderson über sie in Chicago schrieben, blickten sie mit einer gewissen Nostalgie auf den Ort ihrer Kindheit zurück, den es eigentlich nicht mehr gab: Kommunikations- und Transportmittel hatten längst begonnen, die Welt massiv zu globalisieren.

Jerome Paul Shea versteht die Kleinstadt als „a settlement of generally fewer than 2,500 people, with houses and enterprises to accomodate their immediate needs (i.e. the traditional ones: food, clothing, and shelter), geographically isolated beyond walking distance from other such groups, and characterized by their inhabitants' familiarity with one another.“⁵⁹⁵ Er problematisiert jedoch die Definition; es gehe bei der Kleinstadt in der künstlerischen Ausgestaltung nicht primär um eine bestimmte Einwohnerzahl oder geographische Lage, sondern um ein Gefühl der Isolation: „The world was having a party somewhere and no one in Winesburg was invited“ (89). Am Ende seiner Autobiographie *Across Spoon River* – im folgenden *ASR* abgekürzt – summiert Masters den Kontrast von Stadt und Land: „The city is facts, is hard reality, is lifeless stone. The country is the haunt of something universal and deathless and infinite which broods upon the earth and reflects itself in it.“⁵⁹⁶ Die Kleinstadt wird weder in *SRA* noch in *WO* als ein verlorenes Paradies oder als gnadenlose gesellschaftliche Hölle porträtiert, doch ermöglicht ihre mehrfache Limitierung ein Durchdringen zum Wesen des Menschen *per se*. Die Kleinstadt offeriert also einen gemeinsamen lokalen Rahmen, doch ist das zentrale Bild in diesem von weit umfassenderer Natur.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Jerome Paul Shea, *Sherwood Anderson, Charles Burchfield, and the American Small Town*, Dissertation, New Mexico, 1975, S. 54.

⁵⁹⁶ Zitiert wird nach der Ausgabe *Across Spoon River*, Einl. Ronald Primeau, Urbana, 1991, S. 415f.

⁵⁹⁷ S. auch John E. Hallwas, *The Bootlegger: A Story of Small-Town America*, Urbana, 1998 und Clarence B. Lindsay, „‘I Belong in Little Towns’: Sherwood Anderson’s Small Town Post-Modernism“, *MidAmerica* 26 (1999): 77-104.

Bernard Duffey betont in seiner Wegweisenden Darstellung von *SRA*: „Much of the work’s initial appeal lay in its ripping the veil of seeming propriety from American life, rural or urban“⁵⁹⁸ und macht damit deutlich, dass der Fokus auf das generell amerikanische Leben und nicht auf spezifische Kleinstadtextistenzen gerichtet ist – hier wird aufgezeigt werden, dass der Universalitätscharakter auch nationale und temporale Grenzen aufzulösen weiß. Masters konfrontiert den Leser mit einer besonders für die Form des Gedichtes ungewöhnlich harten Direktheit, die allerdings in künstlerisch inkonsequenten Enden in „The Spooniad“ und „Epilogue“ aufgeweicht wird. Anderson hat durch Blicke unter die Lebensoberfläche einen reflektierten Aufruhr narrativer Art konstituiert, in dem der Leser an der Entwicklung eines potentiellen Künstlers teilnimmt.⁵⁹⁹ Gertrude Steins Texte sind wiederum von einer irritierenden Radikalität, der man sich leichter in Kenntnis von Andersons schon fast didaktischen Erzählreflexionen nähern kann. Masters will in dem von ihm gewählten Erzählrahmen Fragen samt Antworten liefern, während Anderson subtil die Konstruktion von Fragen thematisiert; Stein hingegen antwortet klar – allerdings ohne die dazugehörenden Fragen anklingen zu lassen und wirkt dadurch oft verstörend.

1.3 Moderne Kunst: Die „Armory Show“ im Mittleren Westen

Masters und Anderson waren Teil der „Chicago Renaissance“. Diese Bewegung war von kurzer Dauer und hatte weder einen dadaistisch zentrierten Salon wie den des Ehepaars Arensberg, einen linksausgerichteten Salon wie den Mabel Dodges – laut Robert Hughes die „Miss Piggy of the early American avant-garde“ – noch eine avantgardistische Galerie, wie Stieglitz’ „291“ an der Fifth Avenue, anzubieten.⁶⁰⁰ Dennoch hat die bildende Kunst ihre Spuren in der Bewegung hinterlassen, gelangte doch der bedeutende Teil der berühmten

⁵⁹⁸ Bernard Duffey, *The Chicago Renaissance in American Letters: A Critical History*, East Lansing, 1954, S. 166.

⁵⁹⁹ Ob der von Anderson so kunstvoll gefertigte Erzähl-Rahmen, der den Leser zur aktiven ästhetischen und ethischen Partizipation auffordert, in seiner Komplexität bewusst verstanden worden ist, darf in Kenntnis vieler folgender mediokrerer Werke bezweifelt werden, doch schmälert diese Vermutung nicht den Kunstgenuss des modernen Meisterwerkes *WO*.

⁶⁰⁰ Robert Hughes, *American Visions: An Epic History of Art in America*, New York, 1997, S. 358. Robert M. Crunden diskutiert in *American Salons: Encounters with European Modernism, 1885-1917*, New York, 1993 nicht nur die New Yorker Institutionen (S. 339-443), sondern auch das Kunstgeschehen in Chicago (102-124). Sherwood Anderson wird von ihm allerdings als „provincial, midwestern, brooding and sex-obsessed“ (118) eingeführt – eine Klassifizierung, die diese Arbeit zu widerlegen bestrebt ist. Über die Gruppe um Stieglitz und den Arensberg Circle s. Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting, 1910-1935*, New York, 1994, bes. S. 13-120. Über die Bedeutung von Stieglitz s. Sarah Greenough, „Alfred Stieglitz, Rebellious Midwife to a Thousand Ideas“, in ihrem *Modern Art and America*, S. 23-53. Neueste Forschungsfragen finden sich in der von Elizabeth Kennedy edierten Aufsatzsammlung *Chicago Modern, 1893-1945: Pursuit of the New*, Chicago, 2004. Eine breit angelegte und nach wie vor gute Studie, die besonders die bildende Kunst in Chicago berücksichtigt, ist Alson J. Smith, *Chicago’s Left Bank*, Chicago, 1953.

„International Exhibition of Modern Art“, die als „Armory Show“ bekannt wurde, mit den fast 1600 europäischen und amerikanischen Beiträgen in Malerei, Skulptur, Zeichnung und Druck zur Moderne auch nach Chicago.

Die von Künstlern organisierte Ausstellung bot keinen repräsentativen Überblick über die Moderne, sondern zeigte eine Auswahl an europäischen Werken, die von Ingres bis Delaunay, von Delacroix bis Picasso und von Goya bis Picabia reichte und damit für Furore sorgte. In der Mehrzahl aber präsentierte die Schau Werke amerikanischer Künstler, die sich jedoch nur schwer gegen den radikalen Modernismus der Europäer behaupten konnten. Auch wenn der Futurismus durch Selbstausschluss der Gruppe nicht vertreten war, so prallten doch mit Orphismus, Kubismus, Fauvismus, Symbolismus, (Neo- und Post-) Impressionismus sowie Realismus Tendenzen aufeinander, die von unterschiedlichsten Auffassungen einer Moderne zeugen. Skulpturen von Lehmbruck und Maillol standen denen von Brancusi, Archipenko und Duchamp-Villon gegenüber. Die Ausstellung war facettenreich, aber sehr parteiisch: Dass beispielsweise Odilon Redon mit über 70 Stücken vertreten war, spiegelte den persönlichen Geschmack der Aussteller wider und weist nicht auf die kritische Akzeptanz des künstlerischen Symbolismus hin, auch wenn Redon als bei weitem materiell erfolgreichster Künstler 33 Werke aus der Ausstellung heraus verkaufte.

Zu den vertretenen Amerikanern zählten u.a. John Marin, Alfred Maurer, Stuart Davis, Albert Ryder, Childe Hassam, Alden Weir, Marsden Hartley, Charles Sheeler, Joseph Stella, Stuart Davis, Abraham Walkowitz, Morgan Russell sowie James Abbott McNeill Whistler; schon bei der Aufzählung dieser Künstler erweist sich die ästhetische Spannbreite als enorm und vergrößert sich nochmals, wenn man auch Arbeiten berücksichtigt, die erst im Frühjahr 1913 in Chicago aufgenommen worden sind, wie beispielsweise eine fast ungegenständlich zu nennende von Manierre Dawson.⁶⁰¹ Verallgemeinernd kann man dennoch die Beiträge polarisieren: neben der radikalen europäischen Avantgarde erscheint die amerikanische Moderne eher provinziell und etwas hausbacken – „a homemade world“.⁶⁰²

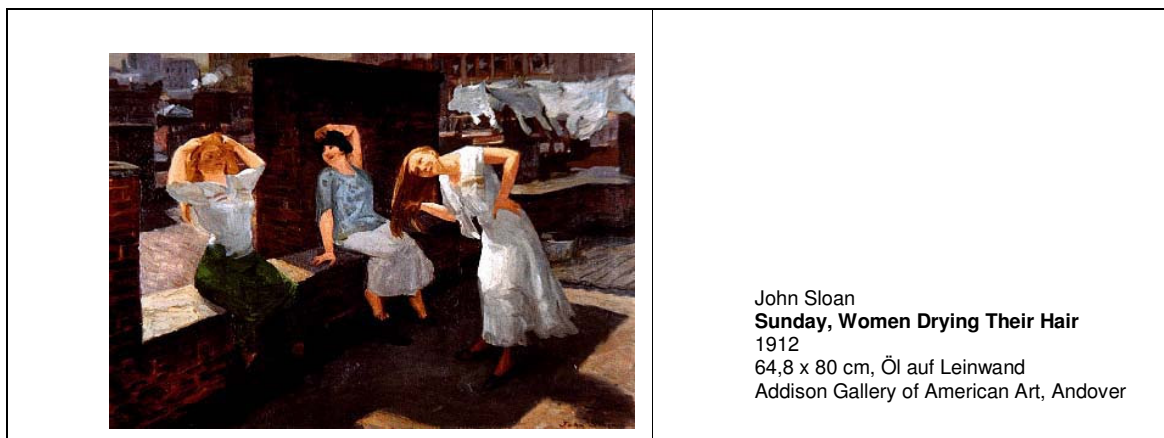
Sherwood Anderson kam durch seinen Bruder Karl, der ein erfolgreicher Porträtmaler und Mitglied des Finanzierungskomitees der „Armory Show“ war, zur Ausstellung: „Something about the show went deep into us. Karl and myself who went to see it every day both felt

⁶⁰¹ Vgl. Abraham A. Davidson, „Die Armory Show und die frühe Moderne in Amerika“, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, 1913-1993*, München, 1993, S. 45-53.

⁶⁰² Für eine Problematisierung der literarischen Gegenüberstellung s.a. Hugh Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers*, New York, 1974.

there a new approach to nature in art. Color was speaking its own tongue“ (*Memoirs* 250).⁶⁰³ Der Dichter Carl Sandburg wurde durch seinen Schwager, den Photographen Edward Steichen, zu den Bildern der „Armory Show“ geführt und die „presence of Lee Masters was guaranteed by the attacks of the Philistines“ (Kramer 234). Die Kunstausstellung fand lediglich in der Zeit vom 24.03.-16.04.1913 im Art Institute statt, hatte aber über Jahre hinweg Einfluss auf das Kunstgeschehen. Sicher ist die Ausstellung nur ein Ereignis in der Epoche der Salons, Gallerien und avantgardistischen Präsentationen gewesen, doch hat die avantgardistische Moderne mit diesem Schlag einen anderen Bekanntheitsgrad erreicht, da sich nicht nur die irritierte Presse empörte, sondern Kunststudenten in Chicago sogar Bildnisse von Brancusi und Matisse verbrannten – die Wogen der Empörung schlugen hoch.⁶⁰⁴

An einem Beispiel sollen kurz die Pole aufgezeigt werden: Auf den Leinwänden der Vertreter der Ashcan School ist die Stadt eher in einen recht düsteren Realismus festgehalten, dem John Sloan aber eine hell-heitere Nuance abgewinnt:



Sloan hat in vielen seiner Werke die *new woman* abgebildet und zeigt auch hier drei zum Teil barfußige Frauen, die sich morgens auf einem sonnigen Hausdach von wehender Weißwäsche umgeben die Haare trocknen. Der Titel weist den Tag als Sonntag aus, doch präsentiert er das Thema nicht wie die französischen Impressionisten mit einem Ausflug auf das Land oder einem Spaziergang im Park, sondern stellt drei unbefangenen sinnlich vitale Frauen dar, die sich der Beobachtung wohl gar nicht bewusst sind. Es ist also weniger die Unabhängigkeit der

⁶⁰³ Das Gemälde von Karl Anderson, das ihn zusammen mit seinen beiden Brüdern Sherwood und Earl zeigt, ist in der Yale Art Gallery zu sehen und abgebildet in: Howard Mumford Jones/Walter B. Rideout (Hg.), *Letters of Sherwood Anderson*, S. 153.

⁶⁰⁴ Für eine Analyse der künstlerischen Entwicklung hin zum öffentlichen Kulminationspunkt in der Armory Show s. JoAnne Marie Mancini, *Pre-Modernism: Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show*, Princeton, 2005.

Frau, die hier Raum bekommt, als vielmehr die Objektifizierung durch den männlichen Blick. Durch den pastosen Farbauftrag, den sichtbaren Pinselstrich und den skizzierten Hintergrund bleibt die Bild-Erfahrung immer im Bewusstsein des Gemachten haften, doch bricht das Seh-Erlebnis nicht radikal mit den alltäglichen Wahrnehmungen, sondern gewinnt durch das Bild-Thema an Bedeutung. Der Bildeindruck ist von derber Natürlichkeit und robust-handfestem Realismus bestimmt – die Betrachtererfahrung stellt nicht das Sehen an sich in den Mittelpunkt, sondern gewinnt die Energie aus der Oberflächenspannung.

Die ästhetisch radikal modernen Bilder bleiben vielen Besuchern verschlossen und besonders Duchamps „Nu descendant un escalier“/„Nude Descending a Staircase, No. 2“ von 1912 wird als Zielscheibe von Angriffen benutzt.



Marcel Duchamp
Nu descendant un escalier
(Nude Descending a Staircase, No. 2)
1912
147,5 x 89 cm, Öl auf Leinwand
Philadelphia Museum of Art

Während der Titel die figurative Bilderfahrung einer nackten, die Treppe hinabgehenden männlichen Person suggeriert, wird der Betrachter durch das Sehen der Leinwand tatsächlich in einen Prozess der kontinuierlichen Bewegung einer Kette sich überschneidender kubistischer Figuren gezogen. Dieses schon fast filmatische Motiv der Dynamik lässt sich vielleicht am treffendsten mit Gurnemannz' Diktum aus Wagners *Parsifal* versprachlichen:

„Zum Raum wird hier die Zeit.“⁶⁰⁵ Das damalige Publikum hat seiner Enttäuschung über die Diskrepanz von Titel und Bild durch Spott kanalisiert: Ob nun in der Alltagserfahrung der „rude descending a staircase“, als „staircase descending a nude“, als „elevated railroad stairway in ruins after an earthquake“, als „academic painting of an artichoke“, als „orderly heap of broken violins“ oder in Julian Streets am häufigsten zitierten Formulierung der „explosion in a shingle factory“ – diese Beschreibungen versuchen, in Sprache die Bilderfahrung zu fassen, da der Titel andere Erwartungen in den Betrachtern geweckt hat. Ein Vierzeiler der *Chicago Tribune* vom 08.02.1913 führt zu dieser Spaltung sogar Gertrude Stein ins Feld:

I called the canvas *Cow with cud*
And hung it to the line,
Altho' to me 'twas vague as mud,
'Twas clear to Gertrude Stein.⁶⁰⁶

Fast ein Vierteljahrhundert später schreibt Gertrude Stein in *Everybody's Autobiography*: „My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear“ (EA 123). In dieser Offenbarung schreibt sie ihren Texten einen Sediment-Charakter zu, der erst langsam seine Wirkung entfalten kann. Genauso ist Duchamps Bedeutung weit über den Kreis der frühen Moderne hinaus einzuschätzen: Er hat die Kunst immer in den Dienst des Geistes gestellt, die Idee über das Werk. Damit erst ist die Konzeptkunst möglich geworden, die in unterschiedlichster Ausprägung von Pop Art über Minimal Art zum Photorealismus eine Hauptschlagader der Postmoderne darstellt.

Auch wenn *SRA* und *WO* jeweils in einem *succès de scandale* Furore machten, haben sie niemals ähnliche Protest-Reaktionen hervorgerufen wie Duchamps Skandal-Ikone. Sie gehören einer anderen Art von Moderne an, die mit den Bildern von Cézanne ebenfalls in der „Armory Show“ präsentiert wurde und in der Diskussion von Steins „Pictures“ hier bereits Raum eingenommen hat.

1.4.1 Exkurs: Matisse

Von Matisse waren 17 Werke in der Armory Show zu sehen: Zeichnungen, die Stieglitz ausgeliehen hatte, Ölbilder, die der Künstler anbot, zwei unverkäufliche Bilder, die Michael

⁶⁰⁵ Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, Leipzig, ca. 1920, S. 37: Gegen Ende des ersten Aufzugs verwandelt sich die Szene: Parsifal: „Ich schreite kaum – doch wähn' ich mich schon weit.“ Gurnemanz: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“

⁶⁰⁶ Dieses Gedicht sowie die vorangegangenen Beschreibungen des Bildes sind zit. n. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, S 136ff.

und Sarah Stein zur Verfügung stellten („La Coiffeuse“, 1907 und „Le Madras Rouge“, 1907/08) und ein Werk, das Leo und Gertrude Stein in der Ausstellung zeigten.⁶⁰⁷ Doch schon bevor Steins 1909 geschriebenes Porträt „Matisse“ zusammen mit „Picasso“ in der August-Ausgabe 1912 von *Camera Work* publiziert wurde, markiert Matisse einen entscheidenden Punkt im Kunstverständnis von Gertrude. Als „a thing brilliant and powerful, but the nastiest smear of paint I have ever seen“ beschreibt Leo das Matisse-Gemälde „Frau mit Hut“, das im Salon d’Automne 1905 zur Sensation geriet.⁶⁰⁸ In *AABT* ist zu lesen:

Gertrude Stein liked that picture, it was a portrait of a woman with a long face and a fan. It was very strange in its colour and in its anatomy. ... People were roaring with laughter at the picture and scratching at it. Gertrude Stein could not understand why, the picture seemed to her perfectly natural. The Cézanne portrait had not seemed natural it had taken her some time to feel that it was natural but this picture by Matisse seemed perfectly natural and she could not understand why it infuriated everybody. (39f.)

Diese „perfekte Natürlichkeit“ des Porträts begeistert auch Leo Stein, der von dem Fauvismus, dem neben Matisse auch André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manguin, Alexej von Jawlensky und Wassily Kandinsky angehörten: Er kauft Matisses „Femme au Chapeau“ für 500 Francs.⁶⁰⁹ Gertrude verkaufte das Porträt nach der Trennung von Leo als letztes ihrer Matisse-Werke 1915 für US\$ 4000,- an ihren älteren Bruder Michael, der zusammen mit seiner Frau Sarah eine bedeutende Sammlung etablierte. Die beiden kauften bereits 1906 das „Bildnis mit grünem Streifen“, das sie mit nach San Francisco nahmen, um es dort schockierten Freunden zu zeigen. In *AABT* wird die Wirkung sogar an das dem großen Erdbeben folgende Feuer gebunden: „The disturbance of the routine of our lives by the fire followed by the coming of Gertrude Stein’s older brother and his wife made the difference“ (8f.).

Leo und Gertrude Stein besaßen bereits etliche Werke von Matisse, als sie 1907 das 92 x 140 cm große Ölbild „Blauer Akt (Erinnerung and Biskra)“ kauften, dass Leo dann zur Ausstellung in die Armory Show gab, die Sherwood Anderson in Chicago ja mehrfach besuchte. Besonders in Illinois machte dieses Werk Furore: Eine Kopie des Bildes wurde aus

⁶⁰⁷ S. Alfred J. Barr, *Matisse. His Art and His Public*, New York, 1951, S. 150, vgl. a. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, S. 291ff.

⁶⁰⁸ Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose*, S. 158. Stein stilisiert sich in diesem Text als eigentlichen Entdecker von Matisse und Picasso: „Picasso had some admireres, and Matisse had some, but I was lone in recognizing these two as the two important men“ (188).

⁶⁰⁹ Eigentlich wollten die vier Stein-Geschwister das Bild zusammen erwerben, da Sarah in ihm ihre Mutter erkannte; Leo sollte das Geld eigentlich nur vorstrecken. In *AABT*, S. 39ff. wird der Ankauf des Bildes humorvoll aus mehreren Perspektiven geschildert; dieser etablierte dann die Freundschaft zwischen den Steins und den Matisses.

Protest demonstrativ verbrannt. Das umstrittene Bild wird 1926 von Claribel Cone, einer älteren Freundin von Gertrude Stein, auf der öffentlichen Auktion des John Quinn-Nachlasses ersteigert und gelangt über ihr Vermächtnis an das Museum nach Baltimore.⁶¹⁰ Da Anderson mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dieses Bild in Chicago gesehen hat, soll durch Steins Filter das Besondere an ihm herausgestellt werden. Außerdem ist dieses Werk zusammen mit Matisse's „Le Bonheur de vivre“ in der mehrfach zitierten Sonderausgabe von *Camera Work* 1912 erschienen, in denen Steins Porträts von Picasso und Matisse veröffentlicht worden sind.



Henri Matisse
Nu bleu (Souvenir de Biskra)
 1906
 92 x 140 cm, Öl auf Leinwand
 Baltimore Museum of Art

Matisse hat das Werk nach seiner Algerien-Reise 1906 in Collioure gemalt. Biskra ist der Name einer Oase, die auf der Leinwand durch die friesartigen Palmen im Hintergrund angedeutet sind. Das Bildinteresse liegt jedoch auf der monumentalen Frauenfigur, die ihre Vorläuferin in dem berühmten „Le Bonheur de vivre“ – ein Bild (1905/06, Öl auf Leinwand, 175 x 241 cm, Barnes Foundation, Merion), das Gertrude und Leo Stein gehörte – und „Luxe, calme et volupté“ (1904, Öl auf Leinwand, 98,5 x 118 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) hat;⁶¹¹ doch ist das Bild an sich eine zweidimensionale Erinnerung an eine dreidimensionale Ausgestaltung. Matisse arbeitete Ende 1905 intensiv an einer Tonfigur: Aurora. Sie war durch den spitz aufragenden Ellenbogen und die Drehungen von Schulter und Hüfte bis hin zum gestreckten Fuß von einer energetischen Spannung

⁶¹⁰ Vgl. Ellen B. Hirschland, „The Cone Sisters and the Stein Family“, in: Museum of Modern Art (Hg.), *Four Americans in Paris*, S. 74-86, hier S. 80. Zur Beziehung von Stein zu den Cones s. Carolyn Burke, „Gertrude Stein, the Cone Sisters, and the Puzzle of Female Friendship“, in: *Writing and Sexual Difference*, Hg. Elizabeth Abel, Chicago, 1982, S. 221-242.

⁶¹¹ Dieses Bild ist stilistisch dem Pointilismus verhaftet, während es sich motivisch an Cézannes „Badenden“ orientiert. Schon vor der Jahrhundertwende hat Matisse Paul Signacs Buch *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, Paris, 1899, gelesen und in der Schrift Gedanken zur Farbzerlegung gefunden. Das Bild wird 1905 im Salon des Indépendants ausgestellt und von Signac erworben. Matisse wendet sich aber bald von dieser sehr Netzhaut bezogenen Kunstrichtung ab und sucht, eine glatte Oberfläche zu spannen.

durchdrungen. Die Figur ist im Januar 1906 auf den Boden gefallen und zerborsten. Am nächsten Morgen machte sich Matisse an die Wiederbelebung auf der Leinwand und anschließend an eine Umsetzung in Bronze.⁶¹²

Die gemalte Figur sprengt die Grenzen der Leinwand: Nicht nur in ihrer Größe – der linke Ellenbogen befindet sich schon außerhalb des Bildes – sondern auch in der schweren Körperlichkeit, die durch massive Schatten noch betont wird. Während die Palmen im Hintergrund in dünner Flächigkeit hell und warm leuchten, besticht der dunkel konturierte Akt gerade im Oberkörperbereich durch kalte Farbwerte: Die linke Brust und der rechte Arm sind in eisigem Blau gedoppelt.⁶¹³ Dieses bewusste Verzeichnen der ohnehin knolligen Form erhöht die Harmoniewirkung der Farben; das Rot-Orange der exotischen Hintergrundpflanzen wird im Mund und den Brustwarzen der Liegenden wieder aufgenommen. Motivisch ist die Nackte mit den vielen Nymphen und Venus-Darstellungen verbunden, die schon im Zusammenhang mit Cézannes „Weiblicher Akt“ im zweiten Kapitel aufgelistet worden sind, doch anstelle der ambivalenten Hand im Schambereich oder des betont verhüllenden Schleiers, ist hier ihr linkes Bein derart über das andere gelegt, dass die Verdrehung alle Konzentration auf die massige Farbigkeit der Schenkelgestaltung und damit auf die Materialität des Bildes zieht. Es ist eine ungeschönte, rohe, direkte Kraft, die aus dem Bild spricht.⁶¹⁴

Gertrude Stein setzt die augenfällige Sinnlichkeit der Aktdarstellung gegen die aggressive Farbigkeit der Repräsentation:

There [rue de Fleurus] one day the five year old little boy of the janitor who often used to visit Gertrude Stein who was fond of him, jumped into her arms as she was standing at the open door of the atelier and looking over her shoulder and seeing the picture cried out in rapture, oh là là là what a beautiful body of a woman. Miss Stein used always to tell this story when the

⁶¹² S. Hilary Spurling, *Der unbekannte Matisse. Eine Biographie 1869-1908*, Übs. Jürgen Blasius, Köln, 1999, S. 435ff. Die Bronzefigur, wurde von Sarah und Michael Stein gekauft und ist heute im New Yorker MoMA zu sehen. Matisse hat 1908 die Skulptur wiederum in Öl gebannt: „Bronze mit Nelken“ – ein Bild, das ebenfalls von den Steins erworben wurde und heute in der Osloer Nationalgalerie hängt.

⁶¹³ Für eine literarische Beschreibung des Bildes s. William Carlos Williams, „A Matisse“, in seinem: *Selected Essays*, New York, 1954, S. 30f. Williams erkennt die motivische Zugehörigkeit des liegenden weiblichen Aktes ebenso wie den bedeutenderen Status als das Betrachtete: „Here she lay in this spot today not like Diana or Aphrodite but with better proof than they of regard for the place she was in ...a french girl lies and smiles at the sun without seeing us“, S. 31. Der Text gestaltet Zeit durch die Vorstellung des Ausziehens und Klang durch das Zugschnaufen hinter dem Berg und versteht es damit, einen Raum zu schaffen, der auch ohne illustrierende Referenz das Bild sinnlich erfahrbar werden lässt.

⁶¹⁴ Götz Adriani mutmaßt sogar, dass mit der „absichtlichen Häßlichkeit, der Rohheit und dem Primitivismus seiner Hommage an Cézanne könnte Matisse wie einst dieser den Affront gegen den Schönheitsbegriff des Salons gemeint haben“, in seinem: *Cézanne. Gemälde*, S. 30.

casual stranger in the aggressive way of the casual stranger said, looking at this picture, and what is that supposed to represent. (AABT 22)

In der kindlichen Wahrnehmung wird die nackte, weibliche Schönheit betont. Diese naive Motiverkenntnis steht der Darstellungsweise entgegen, die das Bild als Ölgemälde auf Leinwand identifiziert, wie Stein in „Pictures“ schreibt: „...an oil painting is something that looking at it looks as it is, an oil painting“ (89). Die mediale Befindlichkeit des Werkes wird nicht zu Gunsten des Motives zurückgenommen, vielmehr verbindet sich das augenfällige Motiv mit einer in dem Medium Leinwand und Farbe liegenden Thematik: Aus dem Frauenakt wird ein Erfahrungsakt von Form und Farbe; die Wahrnehmung von Wahrnehmung rückt in den Mittelpunkt. Die naiv-kindliche Frage der „casual strangers“ nach Bedeutung wird also ebenso naiv-kindlich durch die Anekdote beantwortet und der sprachliche Diskurs um Repräsentation in seiner Funktion als Vermittler von Kunsterfahrung damit als klar beschränkt gekennzeichnet.

1.4.2 Matisse und Stein

Es kann jetzt sprachlich sogar eine direkte Analogie zwischen Stein und dem Maler herausgestellt werden. So hat Matisse Apollinaire 1907 ein Interview gegeben, in dem er seinen frühen Bildern Folgendes attestiert: „[a] recurring element, which I first took to be a repetition that made my paintings monotonous. In fact, it was the manifestation of my personality, remaining the same regardless of the varied states of mind that I experienced.“⁶¹⁵ Es ist sicher verlockend, hier gleich Stein zu zitieren: „Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition“ (PR 100) und zu versuchen, ihr Kompositions-Konstrukt mit der Konstanten in den Bildern von Matisse abzugleichen. Die motivische Nähe des „Blauen Aktes“ zur mittig-rechten Figur in „Le Bonheur de vivre“ und der Skulptur der liegenden Nackten wird piktographisch schon früh herausgestellt und ist auch Sherwood Anderson zugänglich gewesen: In der schon erwähnten Sonderausgabe von *Camera Work* 1912 finden sich im Halbtonverfahren hergestellte Reproduktionen dieser und anderer Werke von Matisse und Picasso. Mehr noch: In just dieser Ausgabe wurden auch die Steinschen Porträts „Matisse“ und „Picasso“ veröffentlicht, die sie bereits 1909 verfasst hatte. Alfred Stieglitz stellt die Signifikanz dieser Texte in seinem „Editorial“ unmissverständlich heraus: „the fact is that these articles themselves, and not either the subjects with which they deal or the illustrations that accompany them, are the true raison d'être of this special

⁶¹⁵ Zit. n. Leroy C. Breunig (Hg.), *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902-1908*, Übs. Susan Suleiman, New York, 1972, S. 37.

issue.”⁶¹⁶

Der verbreiteten Unverständlichkeit von moderner Malerei hält Stieglitz ebendort die Medialität der Steinschen Texte entgegen: „...if the expression came through an art with the raw materials and rough practice of which we were ourselves familiar – let us say through the art of literature, whose raw material is words – even an unpiloted navigator of the unknown might feel his way into the harbor of comprehension.“ Stieglitz bewertet die Vertrautheit mit Sprache als Mittel der Kommunikation im Alltag positiv – mit diesem bekannten Rohmaterial meint er, könne das Publikum auch durch Scylla und Charybdis hindurch in den sicheren Hafen des Verstehens einlaufen. Stieglitz spricht von einer Analogie zwischen den Bildern von Matisse und Picasso sowie den Texten von Stein und weiß um deren erster Wirkung: „We wish you the pleasure of a hearty laugh at them upon a first reading. Yet we confidently commend them to your subsequent and critical attention.“⁶¹⁷ Da das Porträt „Picasso“ im Zusammenhang mit des Malers Porträt von Gertrude Stein betrachtet werden soll, wird hier nur ein Seitenblick auf das Sprachbild „Matisse“ geworfen.

Auch wenn Matisse im Prosatext als „clearly expressing something“ („Matisse“, *LAM* 210) beschrieben wird, so werden hier allerdings mit „struggeling“ und „expressing“ dynamisch kämpferische Versuchsräume geöffnet, die eher ein Bemühen, denn ein Ergebnis vermuten lassen und die stärkere Präsenz der Schreibenden offenbaren.⁶¹⁸ Gertrude verweist in ihren Notizbüchern auf ihren Bruder Leo, um die ästhetische Qualität Matisses zu fassen: „Leo says Matisse’s esthetic quality is clarity“⁶¹⁹ und kommt zu dem Schluss, dass „Matisse is clear in his emotional power, that has a clarity and pushed through all obstacles (...) his emotion always remains a clear thing, his emotion is not muggy or earthy or quivering.“⁶²⁰ Diese pure Klarheit ist aber von einer Schwerelosigkeit, der man im bereits zitierten Satz Steins Konzept entgegensetzen kann: „My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear“ (*EA* 123).

Das Porträt wird mit einem langen Satz eröffnet, den Mellow biographisch als „both the painter’s distrust of his own methods and his gradual feelings of self-assurance“ liest

⁶¹⁶ Alfred Stieglitz, „Editorial“, in: *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln, 1997, S. 660.

⁶¹⁷ Ibid., S. 661. Stieglitz soll wie folgt auf die erste Lektüre reagiert haben: „I don’t know the meaning of all this. But it sounds good to me“, zit. n. Linda Wagner-Martin, „*Favored Strangers*“, S. 109.

⁶¹⁸ Ulla Haselstein legt diese Positionierung frei in ihrem „Gertrude Stein’s Portraits of Matisse and Picasso“, *NLH* 34 (2003): 723-43, bes. S. 734.

⁶¹⁹ Gertrude Stein, Notebook 13, YCAL, zit. in: Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 473.

⁶²⁰ Gertrude Stein, Notebook H, YCAL, zit. in: Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 330 und 473.

(*Charmed Circle* 191). Im folgenden Satz des Porträts wird „Größe“ mit Matisse verbunden: „Certainly every one could be certain of this thing that this one is a great one“ (*LAM* 209). Durch das Insistieren auf Sicherheit („certainly“, „certain“) und Masse („every one“) in Verbindung mit der distanzierenden Past-Tense Form von can („could“) und der Verdinglichung der Erkenntnis („this thing“) wird ein ambivalenter Ton angeschlagen, der durch den nun eingeleiteten Text klingt. Die Lesart *Mellows* – allmählich steigendes Selbstwertgefühl des Malers – wird nun durch die gebrochene Perspektive unterlaufen. Auch der erste Satz ist in der Erzählsituation polyvalent: „One was quite certain that for a long part of his being one being living he had been trying to be certain...“ (*LAM* 209). Ist das eröffnende „one“ nun die singuläre Existenz des Malers oder die rezipierende Allgemeinheit? Das Oszillieren zwischen den sich widersprechenden Instanzen des Sagens, Glaubens, Meinens und Wissens und des Ausdrucks steht im Zentrum des Textes. Der schon oben zitierte letzte Satz darf nicht als der Weisheit letzter Schluss gelten, da nur im Zusammenhang seine beschränkte Sicht deutlich wird. Der vorletzte Satz gleicht dem letzten fast aufs Wort; nur wird im Finale mit einem „not“ der Inhalt negiert: „This one was one, some were quite certain, one greatly expressing something being struggling. This one was one, some were quite certain, one not greatly expressing something being struggling“ (*LAM* 212). Der Text stellt also eine Dialektik der Rezeption vor und konzentriert sich auf die „Größe“ Matisses – nicht aber auf sein tatsächlich produziertes Werk.

In *AABT* wird das verlorene Interesse Steins an Matisse wie folgt erläutert: „...there is nothing within you that fights itself and hitherto you have had the instinct to produce antagonism in others which stimulated you to attack. But now they follow“ (73). Der Erfolg, den Matisse nun künstlerisch und finanziell für sich verbuchen kann, lässt ihn in Gertrudes Augen die in ihm kämpfenden Antipoden verlieren. Wie schon im ersten Kapitel deutlich wurde, ist dieser in Sprache nicht aufzulösende Impuls etwas, das Anderson als Herzstück seiner Ästhetik begreift; es sei nur an die anfangs bereits besprochene Beschreibung des alten Schriftstellers erinnert, in der der Gegensatz von alt und jung dadurch gesteigert wird, dass sich Bilder überlappen. Der alte Mann wird als schwangere Frau beschrieben, doch anstelle des Fötus wächst ein Jüngling heran. Dieser entpuppt sich als Frau, die wiederum eine Ritterrüstung trägt – der Erzähler bricht seinen Kampf gegen die Sprache ab, da er erkennt, dass die Bedeutung nicht in der Beschreibung liegt, sondern eben in der Be-Deutung, im Verweis auf

etwas, dass passieren muss.⁶²¹

Der erste Satz des im selben Jahr geschriebenen Porträts „Picasso“ nimmt zwar die Sicherheit („certainly“) der Aussage mit auf und fängt auch mit dem nun klar auf Picasso bezogenem „one“ an, doch stellt das Adjektiv ihn als eine Art künstlerischen Rattenfänger von Hameln dar: „One whom some were certainly following was one who was completely charming“ (*LAM* 213). Die nächsten Sätze in dem ersten Absatz lesen sich wie Flötenvariationen über das Thema: „One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completeley charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming“ (ebd.). Anders als die verzaubernde Melodie des Legendenpfeifers Ende des 13. Jahrhunderts, führt der erzählte Picasso den Leser nicht ins Verderben, sondern ändert in der Mitte des Textes sein Spiel.

Der zentrale Absatz, dessen „Ding“-Relevanz bereits im ersten Kapitel erläutert wurde, lautet wie folgt:

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 lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant 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. (*LAM* 214)

Um die Bedeutung dieser Passage zu verstehen, müssen wir das oben beschriebene „thing“ mit dem Gebrauch des Wortes im anderen Porträt kontrastieren. In „Matisse“ leitet das „thing“ noch die Diskussion um seine Größe ein („that this one is a great one“ 209). Anschließend wird es in einem oppositionellen System verankert: „Some were certain that he was greatly expressing this thing. Some were certain that he was not greatly expressing this thing“ (210). Dieses „Ding“ formt in der Statik der Gegensätze seine massive Größe: „He was certainly a great man, any one could be really certain of this thing, every one could be certain of this thing“ (210). Zusätzlich zu den bereits oben diskutierten Verschiebungen kommt hier noch die emphatische Bestätigung „really certain“ sowie der analoge Gebrauch von „any one“ und „every one“ hinzu, der dem Aussagesatz den Boden unter den Füßen des linearen Verstehens wegzieht. Die sprachliche Affirmation „really certain“ verunsichert bei kritischem

⁶²¹ „Perfectly still he lay and his body was old and not of much use any more, but something inside him was altogether young. He was like a pregnant woman, only that the thing within him was not a baby but a youth. No, it wasn't a youth, it was a woman, young and wearing a coat of mail like a knight. It is absurd, you see, to try to tell what was inside the old writer as he lay on his high bed and listened to the fluttering of his heart. The thing to get at is what the writer, or the young thing within the writer, was thinking about“ (*WO* 22).

Lesen ebenso wie die strukturelle Versicherung der im dritten Kapitel untersuchten Zeile „a rose is a rose is a rose is a rose“: Die bekräftigende Verstärkung lässt Zweifel aufkommen.

1.5 Berührungspunkte der Autoren und Werke

Nebst der in Chicago besuchten Armory Show haben Edgar Lee Masters und Sherwood Anderson viele Berührungspunkte, die hier nicht alle ausführlich untersucht werden sollen; doch wurde gerade in zeitgenössischen Kritiken immer wieder auf die Ähnlichkeit der beiden Werke hingewiesen.⁶²² Abgesehen vom biographischen Kleinstadthintergrund und ihrem Wirken in der „Chicago Renaissance“ ist ihnen gemein, dass beide Autoren erst nach vielen Jahren außerliterarischer Berufserfahrung ihren großen Erfolg verbuchen konnten; für beide blieb es auch trotz großer Schaffenskraft der einzig wirklich dauerhafte. Während Anderson seine Berufsflucht aus der Farbenfabrik in Elyria zum bewussten Bruch in der „walkout-legend“ stilisiert,⁶²³ ist Masters auch nach dem Erfolg von *SRA* zunächst noch als Anwalt aktiv geblieben; er lernte aber „that the law and the literature were oil and water“ (*ASR* 288).

Es lassen sich sowohl in *WO* als auch in *SRA* geographische Korrespondenzen zu den jeweiligen Heimatstädten der Autoren ausweisen. Der von Harald Toksvig verfertigte stilisierte Stadtplan von Winesburg bietet den Geschichten auf den ersten Blick eine analog auch in *SRA* greifende Einheit: geographische Lokalität. Anderson hat Toksvig eine eigenhändige Skizze zukommen lassen, von der dieser dann freihändig den Plan anfertigte, auf dem lediglich acht von den zu erwartenden nahezu fünfzig Örtlichkeiten identifiziert sind. Der Stadtplan ist stark vereinfacht und verkleinert, orientiert sich aber an der Kleinstadt, in der Anderson seine Jugend verbrachte: Clyde, Ohio.⁶²⁴

Masters' Spoon River hat zwei Kleinstädte in Illinois zum Vorbild: Petersburg in Menard County und Lewistown in Fulton County. Während Petersburg am Sangamon River als Eden,

⁶²² Einige Kritiken von 1919 finden sich in *The Merrill Studies in Winesburg, Ohio*, Hg. Ray Lewis White, Columbus, 1971, S. 27-38.

⁶²³ Vgl. das Kapitel „Breakdown“ in Kim Townsends Biographie *Sherwood Anderson*, S. 58-82.

⁶²⁴ Sowohl in der Ausgabe von Cowley als auch in der von Ferres finden sich leichte Veränderungen im Plan: das Ausslassen der Signatur sowie das Hinzufügen einer neuen Legende und eines neuen Titellokos. Cowley platziert den Plan erst nach „The Book of the Grotesque“ und betont damit den Prolog-Charakter dieser Erzählung, während sich in der von Ferres edierten Version die Karte noch vor dem Titel findet. In der senfgelben Erstausgabe ist die Karte auf der Innenseite des Buchdeckels. In der Norton-Ausgabe ist der Plan zwischen Titel und Geschichtenindex platziert. Eine vergleichende Beschreibung von Winesburg und Clyde findet sich bei White (1990: 25-34), der sich ausführlich der Geographie und Chronologie (s.a. White 1979/80) widmet. Die Unstimmigkeiten in der Zeit lastet White allerdings Anderson als Manko an, obwohl die jahreszeitliche, atmosphärische Gliederung auf den psychologischen Gehalt hindeutet; ist doch Andersons zentrales Anliegen „die Enthüllung der psychischen Befindlichkeit der Charaktere“ (Ahrends 1980: 115) und nicht die lineare Rekonstruktion einer Wirklichkeit. Über den Stellenwert von Clyde s. David D. Anderson, „Sherwood Anderson's Home Town“, *MidAmerica* 27 (2000): 84-92.

als mythische alte Republik in *ASR* stilisiert wird, berichtet Masters von Lewistown, das in der Nähe des Spoon Rivers liegt, als konfliktreiche Stadt. Ab 1892 arbeitete Masters in Chicago, so dass die Großstadt ebenfalls einen Einfluss auf *SRA* ausübte – Pattee spricht sogar von der *SRA* als „a Chicago thing by a Chicago man“ (285) und unterstreicht somit einmal mehr, dass es nicht primär um Kleinstadtspezifisches geht.⁶²⁵ Die Kleinstadt bietet sowohl Masters als auch Anderson lediglich eine erste einheitsstiftende Erzählklammer. Dieses Kapitel möchte keinen Überblick über die Kleinstadtthematik in der amerikanischen Literatur geben, auch wenn einige Werke Auswirkungen auf die hier untersuchten gehabt haben könnten. Edwin Arlington Robinsons *The Children of the Night* (1892) könnte für *SRA* ebenso ein gewisser Einfluss gewesen sein – man denke nur an das Gedicht „The Dead Village“⁶²⁶ – wie Hamlin Garland's *Main Travelled Roads* (1891) für *WO*. Bei vielen Autoren, die sich mit der amerikanischen Kleinstadt auseinandergesetzt haben, steht allerdings das Lokalkolorit im Vordergrund der Erzählungen, das weder bei Masters noch bei Anderson eine übergeordnete Rolle spielt. Bei beiden geht es um die konstruierende Leserleistung, die in einen ästhetischen Rahmen ethische Reflexionen zu setzen hat.

Nebst den Dramatisierungen beider Werke gibt es noch einen biographischen Berührungspunkt der beiden Autoren in der Person Tennessee Mitchells, die eine Geliebte Edgar Lee Masters' und von 1916-1924 die zweite Frau Sherwood Andersons war. Tennessee war aus der Provinz nach Chicago geflohen und kam über ihren Beruf als Klavierstimmerin mit der Künstlerwelt in Kontakt. In ihren autobiographischen Notizen berichtet sie von ihrem „first real intellectual stimulus from personal contact“ durch den damals noch verheirateten Masters.⁶²⁷ Er selbst hat ein negatives Bild von ihr in seiner Autobiographie gezeichnet, wo sie unter dem Pseudonym Deirdre auftritt. Robert G. Kraft ist von der Bedeutung Tennessee auf Andersons Kunst überzeugt: „The importance of Tennessee cannot be overemphasized (...) She was the radiant embodiment of art, his own private Muse“ (Kraft 120). August Derleth erinnert sich an einen Abend mit Anderson, an dem er diesen zitiert: „Masters has been very cool toward me for many years, ever since an incident in Chicago,” he said, his

⁶²⁵ Fred Lewis Pattee, „The Prairie Poets“, *The New American Literature: 1890-1930*, New York, 1930, S. 270-297, hier S. 285. Richard Narveson ist dem Einfluss von Masters' Erinnerungen an die Kleinstädte und Chicago in „Spoon River Anthology: An Introduction“, *MidAmerica* 7 (1980): 52-72 detailliert nachgegangen.

⁶²⁶ In Edwin Arlington Robinsons „The Dead Village“ aus seinem *The Children of the Night*, zit. aus: *The Small Town in American Literature*, Hg. David M. Cook/Craig G. Swauger, New York, 1977, S. 80 finden sich die gleichen Bilder um Liebe und Träume, die auch in *SRA* und *WO* besprochen werden: „Now there is nothing but the ghosts of things, – / No life, no love, no children, and no men; / And over the forgotten place there clings / The strange and unrememberable light / That is in dreams“.

⁶²⁷ Robert G. Kraft zitiert in seiner Dissertation *Sherwood Anderson, Bisexual Bard: Some Chapters in a Literary Biography*, Seattle, 1969 ausführlich aus den Notizen, hier S. 74.

smile broadening. 'We were both after the same girl, and I won out. Edgar hasn't been able to see much in me or my writing since then.'⁶²⁸ Im Jahr 1920 fing Tennessee an, Skulpturen zu fertigen und wurde zur künstlerischen Rivalin ihres Mannes Sherwood, der ihr seinen in diesem Jahr publizierten Roman *Poor White* widmete.⁶²⁹ Anderson bezeichnet in seinen *Memoirs* die Ehe mit Tennessee Mitchell als Fehler: „But our marriage had been a mistake. We were both on the artist side and it is a mistake for two such people to marry.“ Er präsentiert sich als Geburtshelfer der Kunst Tennesseees: „‘You do not have to think of being a sculptor – let that go,’ I said. I explained to her that, somewhere, within the mass of clay, there was a figure buried. ‘All you need to do is to release it’“; Anderson erzählt ihr Geschichten während sie arbeitet, und so entstehen die Figuren, deren Abbildungen dann Andersons *The Triumph of the Egg* (1921) illustrieren – sie sind durch den erzählerischen Diskurs angeregt von dem überflüssigen Lehm befreit worden; zumindest, wenn man Andersons sprachlicher Stilisierung Glauben schenkt.⁶³⁰

1.6 *Spoon River Anthology* als Initialzündung

Über den Einfluss von Masters' *Spoon River Anthology* auf Andersons Konzeption von *Winesburg, Ohio* gibt es zahlreiche Spekulationen. Die Meinungen über die Ähnlichkeiten gehen allerdings weit auseinander. White betont die Unterschiede: „...although the authors shared common subject matter, their approaches could not have differed more“ (1990: 14/15), während eine frühe Notiz in *Seven Arts* die enge Verbindung der Winesburg-Episoden zu Masters' Buch betont: „When the whole is gathered into a volume, America will see that a prose complement to E.L. Masters' *Spoon River Anthology* has been created“ (zit. n. Sutton 299). Stouck konstatiert, dass es schwer vorstellbar ist, „that the Masters's book (...) did not influence his imagination at some fundamental level“ (1996: 381), doch welcher Art nun aber der grundlegende Einfluss ist, bleibt offen.

Ein befreundeter Musiker namens Max Wald gab Anderson eine Buchausgabe der *SRA* kurz

⁶²⁸ August Derleth, „Sherwood Anderson“, in seinem: *Three Literary Men*, New York, 1963, S. 29-36, hier S. 32. Derleth macht deutlich, dass selbst in solchen Äußerungen Anderson „entirely without animosity or condescension“ spricht, während er einen klaren Unterschied zu Masters zieht: „Masters could not be said to have done likewise“ (S. 32).

⁶²⁹ Der ein Jahr nach *WO* entstandene Roman erzählt von Hugh McVey, der sich durch die Erziehung der Shepards eine Stellung im Telegraphenamt von Bidwell, Ohio erarbeitet und durch sein technisches Interesse bald Karriere als Erfinder von Farmmaschinen macht. Seine Ehe mit der wohlhabenden Clara Butterworth gestaltet sich schwierig, da die Mechanisierung ihm die Kommunikationsfähigkeit genommen hat. Themen wie Industrialisierung, Geschlechterkampf, sozialer Aufstieg und moderne Stadtveränderung werden hier durch die Perspektive Hughs gezeigt; Bidwell bekommt daher nicht die pluralistischen Züge, die Winesburg zu einem universalen Ort machen.

⁶³⁰ Beide Zitate sind Andersons *Memoirs*, S. 442 entnommen.

nach deren Erscheinen Mitte April 1915, die Anderson in einer Nacht begeistert durchlas.⁶³¹ Als Anfang der 1920er Andersons Verleger die öffentliche Erklärung abgab, dass Anderson Masters Buch nicht vor dem Schreiben der *Winesburg*-Episoden kannte und *SRA* nach der Veröffentlichung der einzelnen Erzählungen von *WO* in Magazinen publiziert wurde, hat Anderson diese Fehler nicht korrigiert (vgl. Sutton 299/300). Crowley legt nahe, dass dieses Verhalten aus dem Verhältnis Andersons zu Tennessee Mitchell zu erklären sei, die ja, bevor sie Andersons zweite Frau werden sollte, mehrere Monate Masters' Geliebte war. Während Phillips eine Verbindung zwischen dem *SRA*-Gedicht „Tennessee Claflin Shope“ und Tennessee Mitchell sieht, die Anderson angeblich nicht entgangen sein kann, ist außer dem Vornamen keine Verbindung auszumachen;⁶³² größere Korrespondenzen lassen sich hingegen bei dem Gedicht „Georgine Sand Miner“ ausfindig machen (vgl. Hallwas 394 und Kramer 174f.).

Eine interessante Verbindung zwischen *SRA* und *WO* hat Stouck aufgezeigt; er legt in seinem Artikel „*Winesburg, Ohio* as a Dance of Death“ nahe, dass die Illustrationen der *SRA* von Oliver Herford inspirierend gewirkt haben. Die *SRA* wurde in Buchform zuerst am 15.04.1915 auf den Markt gegeben, danach wurde sie jeweils einmal im Mai und Juli, zweimal im August, einmal im September, zweimal im Oktober und dreimal im Dezember nachgedruckt. Erst der durch etwa 40 Epitaphe und dem Epilog erweiterten Ausgabe von 1916 wurden auch die Illustrationen von Herford beigelegt (vgl. Kramer 276). Stouck beruft sich in seinem Vergleich auf die Tatsache, dass „we know that Anderson read the book shortly after its publication“ (380), und verweist auf Phillips. Dieser wiederum bezieht sich auf ein Interview mit Max Wald, der es „shortly after *Spoon River Anthology* appeared in book form (April, 1915)“ (Phillips 71) gelesen und an Anderson ausgeliehen hat. Stoucks Ausgangsidee der Inspiration durch die Illustrationen scheint somit nichtig, da diese erst in späteren Ausgaben von *SRA* erschienen sind und Anderson das Buch gleich nach Erscheinen gelesen hat, also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nach in einer nicht illustrierten Version. Stoucks Schlussfolgerung, dass *WO* der alten Totentanz-Tradition angehört und damit als „social satire to warn the living of what is happening to their lives“

⁶³¹ Lediglich Robert G. Kraft spekuliert in seiner Dissertation *Sherwood Anderson, Bisexual Bard*, dass Anderson von Floyd Dells Besprechung der *SRA* in *New Republic* zum Lesen animiert wurde (99).

⁶³² William L. Phillips, „How Sherwood Anderson Wrote *Winesburg, Ohio*“, in: *Achievement*, S. 62-84, hier S. 72. Die Namenspatronin von Andersons zweiter Frau war Tennessee Claflin (1846-1923), die mit ihrer Schwester Virginia Woodhull als Suffragette Furore machte: „The Claflin sisters were feminists and lived up to their beliefs“ (Kraft 62). Die beiden verkehrten im Haus von Tennessee Mitchells Großeltern. S.a. John H. und Margaret M. Wrenn, „‘T.M.’: The Forgotten Muse of Sherwood Anderson and Edgar Lee Masters“, in: *Sherwood Anderson: Centennial Studies*, Hg. Hilbert H. Campbell und Charles E. Modlin, Troy, 1976, S. 175-83.

(389) gelesen werden kann, stellt das Werk in eine europäisch-mittelalterliche Folge und betont damit seinen universalen Charakter, vernachlässigt aber gleichzeitig das moderne Moment des Buches, das herausgeschält werden soll.

H.L. Menckens Urteil über *WO* mag der Gedichtanthologie Masters' gegenüber hart sein, doch wird sich für den wesentlichen Aspekt sein Urteil als gültig erweisen: „Here is the goal that *The Spoon River Anthology* aimed at and missed by half a mile“ (zit. n. Townsend 1987: 157). Anderson selbst manifestiert noch vor Erscheinen der Winesburg-Episoden in Buchform den Unterschied zwischen seiner und Masters Herangehensweise:

I do not know L. M. [i.e. Edgar Lee Masters] and have no pull to him, lonely as I sometimes am. I get the notion fixed in my mind that his successes have been founded on hatred. A burning hatred arose in him and galvanized his lackadaisical talent into something sharp and real. Then the fire went away and left the man empty. This is all a theory. I do not know the man.⁶³³

Anderson schreibt aus einem in der Widmung verewigten Hunger, der sich in der ersten Geschichte „Hands“ mit dem offenen Begriff Liebe stillen lässt, sobald diese Zuneigung aber konkrete Form annimmt – im Verlangen ebenso wie im Erfüllen – ergeben sich die Probleme, denen die Geschichten gewidmet sind.

Sherwood Anderson schreibt in seinen *Memoirs* über Masters: „He wrote his *Spoon River* and it was a great success. His name was up but not as he had wanted it to be. He himself didn't believe in his *Spoon River*“ (551).⁶³⁴ Diese Wertungen sind keine klaren Reflexe von Masters' Einstellung seinen Figuren gegenüber; sie deuten aber in die Richtung, die die Trennung von *SRA* und *WO* exemplifiziert. Während Anderson seinen Erzähler unter die lebende Oberfläche seiner Figuren blicken lässt, um in der Leserkonstruktion eine über die Sprache hinausgehende Liebe zu vermitteln, lässt Masters tote Figuren eine konzise Lebensbilanz ziehen, die in ihrer Lakonik oft überrascht. Doch in genau diesen kurzen Momenten in direkter Sprache, die auch Folge der Subsummierungen aus Anwaltserfahrung sein können, liegt Masters' Stärke. Lässt er seine Figuren selbst sprechen, so wird eine Lebenslüge entlarvt, es blitzt eine Wahrheit auf und „unpoetische“ Lebensbereiche werden in die Lyrik integriert. In der Verstrickung mancher Charaktere wird eine Lebensironie oder eine Einsicht deutlich, die nicht kommentiert wird, sondern den Leser radikal zur Konstruktion fordert. Ob Masters

⁶³³ Brief an Brooks vom 31.05.1918, in: *Letters of Sherwood Anderson*, Hg. Howard Mumford Jones/Walter B. Rideout, S. 39.

⁶³⁴ Dieser Aussage steht beispielsweise der Meinung Masters' entgegen: „‘Spoon River’ is my life, since it came from me as my summation of what I had seen and lived“ (zit. n. Hallwas 34).

diesen prägnanten, in der *genteel tradition* völlig unliterarischen Stil mit parodistischer Absicht begonnen hat, wird spekulativ bleiben müssen; klar wird jedoch, dass er eine einheitsstiftende Klammer gesucht hat, die als Schwachstelle der *SRA* erkennbar ist: „The Spooniad“ und „Epilogue“ bieten nicht, wie Andersons Prolog „The Book of the Grotesque“ und die epilogartige Geschichte „Departure“ es tun, eine Möglichkeiten offerierende Einheit, wie eine genauere Betrachtung zeigen wird.

1.7 Eine Auswahl

Der Tod ist in *SRA* die *conditio sine qua non*, liegen die sprechenden Figuren doch auf einem Friedhof, man kann also von einer Art poetischen Totentanz auf einem Dorffriedhof sprechen. In den biographischen Arbeiten über Masters und in seinem autobiographischen *ASR* wird immer wieder auf die Präsenz des Todes in seinem Leben hingewiesen.⁶³⁵

In „Jennie M’Grew“ weist die Sprecherin konventionelle Bilder vom Tod zurück: Nicht die Dunkelheit, die bedeckte Figur, die gelben Augen oder der Geier ähneln ihm. Sie hat ihn „but on a sunny afternoon, / By a country road“ (298) getroffen, als sie in die Sonne blickt und „something black“ sieht. Diese überraschende, fast schon romantisierende Szenerie wird scharf von anderen Bildern kontrastiert.⁶³⁶ In „John M. Church“ spricht ein erfolgreicher Anwalt großer Konzerne, dessen ironischer Name die Kirche und dessen Beruf das Anwaltswesen kritisiert: Er schlägt die „claims / Of the cripples, the widow and orphan“ (169) nieder. Erst der Tod holt ihn in die Gemeinschaft der Geschlagenen zurück: „But the rats devoured my heart / And a snake made a nest in my skull!“ (169). Hallwas identifiziert diese Bilder als „symbolic of the speaker’s spiritual corruption“ (1992b: 389), doch muss man sie auch als expressionistisches Bild des Todes sehen, welches die Wertlosigkeit des im Leben Erreichten und das alle Menschen erwartende Verwesen verdeutlicht.⁶³⁷ Die gleiche

⁶³⁵ Der Autor hatte in seiner frühen Jugend eine fast tödliche Lungenentzündung. Als er zehn Jahre alt war, erkrankte seine Schwester an Diphtherie, der Bruder steckte sich an: „and that beautiful little brother took the disease in its most malignant form and died after three weeks of torture“ (*ASR* 27). Den Tod seines engsten Jugendfreunds Mitch Miller verarbeitete Masters in seinem gleichnamigen ersten Roman, der 1920 erschien. Auch in *SRA* wird dieser Tod des hier „Johnnie Sayre“ genannten Jungen, der auf einen Zug aufspringen will und dabei tödlich verwundet wird, verarbeitet: „... the moment I felt / The remorseless wheel of the engine / Sink into the crying flesh of my leg“ (124). Die Gründe für das Sterben unterscheiden sich in *SRA* so sehr wie die Leben; doch im Tod findet sich die Verwirklichung des Gleichheitsideals ausgeführt.

⁶³⁶ Linda Wagner zieht eine Verbindung zwischen Jennie M’Grew und der historisch verbürgten Prostituierten Cora Peters, für deren vermeintlicher Mörder Masters’ Vater Hardin vor Gericht einen Freispruch erzielte (1979: 468). Auch Charles Burgess diskutiert den Einfluss der Weihnachten 1899 von einem Zug getöteten Cora Peters auf das Gedicht (1976: 69).

⁶³⁷ Auf Masters Deutschkenntnisse und Interesse an der Sprache wurde bereits hingewiesen, ob er das Gedicht „Ophelia“ von Georg Heym (1910), das mit „Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten“ beginnt, oder Gottfried Benns „Schöne Jugend“ (1912) mit dem Bild des toten Mädchens „Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell / fand man ein Nest von jungen Ratten“ kannte, ist gänzlich ungesichert, doch weisen diese grellen

Sprachkraft geht von Scholfield Huxley aus, der fragt: „How would you like to create a sun / And the next day have the worms / Slipping in and out between your fingers?“ (311). Im Tod wird der Mensch von der Natur zersetzt und zerfällt in seine Bestandteile; es bleibt nur zurück, was er in anderen Menschen bewegen konnte. In „Percival Sharp“ kommentiert der Sprecher mit ironischem Biss die Grabmäler: Die gefalteten Hände, die zerbrochene Kette, die Lämmer, gefallene Säulen und vieles Andere scheint inadäquat zu sein. Er summiert die Erkenntnis: „I stirred certain vibrations in Spoon River / Which are my true epitaph, more lasting than stone“ (239).

Der Friedhof von Spoon River bietet eine erste strukturelle Einheit: Lokalität. Wiederkehrende Personen und Ereignisse bieten eine zweite – auch wenn der Zeitraum in der *SRA* mehrere Generationen im 19. Jahrhundert umfasst. Nicht nur Ereignisse, wie der Brand und der Wiederaufbau des Gerichtsgebäudes, politische Wahlen, Diskussionen um Steuern und Prohibition, Einstellungen zu Kriegen und der Zusammenbruch der Bank kehren in den Epitaphen wieder. Auch Schicksale, wie unglückliche Ehen, Abtreibungen, Scheitern und Erfolg, sowie Personen werden über viele Gedichte hinweg immer wieder erwähnt. Am häufigsten kehrt der Plutokrat Thomas Rhodes, der neben seinem Monolog zwanzig Erwähnungen findet, wieder, doch auch auf die Prostituierte Daisy Frazer wird immer wieder verwiesen. Die Bedeutung der Figuren und der Ereignisse in Spoon River konstituieren sich erst im Lesen, da hier eine selbstreferentielle Gemeinschaft sprachlich gefasst ist.⁶³⁸ Masters hat in *Genesis* „nineteen stories developed by interrelated portraits“ (50) gezählt, die hier nicht alle ausgeführt werden können. Die *SRA* ist im Kern also eine Sammlung aus kurzen, frei rhythmischen, dramatischen Monologen, die eine Fülle von Ereignissen, Verbindungen, Persönlichkeiten und Schicksalen umfasst: „Part of the fun of reading *Spoon River Anthology* lies in sorting through the names and events, and tracing this person to that event in later poems“ (L. Wagner 1979: 464). In einer beschränkten Auswahl soll das Muster dieses Alltagssepos dargestellt werden: Die Toten von Spoon River werden exhumiert, für einen

Momente in die gleiche Richtung, die die Verwesung des korrupten Anwaltes vor Augen führt. Beide Gedichte sind veröffentlicht in: *Das große deutsche Gedichtbuch: Von 1500 bis zur Gegenwart*, Hg. Carl Otto Conrady, S. 449 und 539.

⁶³⁸ In „Kinsey Keene“ werden neben dem Bankpräsidenten auch der Zeitungsherausgeber Coolbaugh Whedon, der Reverend Peet und der mehrmalige Bürgermeister A. D. Blood erwähnt (100) und damit die Institutionen und Namen verbunden, die das Stadtgeschehen dominieren. Die häufig offensichtlichen Anspielungen in den Namen und gelegentliche Beschwörung eines klassischen Bildungsgutes ist zu vernachlässigen, wenn man die Gedichte mit der Lyrik T.S. Eliots vergleicht. Ernest Earnest hebt die einfache Sprache Masters in seinem Artikel „Spoon River Revisited“, *Western Humanities Review* 21 (1967): 59-65 hervor: „[It] is less in danger of relying on the rehearsed response, the Pavlovian reaction to a borrowed line from Spenser or Donne, or a reference to Chartres or Knossos“ (64). Mit der Publikation von *The Waste Land*, „which along with Eliot’s critical writing, changed the direction of modern poetry“ (63) wurde der modernen Vision der einfachen Dinge ein intellektuell kunstvolles Mosaik entgegengesetzt.

Moment wiederbelebt, dann verschwinden sie zurück in die Ewigkeit. Dieses rasche Aufleuchten, diese Miniaturepiphanie unterscheidet sich von Andersons Konzept in ihrer extremen Kürze, da der Leser nichts außer diesen wenigen Zeilen erhält. In *WO* dagegen vermittelt ein Erzähler: Er ergänzt, distanziert, ironisiert, verschweigt und ordnet. Bei den Epitaphen der *SRA* ist der Leser auf sich allein gestellt. Die Leerstellen sind größer, die vom Text geforderte Konstruktionsbereitschaft des Lesers muss hoch sein – bis das Ende diese Radikalität zurücknimmt.

2 Winesburg, Ohio: Analyse II

2.1 Symbolische Räume

We more solemn and serious American scribblers, painters, etc., for the most part lived in rooms and I have myself a memory of rooms in which I have lived, that is like a desert trail.
(*STS* 387)

Das Zimmer ist ein zentrales Sinnbild in *WO*, ebenso wie auch in anderen Werken Andersons. Howard Waldman geht von dem umgangssprachlichen metaphorischen Gebrauch von Haus oder Zimmer für das Innere, den Geist eines Menschen aus und weist deren Bedeutung in weiteren Werken Andersons nach.⁶³⁹ Im auf *WO* folgenden Roman *Poor White* wird der metaphorische Gebrauch expliziert: „All men lead their lives behind a wall of misunderstanding they themselves have built, and most men die in silence and unnoticed behind the walls.“⁶⁴⁰ Schon im ersten Teil dieser Arbeit wurde die Bedeutung des Zimmers als physischer und psychischer Rückzugsort deutlich. Hier soll nun mit dem symbolischen Ausblick durch das Fenster die Schnittstelle zwischen Innen und Außen betrachtet werden, bevor dann die Sprache als Mediator zwischen diesen Welten untersucht und anhand von George Willards Entwicklung verstanden wird.⁶⁴¹

⁶³⁹ In seinem Artikel „Räume des Daseins: Eine Studie über Zimmer und Straße bei Sherwood Anderson“, in: *Sherwood Anderson: Erzähler des amerikanischen Traums*, Hg. und Übs. Jürgen Dierking, Hamburg, 1990, S. 90-108 versteht Howard Waldman die Schwierigkeit des Formulierens der Wünsche der Figuren als die „Unermeßlichkeit dieser Sehnsucht: jemand anderer zu werden“ (102). Für ihn ist das Durchbrechen der Mauer, das Fliehen des räumlichen Gefängnisses der zentrale Aspekt. Hier wird im Folgenden die Nichtartikulierbarkeit der Sehnsucht thematisiert.

⁶⁴⁰ Sherwood Anderson, *Poor White*, New York, 1971, S. 227.

⁶⁴¹ Die schon im dritten Kapitel erwähnte Erzählung Faulkners „A Rose for Emily“ weist auch für diesen Aspekt interessante Ebenen auf: Im ersten Teil wird detailliert das skurrile Haus von Emily Grierson beschrieben, „that had once been white with cupolas and spires and scrolled balconies“ (2017) und präfiguriert sie als verlassene Braut. Durch die architektonische Beschreibung „in the heavily lightsome style of the seventies“ (ebd.) wird im sprachlichen Paradox ein doppelter Blick auf das Haus und anschließend auch auf Emily ermöglicht.

Das Haus hat eine nach außen gewandte Fassade, die von einer Öffentlichkeit wahrgenommen wird und einen Beitrag zum Gesamtbild der Stadt beiträgt. Den von Mauern gebildeten Raum betritt man durch Türen. Das Außen wird aber auch durch die Fenster von Innen wahrgenommen. Die Häuser und Mauern können als durch Vorurteile und Sozialisierung bedingte Persönlichkeitsstrukturen der Figuren gelesen werden. Die Zimmer beschreiben den innersten Teil einer Figur, zu der nur die wenigsten Zutritt durch die Tür finden; das Fenster bietet dem Isolierten einen Ausblick und kann als Kraft spendende Vision interpretiert werden. Diese Übersetzung ist hier grob simplifiziert, um die allgemeine Idee wiederzugeben; jede symbolrelevante Geschichte wird Modifikationen aufweisen. Es können viele Erzählungen als Geschichten von Zimmern gelesen werden, doch nirgends löst der Erzähler den Symbolgehalt zugunsten einer Eindeutigkeit auf. Er kreiert durch die Beschreibung von Häusern und Räumen ein visuelles und psychologisches Bild von Winesburg gleichermaßen. Die Unaufdringlichkeit des Haus/Zimmer-Symbols als Ausdruck der emotionalen Klaustrophobie im Gegensatz zur – besonders in der später diskutierten „The Untold Lie“ gezeigten – offenen Landschaft ermöglicht die nun folgende Lesart, zwingt sie dem Leser jedoch nicht auf.

Ein rasches Abschreiten von Winesburgs Straßen wird diesen Symbolgebrauch belegen. Wing Biddlebaum, der gebrochene Mann am Rande des gesellschaftlichen Abgrundes, wird als solcher schon im einleitenden Satz von „Hands“ charakterisiert, da er „upon the half-decayed veranda of a small frame house that stood near the edge of a ravine“ (27) vorgestellt wird. Die triste Kindheit von Belle Carpenter findet ihren symbolischen Ausdruck in dem „gloomy old house at the end of Buckeye Street“, dessen kaputte Dachrinne „beat against the roof of a small shed, making a dismal drumming noise that sometimes persisted all through the night“ (179). Der „half-witted old fellow named Mook“ wird in „Queer“ als wunderlicher, extrem simpler Charakter vorgestellt, daher überrascht ebensowenig, dass er „in one of the unpainted sheds back of the farmhouse“ (195) lebt, wie die Tatsache, dass die Titelfigur der Erzählung „through a dirty window“ blickt und dadurch eine verschwommene Perspektive von der Welt hat. Nach dem Tode seiner Eltern lebt Tom Foster mit seiner Großmutter „above a junk shop on a side street in Cincinnati“ (210) – die verdorbenen Reste der Vergangenheit unter sich. Die beiden fristen ein trauriges Dasein, bis sie nach Winesburg zurückkehren, wo die Großmutter in der Küche der hochangesehenen White-Familie arbeitet. Tom „got a place as stable boy in the banker’s new brick barn“ (212), in der er auch ein Zimmer bekommt. Die neuen Räumlichkeiten sind nicht nur als lokaler Wechsel zu verstehen, sondern sind auch

Ausdruck ihres inneren Wandels.

Nach dem skandalumwitterten Tode ihres Mannes, lebt Virginia Richmond mit ihrem Sohn in einem Haus, das „had been at one time the show place of the town, but when young Seth lived there its glory had become somewhat dimmed“ (128). In der Beschreibung des Gebäudes wird die Verknüpfung von äußerer Häßlichkeit und tatsächlicher Schönheit betont: „...although it was said in the village to have become run down, had in reality grown more beautiful with every passing year. Already time had begun a little to color the stone, lending a golden richness to its surface...“ (128). Das Haus spiegelt die Geschichte der Richmonds wider: Seths leidenschaftlicher und finanziell unbedachter Vater Clarence wird in einer Schießerei auf offener Straße von einem Zeitungsredakteur getötet, der Clarences Namen „coupled with that of a woman school teacher“ (129). Die Mutter hält ihrem Mann auch nach seinem Tode die Treue und erklärt Seth: „He was a good man, full of tenderness for everyone, and should not have tried to be a man of affairs (...) I could not imagine anything better for you than that you turn out as good a man as your father“ (129). Die öffentliche Meinung in Winesburg über das „heruntergekommene“ Haus der Richmonds deckt sich mit der öffentlichen Meinung über Clarence, den zwar alle einst bewundert haben, doch nun durch Gerüchte verurteilen. Die tatsächliche Schönheit des Hauses, die mit jedem Jahr wächst, findet ihre Parallele in der unbeirrbaren Treue von Virginia, die in ihrem Mann einen zärtlichen, empathischen („full of tenderness for everyone“) Menschen weiß, der einfach „too fine for everyday life“ (129) war. Der Erzähler kommentiert diese Opposition nicht, so dass Virginias schon in ihrem Namen verankerte Unschuld zwischen hingebungsvoller Treue und Naivität in der Leserkonstruktion changiert. Mehr noch – wenn sie in obigem Zitat ihren der Untreue bezichtigten Mann beschreibt als „[he] should not have tried to be a man of affairs“ (129), dann wird in dem Wortspiel um „affair“ der Kollaps von Bedeutung durch Sprache evident: Sind es nun Affären im Sinne von Liaison oder doch nur geschäftliche Angelegenheiten? Der Erzähler reflektiert dieses jedoch nicht, sondern überlässt dem Leser die Konstruktion von Realität.

In „Mother“ erfährt der Leser, dass Elizabeth Willard, Georges Mutter, „went into his room and closing the door knelt by a little desk, made of a kitchen table, that sat near a window“ (WO 40). Das Fenster taucht in der Erzählung so häufig auf, dass der Leser zwangsläufig sich auf die Suche nach dessen Bedeutung im Text machen muss:

When she was ill and sat by the *window* in her room he sometimes went in the evening to make her a visit. They sat by a *window* that looked over roof of a small frame building into

Main Street. By turning their heads they could see through another *window*, along an alleyway that ran behind the Main Street stores and into the back door of Abner Groff's bakery. Sometimes as they sat thus a picture of village life presented itself to them. (41, meine Hervorhebungen)

Schon auf der nächsten Seite erfahren wir zusätzlich, dass „by the window sat the sick woman“, so dass die Häufung des Fensters als signifikant einzustufen ist. Das Fenster ist nicht nur in dieser Geschichte von Bedeutung; eine Form der Anbindung der vierteiligen Geschichte „Godliness“ besteht in eben diesem Wortgebrauch, der Jesse Bentley näher charakterisiert:

Immediately after he came home he had a wing built on to the old house and in a large room facing the west he had *windows* that looked into the barnyard and other *windows* that looked off across the fields. By the *windows* he sat down to think. (68, meine Hervorhebungen)

Auch in dieser Erzählung steht auf der nächsten Seite: „In the room by the window overlooking the land that had come down to him sat Jesse thinking of his own affairs“, um die durch die Häufung erreichte Konzentration zu verstärken.

Durch die auffällige Anhäufung des Wortes „window“ wird es für Leser als ein zentrales Moment plaziert. In dem Zitat aus „Mother“ werden durch Kombination des Fensters mit den Worten „looked“, „frame“, „turning their heads“, „see“ und „picture“ Begrifflichkeiten aktiviert, die das Fenster in die Nähe der Bildbetrachtung rücken. Bilder als Fenster zu einer anderen Welt zu begreifen ist nun ein etablierter Topos in der Kunst und Literaturgeschichte;⁶⁴² Gertrude Stein allerdings gewinnt dieser Idee einen modernen Realismus ab: „It is more complete looking out of windows in museums, than looking out of windows anywhere else“ („Pictures“ 91). Das Fenster bietet zwar eine Öffnung in eine andere Welt – sei es durch ein Gemälde oder durch einen Ausblick aus oder in ein Gebäude – doch ist es eine Öffnung, die der Sicht vorbehalten ist und nicht ein tatsächliches Eintreten impliziert. Das Bild kann ebenso wie der Ausblick eine neue Welt öffnen, doch diese entsteht dann im Betrachter. Das Fenster ist somit visuelles Fragment, das erst der Rezipient in ein Mosaik zu setzen vermag.

⁶⁴² Als zeitnahe Beleg sei aus einem Brief Willa Cather's über ihren 1925 publizierten Roman *The Professor's House* zitiert: „Just before I began the book I had seen, in Paris, an exhibition of old and modern dutch paintings. In many of them the scene presented was a living-room warmly furnished (...) But in most of the interiors, whether drawing room or kitchen, there was a square window, open, through which one saw the masts of ships, or a stretch of grey sea. The feeling of the sea that one got through those square windows was remarkable, and gave me a sense of dutch ships that ply quietly on all the waters of the globe – to Java etc.“ (Willa Cather, „On the Professor's House,“: in: *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art*, New York, 1949, S. 31). Das dargestellte Zimmer wird nicht als Einengung wahrgenommen, sondern als Refugium, das den Blick auf die Welt ermöglicht und diese genau dardurch beinhaltet.

Es ist genau dieser Aspekt der Innen-Schau, der die Bedeutung des Fensters in *WO* ausmacht und sich in vielen Erzählungen nachweisen lässt. Die Aussichten von Elizabeth und George Willard in „Mother“ sind limitiert: sie sehen entweder die Main Street – den ausgetreten Pfad der Gewohnheit und Tradition – oder in den Hintereingang von Abner Groff's Bäckerei. Erst durch den Lernprozess von George, der der Kurzgeschichtensammlung den Beigeschmack eines Bildungsromans verleiht, ändert sich seine Sicht. George „had a window looking down into an alleyway and one that looked across railroad tracks to Biff Carter's Lunch Room facing the railroad station“ (134). George sieht nicht nur über die Gleise, die Bewegung und Veränderung versprechen, er benutzt diese sogar und verlässt die Kleinstadt mit der Eisenbahn: „...when he aroused himself and again *looked out of the car window* the town of Winesburg had disappeared and his life there had become but a background on which to paint the dreams of this manhood“ (247, meine Hervorhebungen). In diesem Finalsatz werden nochmals das Fenster und das Sprachfeld der Malerei („to paint“) zusammengeführt: Georges Leben in Winesburg ist nun der Hintergrund geworden, auf dem er die Träume seiner Reife malen kann. Dieser Satz ist nicht nur wegen seiner Metaphorik bedeutsam, sondern auch für die Erzählklammer von *WO*, da er den Thesen, dass George der alte Schriftsteller aus „The Book of the Grotesque“ oder der Erzähler sei, Nahrung gibt. In gewisser Weise wird hier eine subtile Version des Endes der *Autobiography of Alice B. Toklas* vorweggenommen, deren Autorin Gertrude Stein sich erst im Finalsatz zu erkennen gibt.⁶⁴³

Das Fenster stellt eine nicht zu unterschätzende Verbindung der Erzählungen untereinander her. Ein Beispiel für die Bedeutung des Raumes als innere Isolation der Figuren bietet das „musty office in the Heffner Block above the Paris Dry Goods Company's store“ von Dr. Reefy; er sitzt den ganzen Tag „in his empty office close by a window that was covered with cobwebs“ (35). Die Erinnerung an das kurze Glück mit seiner Frau versperrt ihm die Aussicht, seine Lebensperspektiven sind verstaubt und erstickt; dennoch vermag eine bedeutungsvolle Begegnung mit Elizabeth Willard alles für den Moment zu verändern: „‘You dear! You lovely dear! Oh you lovely dear!’ he muttered and thought he held in his arms not

⁶⁴³ Die Autobiographie schließt mit den Worten: „About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it“ (272). Allerdings kann auch schon der Titel *The Autobiography of Alice B. Toklas* als ambivalent gelesen werden: Versteht man das „of“ nicht als *genitivus subjectivus*, wie man es klassischer Weise in diesem Zusammenhang täte, als Autobiographie der Alice B. Toklas, sondern als *genitivus objectivus*, als eine Autobiographie über Alice B. Toklas, so wird das Genre der Autobiographie bereits hiermit unterlaufen. Für eine Diskussion der Erzählsituation s. Lynn Z. Bloom, „Gertrude Is Alice Is Everybody: Innovation and Point of View in Gertrude Stein's Autobiography“, *TCL* 24.1 (1978): 81-93.

the tired-out woman of forty-one but a lovely and innocent girl who had been able by some miracle to project herself out of the husk of the body of the tired-out woman“ (227/8). Doch bevor Dr. Reefy ihr Liebhaber wird, „a half grotesque little incident brought his love-making quickly to an end“ (228), da ein Angestellter der Paris Dry Goods Company mit viel Lärm eine leere Box auf einen Haufen Müll neben Reefys Büro schmeißt. Aus der Liebe verheißenden Kommunikation „You dear! You lovely dear!“, die leitmotivisch die Erzählung durchzieht, wird das hohle, sinnlose Geräusch des Schrottensorgens. Das Reden von Elizabeth und die verbale Reaktion von Dr. Reefy hat neues Leben für beide versprochen, doch die Störung macht alles kaputt: „The thing that had come to life in her as she talked to her one friend died suddenly“ (228) – das durch Sprache zum Leben erweckte Ding stirbt wieder.

2.2.1 Der Aspekt des potentiellen Künstlers – Lernen mit George

In der nun folgenden Lesart wird George Willard zum Helden einer Art von Bildungsroman – nicht so sehr im Verständnis eines literarischen Genres als vielmehr in der doppelten Perspektive von dem, was George und was der Leser erfährt und reflektiert. George ist die Hoffnung seiner unglücklichen Eltern: Tom Willard ist nach einer gescheiterten politischen Karriere enttäuscht, nur das Hotel seiner frustrierten Frau Elizabeth, die sich für ihren Sohn Größeres erträumt, führen zu müssen. Beide Eltern hoffen, ihre Wünsche durch ihren Sohn leben zu können. Der Vater hat ihm die Stelle als Reporter beim *Winesburg Eagle* verschafft, doch träumt der Junge davon, Schriftsteller zu werden. Er hört den Mitmenschen zu und hat deshalb eine besondere Rolle, seine Position darf dennoch nicht überbewertet werden. Er ist keine mythisch überhöhte Vertrauensperson, sondern durchlebt eine Entwicklung, die als Modell für den Leser relevant wird. Über die Bedeutung von George in den einzelnen Erzählungen ist viel gestritten worden; wie auch immer seine Gewichtung ausfällt, die besondere Rolle im gesamten Buch ist nicht zu übersehen, auch wenn sie sich erst allmählich herauschält: In der vierteiligen Erzählung „Godliness“, die immerhin ein Fünftel von *WO* ausmacht, findet er nicht einmal Erwähnung. Auch wenn der Fokus in der letzten Hälfte des Buches auf ihn gerichtet ist, weitet die Platzierung von „The Untold Lie“, in der George ebenfalls keine Rolle spielt, die Perspektive des Lesers.⁶⁴⁴ Die Struktur des Werkes wird nun als eine dynamische Beziehung zwischen Text und Leser expliziert: George Willards Erwachsenwerden wird nicht stufenweise und lückenlos dokumentiert, sondern

⁶⁴⁴ Der Name George Willard taucht lediglich am Rande auf, als vom Tode Windpeter Winters, eine Parabel auf den kompromisslosen Widerstand gegen die Modernisierung, gesprochen wird: „Boys like young George Willard and Seth Richmond will remember this incident quite vividly...“ (203).

fragmentarisiert – zeitliche Lücken und Querblicke entstehen, um dem Leser ebenfalls ein „Wachsen“ zu ermöglichen.

In der Forschungsliteratur wird das Bild von George sehr unterschiedlich gemalt: Pickering sieht Georges Schicksal von Enoch Robinsons Los vorgezeichnet, während Ciancio in ihm den Künstler erkennt, der nicht wie Enoch einsam und geschlagen nach Winesburg zurückkehren, sondern sich „from the transcendental perspective of artistic imagination“ (1006) der Kleinstadt nähern wird. Fussell impliziert, was Stouck ausdrückt: „George has become the sophisticated narrator of *Winesburg, Ohio*.“⁶⁴⁵ Jacobson weist aber zu Recht darauf hin, dass dies eine Möglichkeit ist, die sich weder durch den Text verifizieren noch ausschließen lässt.⁶⁴⁶ In der epilogartigen Erzählung „Departure“ verlässt George Winesburg und sein Leben dort „had become but a background on which to paint the dreams of his manhood“ (247). Nun ist es verlockend, die Träume des erwachsenen George als Buch *WO* wiederzufinden: Ist er vielleicht der alte Schriftsteller, der sein Werk „The Book of the Grotesque“ nicht veröffentlicht?⁶⁴⁷ Hat er das Buch von Dr. Parcival geschrieben, das die Idee „everyone in the world is Christus and they are all crucified“ (57) in den Mittelpunkt stellt und daher Ähnlichkeit mit *WO* hat, dieser aber nie geschrieben hat? Ist er der Erzähler, der in Einwüfen immer wieder Kontur gewinnt oder hat er sich wohlmöglich nach seiner Abreise nie wieder mit Winesburg auseinandergesetzt?

Die Entwicklung, die George Willard durchmacht, ist mit einer Initiation verbunden. Oberflächlich gelesen, kann man diese schnell sexuell ausweisen: Nach dem rein physischen Erlebnis mit Louise Trunnion gelangt George mit Helen White zu einer die Körperlichkeit transzendierenden Liebe. Nach Jacobsons Meinung ist das Auslassen von Sexualität „hardly a prescription for ‘mature’ life“ (69), doch ist die Entwicklung von George nicht allein sexuell zu sehen, wie im weiteren gezeigt werden soll. Allerdings gibt es sogar homoerotische

⁶⁴⁵ David Stouck, „*Winesburg, Ohio* and the Failure of Art“, *TCL* 15 (1969): 145-151, hier S. 151. In Stoucks Interpretation treffen die Grotesken allerdings nicht auf die schon im Prolog geforderte Liebe und Verständnis: „Ironically, in attempting to give dignity and purpose to the lives of his people, the narrator has made them grotesques“ (151). In der hier vorgestellten Lesart der Grotesken ist das Wesen dieser nicht pejorativ, sondern als Möglichkeiten inhärente, allgemein menschliche Basiskonstitution zu verstehen.

⁶⁴⁶ S. Maria Jacobson, „*Winesburg, Ohio* and the Autobiographical Moment“, in: *NE*, S. 53-72.

⁶⁴⁷ In der deutschen Übersetzung *Winesburg, Ohio – Roman um eine kleine Stadt*, Übs. Hans Erich Nossack, Frankfurt/M., 1958 wird der Prolog ans Ende gestellt, dadurch wird der Anschein erweckt, dass George der alte Mann sei. Des Weiteren ist nicht nur die dem Titel hinzugefügte Genre-Bezeichnung zu bemängeln, sondern auch das Fragmentarisieren des Werkes. Laut Notiz (195) fehlen sieben Geschichten, doch sind tatsächlich acht Erzählungen („Nobody Knows“, „Godliness“ I-IV, „A Man of Ideas“, „Loneliness“ und „Queer“) fortgelassen. Die Wiedergabe von „Adventure“ mit „Ein Geschehnis“ und von „Sophistication“ mit „Ernüchterung“ belegen außerdem die inhaltlichen Schwachstellen der Übersetzung, die eine sprachphilosophische Entwicklung kaum nachvollziehbar werden lässt.

Andeutungen in bezug auf George. Seine Beziehung zum etwas jüngeren Seth ist eine „odd friendship“, in der George „was forever courting and the younger boy who was being courted“ (134). Auch Tom Foster übt eine Anziehungskraft auf ihn aus: „He felt drawn toward the pale, shaken boy as he had never before been drawn toward anyone“ (218). Diese Momente und Georges erstes sexuelles Erlebnis mit Louise, seine Enttäuschung mit Belle, die Begegnung mit Kate und die Treffen mit Helen White haben aber nicht nur Sexualität zum Thema. Die betreffenden Geschichten gehören zu der größeren Einheit, in der der Leser mit George lernt, über Sprache als Wirklichkeiten kreierendes Medium zu reflektieren. Diese unter der Oberfläche des Textes liegende Ebene soll nun freigelegt werden.

2.2.2 Die Wörterflut

Nach den Berechnungen von White (1979/80: 663) ist George 17 Jahre alt, als er seine sexuelle Initiation mit Louise Trunnion in „Nobody Knows“ erfährt. Er ist anfangs verunsichert und „[h]e wanted to touch her with his hand“, aber dann verwandelt er sich: „a flood of words burst from George Willard“ (WO 60). Der unkontrollierte Strom von Wörtern bringt seine Zweifel zum Verschwinden, und „he became wholly the male, bold and aggressive“ (61). Er passt sich damit dem traditionellen Stereotyp des männlichen Liebhabers an. Die hervorbrechende Wörterflut aus Georges Mund ist der gänzlich unkontrollierte Umgang mit dem Medium Sprache und Ausgangsstufe für Georges Entwicklung. Die eigentliche Beschreibung der sexuellen Initiation wird ausgespart und mit mehreren Leerzeilen indiziert. Allerdings wird sie in der Fruchtbarkeitssymbolik der die beiden umgebenden Natur angedeutet: Gräser wachsen aus den Steinritzen des Weges, George und Louise überqueren einen kleinen Bach, Beerenfelder liegen neben der Straße, und der schon mehrfach erwähnte Mais sprießt schulterhoch um sie herum. Die vorsichtige Sinnlichkeit dieser Szene erinnert an Enoch Robinsons künstlerischen Versuch, die Schönheit einer ungemalten Frau in die Landschaft zu verlagern. Nach dem Abenteuer ist George zwar befriedigt, doch „he stood perfectly still in the darkness, attentive, listening as though for a voice calling his name“ (62), da sein schlechtes Gewissen ihm signalisiert, dass, auch wenn gemäß Titel es niemand weiß, er mit der Degradierung von Louise zu einem Lustobjekt etwas ethisch Verwerfliches getan hat.

Nach der vierteiligen Erzählung „Godliness“, die in dem religiösen Fanatiker Jesse Bentley einen monomanischen Mann vorstellt, trifft der Leser erst in der humorvollen Erzählung „A Man of Ideas“ wieder auf George Willard. Die vielen Ideen von Joe Welling kontrastieren deutlich die Theorie aus dem Prolog. Joe arbeitet als „Standard Oil agent in Winesburg and in

several towns up and down the railroad“ (104),⁶⁴⁸ damit wird abermals der lokale Rahmen von Winesburg geweitet. Er hat eine Affäre mit der aus dem Süden stammenden Sarah King und zieht nach dem Tode seiner Mutter ins New Willard House, wo George „shaking with fright and anxiety“ (109) das Zusammentreffen von Sarahs Vater Edward und dem bewaffneten Tom King mit Joe überhört. Plötzlich hört George Joes scharfe, klare Stimme: „George Willard began to laugh. He understood. As he had swept all men before him, so now Joe Welling was carrying the two men in the room off their feet with a tidal wave of words“ (110). Der Erzähler hält das Bild von dem Wörtermeer aufrecht: „Joe plunged into the exposition of his idea“ (110); Joe reißt die Kings mit sich fort. Das bereits aus „Nobody Knows“ bekannte Bild der Wörterflut wird hier nicht nur aufgegriffen, sondern auch modifiziert: Die Flut lässt sich augenscheinlich kanalisieren. George hat seine Lektion gelernt und der Erzähler signalisiert diesen Moment mit der inzwischen bekannten Raummetapher: „It was then that George Willard retreated to his own room“ (111). Schon im Namen Joe Welling wird auf die übersprudelnde Ideen- und Wörterquelle Joes angespielt: das Verb *to well* (quellen) und das Substantiv *well*, das sich auch auf die Ölquelle beziehen kann, zeigt ein doppeltes Wortspiel, das Joes Persönlichkeit mit seinem Beruf verschmilzt. Joe Welling hat viele Ideen, die der Erzähler nur darstellt, aber nicht interpretiert. Die Ideen haben keine praktische Konsequenz, mehr noch – sie bleiben im Sprachlichen haften, um die Bedeutung der Meta-Ebene zu verdeutlichen. Joe schlägt George vor, in Großbuchstaben „The World Is On Fire“ in der Zeitung zu drucken, um mediengerecht darauf hinzuweisen, dass alles verfällt:

“Now what is decay? It’s fire. It burns up wood and other things. You never thought of that? Of course not. This sidewalk here and this feed store, the trees down the street there – they’re all on fire. They’re burning up. Decay you see is always going on. It don’t stop. Water and paint can’t stop it. If a thing is iron, then what? It rusts, you see. That’s fire, too. The world is on fire. Start your pieces in the paper that way. Just say in big letters ‘The World Is On Fire’. That will make ’em look up.” (106)

Joe kreiert eine Metapher für den zwangsläufigen Verfall der Welt. Die hier verwendete Umgangssprache („It don’t stop. (...) make ’em...“) verankert die Erzählung in einer oralen

⁶⁴⁸ Die Standard Oil Company of Ohio wurde von 1870 von John D. Rockefeller gegründet und erlangte durch zweifelhafte Geschäftsmethoden eine monopolartige Machtstellung. Unter dem Standard Oil Trust wurde fast die gesamte amerikanische Erdölwirtschaft vereinigt, die erst durch Theodore Roosevelts Kampagne aufgelöst wurde. Schon im Namen der Firma liegt der Kontrast zu Joe Welling: Die mächtige Unternehmensmaschinerie setzt Normen, Standards, während Joe durch geistige Unkonventionalität und Vielfalt auffällt. Das Problem der gleichmachenden Konformität wird auch in *STS* wiederaufgenommen; Anderson kontrastiert das amerikanische Ideal der Individualität mit der normativen Realität: „Surely individuality is ruinous to an age of standardization“ (196). Mit einem absurd-komischen Bild der Standardisierung schildert er die Architektur der Zukunft: „Arise, men of my age! Under the banner of the new age we shall have a great machine slowly down a street and depositing cement houses to the right and left as it goes, like a diarrhoeic elephant“ (196/97).

Situation, und durch das Erschaffen von Metaphern wird der Abschnitt mit dem Prolog in Verbindung gebracht. Joe hat sein sprachliches Bild nicht hart erarbeitet, sondern er „just snatched that idea out of the air“ (106); in dieser Formulierung klingt deutlich das „snatched up one of the truths“ (23) aus „The Book of the Grotesque“ an. Der Erzähler deutet hier schon an, was sich später bewahrheiten wird: Das Buch ist *qua medium* auch limitiert, d.h. durch seine Verankerung in der Sprache.

Auch die Idee, die Joe den Kings mitteilt, kann als Metapher gelesen werden: In der Annahme, dass alles Gemüse und Getreide fortgeschwemmt wird und ihr *County* von einem hohen Zaun umgeben ist, weist Joe darauf hin, wieviel man mit dem Unkraut machen kann, sogar neues Gemüse züchten. Das geschilderte Szenario erinnert an das tatsächliche Winesburg, nur dass an Stelle des Gemüses alle fruchtbaren Gedanken und Träume verschwunden sind. Das „Unkraut“ – das sind die Triebe, verborgene Wünsche, heimliche Hoffnungen – muss erst kultiviert werden, bevor es sich als erntefähig erweist. Joes Aufforderung: „I want you to think about it“ (111) scheint sich damit auch an den Leser zu richten. Der Leser erfährt nichts über Georges Reaktion zu Joes Ideen. Die Wirkung in ihm muss von dem Leser ergänzt werden – in der folgenden Erzählung „Adventure“ wird George sogar gänzlich ausgelassen, um diese Leerstelle zu ermöglichen. Dieses Moment kann damit als Beleg für Wolfgang Isters Rezeptionstheorie angeführt: „Die Leerstellen sparen die Beziehungen zwischen den Darstellungsperspektiven des Textes aus und ziehen dadurch den Leser zur Koordination der Perspektiven in den Text hinein: Sie bewirken die kontrollierte Betätigung des Lesers im Text“ (1976: 267). Von der Wörterflut in dem jungen George Willard ausgehend wird der Leser nun in einen Entwicklungsprozess einbezogen, der das Problem des Erwachsenwerdens, des Reifens in der neuen, modernisierten und modernen Welt zum Thema hat.

2.2.3 Beginnende Empathie und imaginierte Liebe

„Respectability“ ist das numerische Zentrum der Erzählungen, wenn man den Prolog mitrechnet. Der Erzähler formuliert hier nochmals eine Betrachtung des Grotesken und bringt in dem Vergleich von Wash Williams mit einem großen, hässlichen Affen, einem wahren Monster, seine Theorie des Grotesken auf den Punkt: „In the completeness of his ugliness he achieved a kind of perverted beauty“ (121). Wash ist das „ugliest thing in town“ (121) und völlig verdreckt: „Even the whites of his eyes looked soiled“ (121). Gleich nach dieser Hyperbel korrigiert sich der Erzähler, denn nicht alles an Wash war schmutzig: „He took care of his hands. (...) there was something sensitive and shapely in the hand that lay by the

instrument in the telegraph office“ (121/22). Seine Hände sind gepflegt, denn er setzt sie beruflich als Instrument zur Vermittlung ein. Durch die Betonung der Hände lenkt der Erzähler so die Aufmerksamkeit des Lesers abermals auf die Signifikanz von Kommunikation.

Nachdem Wash George Willard mit Belle spazierengehen gesehen hat, erzählt er dem jungen Reporter die Geschichte seiner Misogynie, um dessen Träume zu zerstören. George eröffnet das Gespräch mit einer Frage nach Washs Ehefrau. Nach der Hass flammenden Antwort: „She is dead as all women are dead. She is a living-dead thing, walking in the sight of men and making the earth foul by her presence“ lauscht George Washs Ausführungen „afire with curiosity“ (124). George stellt sich vor, dass er neben einem attraktiven jungen Mann sitzt, denn „there was something almost beautiful in the voice of Wash Williams (...) [who] had become a poet“ (125). Wash berichtet, wie er mit seiner von ihm abgöttisch geliebten Frau in paradiesischer Harmonie lebte. Dieses kann durchaus biblisch gelesen werden, da Wash einen Garten Eden schildert. Die sexuelle Symbolik formiert sich deutlich aus der Fruchtbarkeit der Erde: „...she handed me the seeds that I might thrust them into the warm, soft ground“ (126). Während Wash es geschafft hat, „to remain virginal until after his marriage“ (125), weist die Symbolik in der Gartenszene bereits auf die Promiskuität seiner Frau hin: „She ran about laughing and pretending to be afraid of the worms I uncovered“ (126) – sie gibt nur vor, Angst vor dem phallischen Wurm zu haben, in Wahrheit kennt sie bereits mehrere Schlangen: Wash findet heraus, dass sie drei Liebhaber hat. Diese Entdeckung ist für ihn nicht sprachlich zu fassen: „I just sent her home to her mother and said nothing. There was nothing to say“ (126) – Worte können seine Gefühle nicht transportieren.

Als er von seiner Schwiegermutter eingeladen wird, hofft er auf eine Versöhnung, doch seine Frau wird nackt zu ihm in das Zimmer geschickt, um ihn zu verführen. An dieser Stelle wird die Empathie von George deutlich: „The young reporter felt ill and weak. In imagination, he also became old and shapeless“ (127). Er verwandelt sich in seiner Vorstellung in den enttäuschten, resignierten Wash. Dieses transformierende Moment ist sehr wesentlich, da George hier eine neue Stufe der Entwicklung durchmacht; er hat sein egozentriertes Weltbild dahingehend geöffnet, dass er sich mit Wash identifizieren kann. Der Erzähler hat dem Leser eine George ähnliche Empathie mit Wash ermöglicht, dennoch wird deutlich, dass trotz der promiskuitiven Ehefrau und der oberflächlichen Schwiegermutter, die von Wash geschlagen wird und einen Monat nach dem Zwischenfall an Fieber stirbt, der Fehler in Washs

übersteigerten Romantik liegt. Die Apotheose seiner Frau, die konsequente Haltung nach seiner „with a kind of religious fervor“ (125) in die Ehe geretteten sexuellen Unschuld, ist auch im Bild des Saumberührens religiös aufgeladen. Die Wendung: „‘When the hem of her garment touched my face I trembled’“ (126) erinnert an die Heilung der kranken Frau im Neuen Testament, die durch das Berühren des Saumes von Jesu Gewand gesund wird (Mk 5, 25-34). Wash kennt jedoch die Philosophie Dr. Parcivals: „Everyone in the world is Christ“ (57) nicht und sucht seine Erlösung in der Vergötterung einer Frau, die diesem übermenschlichen Erwartungsdruck nicht gerecht werden kann. Erst der Leser kann durch die durch den Erzähler geführten Erzählfäden diese Verbindungen ziehen.

In der Erzählung „The Thinker“ kann der Leser mehr über „imagination“ erfahren, als er über George Willard zu lesen bekommt. George ist in Seths Perspektive eng mit Winesburg verknüpft: „‘George belongs to this town’“ (137). Eine Meinung, die in Elmer Cowleys Augen noch verstärkt wird: „George Willard, he felt, belonged to the town, typified the town, represented in his person the spirit of the town“ (194); für ihn ist George Willard die Synekdoche für Winesburg. Der Leser lernt George also nicht nur durch die direkten Äußerungen und die Ergänzungen des Erzählers, sondern auch durch die Beurteilung anderer Figuren kennen. Georges Vorstellung vom Leben eines Schriftstellers ist in dieser Geschichte kindlich-naiv: „‘It’s the easiest of all lives to live,’ he declared, becoming excited and boastful. ‘Here and there you go and there is no one to boss you’“ (134). Sein Entschluss: „‘I’m going to fall in love’“ (135), um eine Liebesgeschichte schreiben zu können, zeugt von seiner unreflektierten, selbstbezogenen Vorstellung von der Liebe und vom Schreiben. Beide Ebenen, die der Sprache und die der Sexualität, sind hier untrennbar vereint. Helen hat Seth mehrere Briefe geschrieben: „The notes had been written in a round, boyish hand and had reflected a mind inflamed by novel reading“ (138). Die kindliche Verliebtheit ist das Resultat von der Romanlektüre: *Bovarismus en américain*⁶⁴⁹ – wieder einmal wird die

⁶⁴⁹ Im sechsten Kapitel von Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary*, Übs. Hans Reisiger, Hamburg, Rowohlt, 1958 wird Emmas romantisierendes Phantasieren, das durch das Lesen von Romanen entstanden ist, ironisch überhöht und in unrealistische Erwartungen gekippt. Das erste und das letzte Verb jenes Kapitels ist „träumen“ und betont damit den von der Realität losgelösten Charakter ihrer Ansprüche. Im 15. Kapitel besucht das Ehepaar Bovary eine Vorstellung von Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor*. Während Emma „sich in die Lektüre ihrer Jugendzeit und die Welt Walter Scotts zurückversetzt [fühlte]“ (172) und in die Musik eintaucht „als strichen die Violinbogen über ihre Nerven“ (173), versteht der betrogene Ehemann Charles die Handlung überhaupt nicht. Sobald Léon erscheint, überträgt Emma ihre Schwärmerei auf ihn und ist bereit, die Aufführung vor der großen Wahnsinnszene zu verlassen, während Charles bleiben will: „‘Ach, noch nicht! Bleiben wir doch noch!’ sagte Bovary. ‘Sie hat jetzt aufgelöste Haare, da wird es sicher tragisch’“ (176). Der Erzähler dieses Romans ist zwar allgegenwärtig, doch nicht sichtbar. Der Leser muss die ironische Bloßlegung der Figuren selbst entdecken und bewerten, dadurch entwickeln die Figuren ein eigenes Leben: „Madame Bovary did not exist in fact. She existed in the imaginative life of Flaubert and he managed to make her exist in the imaginative life of his readers“ – so Anderson in seinem: *A Writer’s Conception of Realism*, S. 19. Der Erzähler in *WO*

Verschriftlichung kritisiert.

Seth und Helen sitzen auf einer Holzbank, als er sich und Helen Händchen haltend auf einer duftig blühenden Wiese liegend träumt. Er teilt diesen Traum aber nicht mit, sondern beeindruckt Helen mit der Bestimmtheit seines Wunsches, aus Winesburg fortzugehen. Auch Helen scheint die Möglichkeit einer intimen Begegnung gesehen zu haben, denn Seths entzaubertes Traumbild erscheint in ihren Gedanken: „The garden that had been so mysterious and vast, a place that with Seth beside her might have become the background for strange and wonderful adventures, now seemed no more than an ordinary Winesburg back yard, quite definite and limited in its outlines“ (141). Keiner von beiden hat seine Wünsche verbal artikulieren können, und Helens folgender Kuss ist ein Zeichen des Abschieds, keine auffordernde Einladung. Die ernüchterte Betrachtung, die sprachlich nicht realisierte „imagination“, lässt den Garten banal erscheinen. In Anlehnung auf den bereits getätigten Vorgriff auf die abschließende Erzählung „Departure“ sei abermals darauf hingewiesen, dass George sein Leben in Winesburg als „background on which to paint the dreams of his manhood“ sieht. Das Repetieren des Wortes „background“ lässt sich dahingehend auflösen, dass George als potentieller Künstler versuchen muss, die Träume zu artikulieren, die auf dem Hintergrund von Winesburg gemalt sind. Bevor er aber überhaupt für diesen Versuch abreisen kann, muss er noch eine weitere Entwicklung durchmachen. Anders als Seth und Helen in dieser Geschichte wird George lernen, eine Limitierung zu akzeptieren. Seth hat Träume, die er nicht zu kommunizieren versteht, daher konstatiert er enttäuscht, dass jemand anderes Helen lieben wird: „‘It’ll be someone else – some fool – someone who talks a lot – someone like that George Willard’“ (142). Hier wird erneut die Kraft der Worte betont, da unausgesprochene Träume, Wünsche und Hoffnungen keine soziale Wirkung haben und zur Isolation verdammen.

2.2.4 Das Bewusstsein der Lücke

In der Begegnung mit seiner Lehrerin Kate Swift wird eine neue Dimension für George erfahrbar. Kate lebt bei ihrer Tante und scheint eine kalte und strenge Frau zu sein, aber „in reality she was the most eagerly passionate soul“ (162). Die Verborgenheit des Lebens wird erneut thematisiert, da sich Oberflächenerscheinung und Tiefenstruktur unterscheiden – in diesem Fall sogar diametral gesetzt sind. Sie hat George in der Schule unterrichtet, und „she

erwähnt zwar beiläufig, dass Helen White von der Romanlektüre entflammt war, doch da auch bei Enoch darauf hingewiesen wird (167), kann man von einem Motiv sprechen. Anders als Emma Bovary jedoch erfährt Helen mit George einen Moment der „Sophistication“.

thought she had recognized the spark of genius and wanted to blow on the spark“ (162/63). Kate weist George auf die Schwierigkeiten als Schriftsteller hin: „You will have to know life. (...) If you are to become a writer you’ll have to stop fooling with words. (...) You must not become a mere peddler of words. The thing to learn is to know what people are thinking about, not what they say“ (163). Hier taucht abermals die schon beleuchtete Worthülle „thing“ auf, die wie im Prolog mit „thinking“ phonetisch analogisiert wird, um von der Oberfläche des Wortes, dem „what they say“ unterschieden zu werden. Kate versucht, „to open the door of life to the boy“ (164), eine Anspielung auf die Zimmersymbolik, doch ihr sexuelles Verlangen nach George mischt sich in ihr „creative Eros“. ⁶⁵⁰ Sie reißt sich aus der Umarmung und flieht. George zieht sich in sein kaltes Zimmer zurück – drückendes Symbol der Einsamkeit – und geht ins Bett, „the sheets were like blankets of dry snow“ (165) ⁶⁵¹: „He tried to understand what had happened“ (166). Die Sprachebenen von dem kommunikativen Feuer, der intellektuellen Wärme und der Kälte der Isolation operieren mit harten Gegensätzen. George denkt mehrere Stunden nach und kommt zu dem Schluss: „I have missed something Kate Swift was trying to tell me“ (166). ⁶⁵² Er hat hier einen neuen Bewusstseinszustand erreicht. Anders als in „Nobody Knows“ wartet er nicht auf eine ihn rufende Stimme, sondern bemerkt selbst sein Defizit. Außer physischem Kontakt scheint es also noch eine andere Ebene der Kommunikation zwischen Menschen zu geben. Diese Bewusstseinsstufe, die der Leser ergänzen muss, hat auch George erst erklimmen müssen, bevor er und der Leser zu einer die Sprache hinter sich lassenden „Sophistication“ kommen können.

2.2.5 Erwachen, erwachsen

In „An Awakening“ ⁶⁵³ wird George im Poolzimmer noch als selbstsüchtiger, Machismo ausstrahlender Jugendlicher vorgestellt; ein neues Bewusstsein erlangt er erst „out of doors under the black sky filled with stars“ (183). Das Zimmer „filled with Winesburg boys (...) [who] talked of women“ (182) bietet nicht den Rahmen, um zu einem neuen Bewusstsein zu

⁶⁵⁰ Chris Browning bringt in ihrem Artikel „Kate Swift: Anderson’s Creative Eros“, in: *Tennessee Studies in Literature* 13 (1968): 141-148 diese Bezeichnung in die Diskussion, übersieht dabei allerdings ebenso wie Abraham (38), dass Kates sexuelle Wünsche die Vermittlung ihrer Wahrheit vernebelt. Kate ist verwirrt und dadurch menschlich – sie ist keine abstrakte Spiritualitätsvermittlerin.

⁶⁵¹ Am Anfang der Erzählung findet sich eine Beschreibung vom verschneiten, winterlichen Winesburg. George macht ein Feuer und redet laut, „pretending he was in the presence of the woman“ (158) Die Feuersymbolik zieht sich durch die gesamte Erzählung und schillert zwischen flammender Leidenschaft und inspirativem Eros.

⁶⁵² Vgl. a. Belinda Bruner, „Pedagogy of the Undressed: Sherwood Anderson’s Kate Swift“, *SSF* 36.4 (Herbst 1999): 361-68.

⁶⁵³ Der Titel mag ironisch an Kate Chopins gleichnamigen kurzen Roman von 1899 erinnern; während ihr *The Awakening* als Erzählung einer geistig weiblichen Machtergreifung strahlt, konzentriert sich Andersons Version auf die physische Größe von Belle Carpenter.

gelangen – hier herrschen Gruppenzwang und Imponiergehabe; erst in der Einsamkeit der Natur findet eine Änderung statt. Er ist berauscht von seiner Phantasie und „hypnotized by his own words“ (183): „I must get myself into touch with something orderly and big that swings through the night like a star. In my little way I must begin to learn something...“ (183). Nach dem Formulieren dieser Erkenntnis fühlt sich George „unutterably big and remade“ (185), und er gibt dem Drang nach, Worte auszusprechen: „he said words without meaning, rolling them over his tongue and saying them because they were brave words, full of meaning. ‘Death’, he muttered, ‘night, the sea, fear, loveliness’“ (185). Der Erzähler löst das Paradox „words without meaning (...) full of meaning“ nicht auf, doch in einem poetologischen Diskurs gelesen kann es entschlüsselt werden: Die einzelnen Wörter haben erst einmal keine Bedeutung, sondern werden separat „gekostet“; dadurch gewinnen sie ihre Bedeutung. In dem „über die Zunge Rollen“, dem „separierten Schmecken“ der Wörter, gewinnen diese eine Reinheit wieder, die für George ebenso wie für den Leser neu ist. An dieser Stelle sei nochmals an Andersons Erlebnis mit der neuen Reinheit der Worte durch das Werk von Gertrude Stein erinnert: „She is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste, the smell, the rhythm of the individual word“ (*Notebook* 49). In dieser Arbeit wurde ja bereits das Wort „rose“ in einem eigenen Kapitel auskostet, um die Geschmacksnuancen erfahrbar zu machen. Anderson zeigt durch die jugendliche Figur von George ein graduelles Begreifen von Bedeutungskonstruktionen und Wortkräften, in das der Leser durch Leerstellen immer wieder hineinfindet, während der Rezipient von Steins Texten der Kompositionsmacht von Worten direkt ausgeliefert ist.

George spürt die neue Kraft, und „he felt that all of the people in the little street must be brothers and sisters to him and he wished he had the courage to call them out of their houses and to shake their hands“ (185). Dieser Impuls des Händeschüttelns ist das Symbol für die Menschlichkeit und die Kommunikation, die *WO* postuliert. George geht mit Belle Carpenter, die eigentlich Ed Handby liebt, spazieren und kanalisiert die Stärke in einem alten Stereotyp: Er ist „half drunk with the sense of masculine power“ (187). Er flüstert Worte in die Stille der Nacht: „‘Lust’, he whispered, ‘lust and night and women’“ (188), doch seine Wünsche werden nicht erfüllt. Ed Handby erscheint und schubst George mehrfach zur Seite. Die Sprache der Worte hat an dieser Stelle nicht gesiegt, sondern die physische Sprache; durch den Namen „Handby“ wird dieser Punkt auf narrativer Ebene deutlich.⁶⁵⁴ Auf seinem

⁶⁵⁴ Ed Handby ist ein *telling name*, da nicht nur seine „strong hands“ (181) Belle umfassen, sondern er auch weiß, dass er „without using his fists“ George als Rivalen loswerden kann: „He held him with one hand“ (188).

Heimweg geht George abermals durch die mit Häusern gesäumte Straße, aber jetzt nicht mehr in der phantastischen Vorstellung, ein Soldat zu sein (183), sondern „he could not bear the sight and begun to run, wanting to get quickly out of the neighborhood that now seemed to him utterly squalid and commonplace“ (189). Analog zur Banalisierung des Gartens für Seth Richmond aus „The Thinker“ findet hier eine Desillusionierung von George statt, da er seine Gefühle noch nicht artikulieren kann. Er kehrt in sein Zimmer zurück – abermals symbolischer Ausdruck für das mentale Zurückziehen – und „did not understand what happened that night on the hillside“ (187).

Die dem Dichter schon in „Hands“ und „Respectability“ attestierte Besonderheit findet sich auch in „Death“ wieder. Dr. Reefy „was almost a poet in his old age and his notion of what happened took a poetic turn“ (221). Er konkretisiert die Idee, dass der Versuch, etwas sprachlich zu fassen, notwendiger Weise die Wahrheit verfälscht, indem er Liebe definiert: „You must not try to make love definite. It is the divine accident of life“ (223). In diesem Paradoxon, die Erkenntnis von der Unmöglichkeit, etwas sprachlich eindeutig fassen zu können, gefolgt von einer genau dies ausführenden, sprachlichen Definition, ist auch das Kompositionsprinzip von *WO*. Dieses ist die Methode, mit der Anderson ein Buch schreiben konnte, das die „eigentliche“ Bedeutung von Wörtern hinter diesen vermutet – nämlich in der Leserkonstruktion. Ebenso wie Whistler, Wittgenstein, Cézanne und Stein wird hier Anderson in einem Punkt fassbar, der eine Form von medialem Schweigen in eben diesem Medium erfahrbar macht und damit die Leerstelle aussagekräftiger gestaltet als wortreiche Rahmen setzt.

Als die einundvierzigjährige⁶⁵⁵ Elizabeth Willard Dr. Reefy besucht und die beiden über ihre Leben reden, stellt der Erzähler eine Veränderung in Elizabeth fest: „With something approaching a girlhood swing to her body she walked along...“ (222). Dr. Reefy bemerkt, dass „as she talked the woman’s body was changing, that she was becoming younger, straighter,

Ed Handby befiehlt Belle einsilbig, von George fernzubleiben „and then, not knowing what else to say, turned to go away“ (186). Sein Medium ist nicht die Sprache: „with his body he expressed himself“ (181).

⁶⁵⁵ In „Death“ ist Elizabeth Willard „a tired gaunt old woman at forty-one“ (225) und in der Formulierung „The sick woman spent the last few months of her life hungering for death“ (228), die gleich der Begegnung mit Dr. Reefy folgt, ließe sich schließen, dass sie in diesem Alter stirbt. In „Mother“ wird ihr Alter allerdings mit „she was but forty-five“ (39) angegeben. Da George im ersten Teil von „Death“, der Elizabeths Besuche bei Dr. Reefy schildert, „a boy of twelve or fourteen“ (221) ist, Elizabeth aber „in the year when her son George became eighteen“ (229) stirbt, wird deutlich, dass sich der Erzähler nicht an einer linearen Chronologie orientiert, sondern einzelne Momente beleuchtet, die vom Leser zusammengesetzt werden müssen. Das nicht nur in *WO*, sondern auch in anderen Geschichten Andersons oft erwähnte Alter von 18 Jahren scheint eine besondere Bedeutung für den Autor gehabt zu haben. In der Erzählung „Unlighted Lamps“ aus *The Triumph of the Egg* ist die Heldin „eightheen and had begun to look like a woman“ (70): Das Alter von 18 Jahren ist für Anderson symbolischer Ausdruck für das Überschreiten der Schwelle aus der Kindheit in das Erwachsenenendasein.

stronger“ (226). Elizabeth erzählt von ihrer bewegten Jugend und dem Entschluss, Tom Willard zu heiraten. In Gedanken erinnert sie sich an ihr Schlüsselerlebnis: Einer ihrer Liebhaber schreit in höchster Lust immer wieder: „‘You dear! You dear! You lovely dear!’“ (223). Während ihrer aufgeregten Erzählung von der Kutschfahrt durch stürmisches Wetter verändert sie sich in den Augen von Dr. Reefy: „To her whole body there was a swing, a rhythm that intoxicated him“ (227); als sie neben ihm kniet, nimmt er sie in seine Arme und küsst sie. Er wiederholt die Worte, die Elizabeths Lebenstraum transportieren: „‘You dear! You lovely dear! Oh you lovely dear!’“ (227). Aus der frustrierten, gebrochenen Frau wird ein „lovely and innocent girl who had been able by some miracle to project herself out of the husk of the body of the tired-out woman“ (227/28). Dieses Wunder hat im Kuss seinen physischen Ausdruck gefunden und wird vom Erzähler auch schon zuvor benannt: Dr. Reefy „had begun to love her“ (226). Doch die beiden hören Schritte auf der Treppe und Elizabeth flieht: „The thing that had come to life in her as she talked to her friend died suddenly“ (228). Ist dieses „lebende Ding“ das gleiche, das den alten Schriftsteller des Prologs zum Schreiben drängt? In diesem Falle wäre es die Liebe zu einem anderen Menschen. Doch in dem Nicht-Benennen liegt die Bedeutung; nur so ist der Leser zur Konstruktion gefordert.

Elizabeth stirbt an einem Freitagnachmittag im März des Jahres, in dem George 18 Jahre alt wird. Wieder einmal scheint die Idee Dr. Parcivals, alle Menschen seien Christus, durch, da Elizabeths Todesstunde identisch mit der Jesu ist (vgl. Lk 23, 44-46; Mk 15, 33-37; Mt 27, 45-50). George ist immer noch dem kindlichen Weltbild verhaftet, dass sich die Welt um ihn drehe. Er geht durch Winesburg „thinking almost entirely of his own affairs (...) he was in fact a little annoyed that his mother died on that day“ (229), da er sich mit Helen White treffen wollte: „, ‘...now it will have to be put off,’ he thought half angrily“ (229). Doch George verändert sich, als er die von Tüchern bedeckte Leiche sieht, da sie ihm „young and graceful (...) unspeakably lovely“ (231) erscheint. Er meint sogar, „that in another moment a lovely woman would spring out of the bed and confront him“ (231). Er berührt das Tuch, doch traut sich nicht, dieses zurückzuziehen. Er verlässt das Zimmer und murmelt die Schlüsselworte der Liebe in dieser Geschichte: „‘The dear, the dear, oh the lovely dear,’ (...) urged by some impulse outside himself“ (232). Die Liebe, die sich von der Ich-Konzentriertheit gelöst hat, kann transzendiert, vielleicht sogar künstlerisch umgesetzt, werden. Dieses Motiv nimmt Anderson in der Titelgeschichte seiner Kurzgeschichtensammlung *Death in the Woods* wieder auf; dort ist es der Ich-Erzähler, der in der Verwandlung des steifgefrorenen Frauenkörpers einen „body so slight that in death it looked like the body of some charming young girl“

entdeckt.⁶⁵⁶ In dieser Geschichte wird das Erzählen der „erfrorenen Frau“-Episode zur „foundation for the real story I am now trying to tell“ (22). Das Schicksal der bis über den Tod hinaus fütternden Frau wird in ihrer Geschlossenheit schön: „A thing so complete has its own beauty“ (24). Das Moment des Erzählens selbst wird zum Teil der Geschichte. In der folgenden „Sophistication“ in *WO* ist der Erzähler bemüht, die Grundvoraussetzung für die Empfänglichkeit solcher Schönheit zu vermitteln.

Elizabeth Willard ist im März gestorben, Georges „Sophistication“ findet jedoch erst im Spätherbst statt – diese zeitliche Lücke soll verhindern, dass der Leser die Ereignisse einfach kausal verknüpfen kann; er muss sie assoziativ verbinden. George versteckt sich unter der Treppe zu Dr. Reefys Büro: „With feverish eyes he watched the faces drifting past under the store lights“ (233). Diese Prozession erinnert schon an die Schattenfiguren des alten Schriftstellers im Prolog. Der Erzähler weist deutlich auf Georges Erwachsenwerden hin: „George Willard, the Ohio village boy, was fast growing into manhood and new thoughts had been coming into his mind“ (233). Er hat sich bereits entschlossen, Winesburg zu verlassen und in der Stadt nach Arbeit zu suchen, daher schaut er zurück: „Memories awoke in him“ (234). Dieses Moment der Retrospektive erläutert der Erzähler als Grenzüberschreitung zum Erwachsenenendasein in sprachbildlicher Analogie zum Prolog und mit einer Fülle an bereits erläuterten Symbolen:

Ghosts of old things creep into his consciousness; the voices outside of himself whisper a message concerning the limitations of life. From being quite sure of himself and his future he becomes not at all sure. If he be an imaginative boy a door is torn open and for the first time he looks out upon the world, seeing, as though they marched in procession before him, the countless figures of men who before his time have come out of nothingness into the world, lived their lives and again disappeared into nothingness. The sadness of sophistication has come to the boy. With a little gasp he sees himself as merely a leaf blown by the wind through the streets of his village. (234)

Im Bewusstsein der beschränkenden Faktoren, die man als sozialisierungsbedingte Vorurteile, Traditionen und Konventionen bezeichnen kann, verliert George die Sicherheit über sein Selbst. Dem phantasievollen Menschen öffnet sich eine Tür, hinter der sich eine Prozession von Menschen verbirgt; ihr Kommen aus dem Nichts und ihr Verschwinden in das Nichts resultiert jedoch nicht in paralysierendem Nihilismus, denn George sieht sich als Blatt durch die Straßen seiner Stadt fliegen. Die Passage liest sich fast wie eine Eingebung zur Abfassung von *WO*: Die Geister erinnern an den alten Schriftsteller, die Prozession der Figuren ist eine

⁶⁵⁶ Sherwood Anderson, „Death in the Woods“, in seinem: *Death in the Woods and Other Stories*, S. 3-24, hier S. 18. S.a. Jon S. Lawry, „‘Death in the Woods’ and the Artist’s Self in Sherwood Anderson“, in: *Sherwood Anderson. A Collection of Critical Essays*, Hg. Walter B. Rideout, Englewood Cliffs, 1974, S. 120-129.

Umschreibung für die einzelnen Geschichten. Das Sprachbild des durch das Dorf geblasenen Blattes im Winde kann als Buch *WO* aufgefasst werden – ein Indiz für die Lesart, die George als Erzähler der Geschichten konstruiert.

Die neue Verfassung von George wird genau umrissen: „With all his heart he wants to come close to some other human, touch someone with his hands, be touched by the hand of another“ (235). Hier wird die Symbolik der Hände als Wunsch des ganzheitlichen Berührens zweier Individuen wieder aufgenommen. Um deutlich zu machen, dass dieses Berühren nicht mit Sexualität gleichzusetzen ist, fügt der Erzähler an: „If he prefers that the other be a woman, that is because he believes that a woman will be gentle, that she will understand. He wants most of all, understanding“ (235). Helen White hat Winesburg bereits verlassen und besucht ein College in Cleveland, von dem sie Besuch, „the instructor“, mitgebracht hat; sie „had also begun to have memories“ (235); mit den klaren Zeitabschnitten lösen sich Wirklichkeitskonstruktionen auf und Überblendungen negieren eine Eindeutigkeit. Anlässlich der *County Fair* gehen die beiden zusammen spazieren, und George versucht, seine Veränderung zu artikulieren:

“...I’ve not yet gone away but I’m growing up,” he had said. “I’ve been reading books and I’ve been thinking. I’m going to try to amount to something in life.
“Well,” he explained, „that isn’t the point. Perhaps I’d better quit talking.”
The confused boy put his hand on the girl’s arm. (236)

George ist bemüht, Helen zu beeindrucken. Er nennt das Bücherlesen und das Denken – zwei Formationen der Sprache, die seinen Gefühlszustand anscheinend nicht adäquat ausdrücken, da er sich in das Schweigen zurückzieht und in der Berührung Ausdruck findet. Dieses Muster wiederholt sich, als George abermals zu reden anfängt und Helen ankündigt, er werde zu einem „big man, the biggest that ever lived here in Winesburg“ (236) und den Wunsch äußert: „I want you to be a beautiful woman. You see what I want“ (237). Abermals ist die Sprache nicht angemessen: „The boy’s voice failed and in silence the two came back into town (...) Speeches he had thought out came into his head but they seemed utterly pointless“ (237). George erkennt die Limitiertheit der Sprache, so dass sich der Wunsch nach Schweigen leitmotivisch durch die Erzählung zieht. Wesley Moyer, dessen Hengst gerade das Rennen beim Volksfest gewonnen hat, gibt mit seiner Siegesgewissheit an: „Hell, quit talking, (...) I knew I had ’em beat all the time“ (238). Normalerweise hätte sich George für diese Angeberei begeistern können, doch jetzt ärgert er sich: „Why does he want to be bragging? Why don’t he shut up?“ (238). Wesley’s Worte scheinen bedeutungslos zu sein; George

entlarvt die Oberfläche und will zu einer Tiefe vordringen; somit entschließt er sich, Helen erneut aufzusuchen.

Helens Mutter erzählt dem College-Lehrer, dass keiner in Winesburg würdig sei, mit ihrer Tochter zu verkehren. Helen hat daher den Eindruck „that the world was full of meaningless people saying words“ (239): Ihr Bewusstseinszustand ist momentan analog zu dem George Willards. Sie trifft auf George, der ihre Hand nimmt und sie zu einem Hügel führt, von dem aus die beiden über ein Maisfeld auf die Lichter der Kleinstadt blicken. Sprachlich sind Georges Gefühle nur in einem Paradoxon zu fassen: „The feeling of loneliness and isolation that had come to the young man in the crowded streets of his town was both broken and intensified by the presence of Helen. What he felt was reflected in her“ (240). Der Zustand der Einsamkeit ist in der Gesellschaft von Helen gleichermaßen durchbrochen und intensiviert, da sie ebenso ambivalent fühlt. Der Erzähler erklärt die beiden Kräfte, die in der Jugend gegeneinander kämpfen: „the warm unthinking little animal struggles against the thing that reflects and remembers“ – zu allen Seiten des Hügels sind Geister „not of the dead, but of living people“ (240). Nach dem geschäftigen Treiben des Festtages, ist es nun still:

The silence is almost terrifying. One conceals oneself standing silently beside the trunk of a tree and what there is of a reflective tendency in his nature of the meaninglessness of life while at the same instant, and if the people of the town are his people, one loves life so intensely that tears come into the eyes. (240/41)

Wieder einmal liegt in einem sprachlichen Paradoxon, der Bedeutungslosigkeit des Lebens bei gleichzeitiger Liebe desselben, der adäquate Ausdruck des Gefühls; damit wird erneut die Limitiertheit der Sprache exemplifiziert.

George fühlt „his own insignificance in the scheme of existence“ (241). Er sehnt sich nach einer Liebe, die Sexualität transzendiert: „He wanted to love and to be loved by her, but he did not want at the moment to be confused by her womanhood“ (241). George nimmt ihre Hand. Der auch von Helen geteilte Gedanke „‘I’ve come to this lonely place and here is this other,’ was the substance of the thing felt“ (241) mündet in Schweigen. Sie küssen sich, aber „that impulse did not last“ (242). Auch die Umarmung auf dem Heimweg löst sich schnell auf, denn diese Körperlichkeit ist nicht der angemessene Ausdruck ihrer Gefühle. Der Erzähler versucht immer wieder, den Zustand von George und Helen in Worten zu fassen, während George und Helen ihre Gefühle vor sich und vor einander verstecken. Auch der Erzähler scheitert und bleibt in immer abstrakter werdenden Formulierungen hängen, bis er

die schon so oft gebrauchte Worthülle „thing“ mit dem Schweigen füllt. George und Helen verfallen dem „animalism of their youth“ und ziehen sich schubsend den Hügel hinab, sie lachen und rennen. In ihrem Erwachsenwerden, werden sie „not man and woman, not boy and girl, but excited little animals. (...) They played like two splendid young things in a young world“ (242). Diese „großartigen jungen Dinger in einer jungen Welt“ sind hier von konventionellen Gendervorstellungen befreit – man mag sie sogar in Kenntnis der gleichnamigen Erzählung als *tandy* bezeichnen. Ihre Ausgelassenheit ist aber keine kindische Albernheit, denn am Fuße des Berges verändert sich ihr Verhalten: „...she took his arm and walked beside him in dignified silence. For some reason they could not have explained they had both got from their silent evening together the thing needed. Man or boy, woman or girl, they had for a moment taken hold of the thing that makes the mature life of men and women in the modern world possible“ (243). Beide haben ihre eigene Isolation und die des anderen erkannt. George und Helen können nicht erklären, d.h. in Worte fassen, was für ein „thing“ es genau ist, das sie im Moment des Schweigens teilen.⁶⁵⁷ Mehr noch – auch der Erzähler definiert es nicht, sondern lässt es als Worthülle „thing“ stehen. Dieses „thing“ scheint außerhalb des sprachlich Fassbaren zu liegen: „they could not have explained.“ Der Leser übernimmt hier einen kreativen Teil in seiner Rezeption und wird somit aktiv im Spiel der Phantasie, wie schon in der Analyse von Ding im ersten Kapitel exemplifiziert wurde. Dieses „thing“ gelangt dabei nur für einen Moment an die Oberfläche und kann daher nicht institutionalisiert werden; die „dignified silence“, die hier als Kommunikation erfolgreich ist, wird nicht als permanente Lösung verstanden, sondern als momentane Antwort auf die Fragen, die Sprache als täuschend und instabil entlarvt haben.

Gemäß der hier vorgeführten Lesart lässt sich das Ding des beredten Schweigens vielleicht als das Wissen umreißen, dass auch in der „modernen“ Welt nicht alles sprachlich zu beherrschen ist. Die Wörter als menschliche Konstrukte vermögen nicht alles adäquat wiederzugeben. Sprache ist limitiert, und Schweigen kann bedeutungsvoller sein. Anderson schreibt wenige Jahre nach *WO*: „The difficulty, I fancy, is that so few workmen in the arts will accept their own limitations. It is only when the limitation is fully accepted that it ceases to be a limitation“ (*Notebook* 73). Treffender kann man die Quintessenz von „Sophistication“ nicht fassen. Die im Titel versprochene Weisheit – σοφία als griechischer Wort-Ursprung – ist also

⁶⁵⁷ Das Schweigen in *WO* ist nicht *per se* positiv konnotiert. Elizabeth Willard kann ihre Gefühle in „Mother“ nicht kommunizieren, die Stille ist Ausdruck von Verlegenheit, denn als George in ihr Zimmer kommt, berichtet der Erzähler: „The silence made them both feel awkward“ (41) und am Ende dieser Geschichte sogar: „In the room the silence became unbearable to the woman“ (48).

ein Sprache zurückweisender Moment gegenseitigen Verständnisses.

Erst im April des nächsten Jahres setzt George seine Ankündigung, Winesburg zu verlassen, in die Tat um. Jetzt findet sich auch der Zusatz „concerning George Willard“ im Titel der Erzählung, obwohl viele andere Geschichten – wie soeben aufgezeigt – ebenfalls maßgeblich zu Georges Entwicklung beitragen. Der Frühling wird als paradiesischer Neuanfang gefeiert: „It was April and the young tree leaves were just coming out of their buds. The trees along the residence streets in Winesburg are maple and the seeds are winged. When the wind blows they whirl crazily about, filling the air and making a carpet underfoot“ (244). Der Erzähler von *WO* erinnert implizit mit dem Bild der beflügelten Ahornsamen, „the seeds are winged“, an die erste Geschichte – „Hands“: Der mit einem sprechenden Namen ausgestattete Protagonist *Wing Biddlebaum* fordert: „You must begin to dream“ (30) Dieses wird in der Beschreibung Georges als „growing passion for dreams“ (247) ebenso wie mit dem schon zitierten Satzsatz: „...the town of Winesburg had disappeared and his life there had become but a background on which to paint the dreams of this manhood“ wieder aufgenommen.⁶⁵⁸ George sucht die symbolisch benannte Trunion (= true + union) Pike auf: „On the April morning he wanted to go there again, to walk again in silence“ (245). Das Schweigen füllt den Ort der „wahren Einheit“ mit Bedeutung auf.

George flieht nicht aus der Kleinstadt wie Elmer Cowley; er zieht in die Großstadt in vollem Bewusstsein seines Hintergrunds, der Kleinstadt Winesburg, Ohio. Für Tom Little, den Schaffner des Zuges, der George Willard in die Stadt bringen wird, ist die Abreise eines jungen Mannes in Richtung Metropole nichts Außergewöhnliches: „Tom had seen a thousand George Willards go out of their towns to the city“ (246). Die Abfahrt von George wird in der Forschung unterschiedlich bewertet; Kenny Williams nimmt die Perspektive Tom Littles an, wenn er schreibt: „As he boards the train, George Willard is simply one more product of the magnetic pull of the city. At that moment of departure, he shares with Sam McPherson and Beaut McGregor the mythic dream of the city as a place of freedom, growth, and success.“⁶⁵⁹ Diese Sicht greift zu kurz. Ob man Ralph Ciancio rechtgeben mag, dass der Schaffner Tom

⁶⁵⁸ Mit den zärtlich-nervösen Händen von Wing Biddlebaum beginnt *WO*. Sie suchen einen Kontakt zu George, der sich nicht in Worten artikulieren lässt, sie sind Ausdruck einer Liebe, die in Worten zur Falschheit wird. Als in der letzten Erzählung George abfährt, sagen ihm viele Lebewohl: „Everyone shook the young man’s hand“ (245). Die dem Leser bis dato völlig unbekannte Gertrude Wilmot, „a tall thin woman of fifty who worked in the Winesburg office (...) stopped and put out her hand. In two words she voiced what everyone felt. ‘Good luck,’ she said sharply and then turning went on her way“ (245/46). Da der Kontakt mit den Händen und das treffende Wort in den vorhergegangenen Geschichten in den Mittelpunkt gerückt ist, wirkt diese Episode ironisch: Erst im Abschied kann der Winesburger sprachlich und gestisch erfolgreich kommunizieren.

⁶⁵⁹ Kenny Williams, *A Storyteller and a City: Sherwood Anderson’s Chicago*, DeKalb, 1988, S. 189f.

eine Allusion auf den ungläubigen Thomas ist, oder nicht; sein Nachname Little lässt an seiner beschränkten Weltsicht keinen Zweifel.

Monika Fludernik sieht, dass George Willard „clearly heeded his mother’s and Wing’s advice since he indulges in daydreaming.“⁶⁶⁰ Der sprachliche Ausdruck wird schon in „The Book of the Grotesque“ als Symbol für potentielle künstlerische Kreativität problematisiert, da der alte Schriftsteller „a dream that was not a dream“ (22) hat, bevor er mit dem Schreiben beginnt. Doch hier hört die Entwicklung von George nicht auf. George hat sich an die Worte seines Vaters „Be a sharp one“ (246) erinnert – „George counted his money“ (246): ein Ausdruck ökonomischer Wachheit. Bei ihm scheinen der realistische, dingbezogene und der träumerische Aspekt zusammenzufließen. Während Georges von seinem Vater wiederholt ermahnt wird: „You’re Tom Willard’s son and you’ll wake up“ (44) und Wash Williams erläutert: „Already you may be having dreams in your head. I want to destroy them“ (125), wird er dagegen von Wing ermutigt: „You must begin to dream“ (30).

In „Departure“ fährt George mit den letzten Sätzen hinaus aus seinem Leben in Winesburg, das nur noch ein Hintergrund wurde, auf dem die Träume seiner Männlichkeit zu malen waren. Nicht Worte, sondern das zu entstehende Bild steht am Ende von *WO*. Durch die Synthese von Alltagsrealität und Traum ist in Andersons Verständnis die Voraussetzung für einen Künstler gegeben. In „A Note on Realism“ schreibt er: „...the imagination must constantly feed upon reality or starve. Separate yourself too much from life and you may at moments be a lyrical poet, but you are not an artist“ (*Notebook* 73). Der Leser von *WO* hat im Buch manchen Dichter kennengelernt: Dr. Reefy „was almost a poet in his old age and his notion of what happened took a poetic turn“ (221), der hasserfüllte Wash Williams „had become a poet“ (125), die Geschichte von Wing ist noch nicht ausgeschöpft: „It is a job for a poet“ (29) und dieser Dichter muss Wings Gefühle noch sprachlich ausdrücken, Dr. Reefy konnte seine Gefühle in dem „You dear! You lovely dear! Oh you lovely dear!“ (227) wenigstens einmal artikulieren, so dass er fast zum Dichter wird, während der misogyne Wash in seinem vollkommenen Hass tatsächlich zum Dichter geworden ist.

George hat sich verändert, er träumt nicht mehr davon, „to be a big man, the biggest that ever lived here in Winesburg“ (236). Jetzt denkt er nicht an „anything big or dramatic. Things like his mother’s death, his departure from Winesburg, the uncertainty of his future in the city, the

⁶⁶⁰ Monika Fludernick, „Winesburg, Ohio: The Apprenticeship of George Willard“, *Amerikastudien* 32 (1987): 431-452, hier S. 438f.

serious and larger aspects of his life did not come into his mind“ (246/47), sondern genau an das Gegenteil: „He thought of little things...“ (247). Winesburg als Hintergrund und die „little things“, an die er sich erinnert, Epiphanien des Wesentlichen, erhärten den Verdacht, dass George entweder der alte Mann im Prolog, der Erzähler oder gar beides ist. Erst in George Willard, der durch die grotesken Figuren lernt, besteht die Möglichkeit einer Künstlerexistenz und mit dieser Möglichkeit hört das Buch auf. Andeutungen und Hinweise auf eine Gleichung von George, altem Schriftsteller und Erzähler, die sich in dieser Betrachtung angesammelt haben, finden keine Eindeutigkeit im Text.

Doch genau in dieser die Geschichten zusammenhaltenden Spannung der Erzählklammer liegt der Beitrag von *WO* zur Moderne. Georges Zimmer „had a window looking down into an alleyway and one that looked across railroad tracks to Biff Carter’s Lunch Room facing the railroad station“ (134): Die Sicht ist eindeutig limitiert. Nachdem er die Kleinstadt verlassen hat, schaut er aus einem Zugfenster, dessen Aussicht sich permanent ändert. Gerade durch die Malerei-Metapher des Satzes wird an das Schicksal von Enoch Robinson erinnert. Dieser scheiterte, weil er in seiner Winesburg-Bezogenheit kindlich geblieben ist. Er malt einen ohne Hintergrundwissen nicht verständlichen Vorfall aus dem Leben der Kleinstadt, während George Winesburg und sein dortiges Leben verlässt, um es als Hintergrund zu benutzen, seine erwachsenen Träume zu gestalten. Ob er dieses nun in der Kunst der Sprache, spricht als Erzähler der Geschichten, oder im fiktiven Leben tut, bleibt eine offene Frage, die zwar in der individuellen Spekulation des Lesers beantwortet werden kann, deren Bedeutung aber in der Möglichkeit widersprüchlicher Antworten liegt. Anderson legt diese Leseraktivität als Zentrum frei: „Having lifted the reader out of the reality of daily life it is entirely possible for the writer to do his job so well that the imaginative life become [sic] to the reader for the time real life.“⁶⁶¹ Es ist in *WO* der Hunger nach dem Blick „beneath the surface of lives“ gestillt worden, allerdings nicht in einer sprachlich konzisen Eindeutigkeit, sondern in einer Bilder und Leerstellen reichen Einladung an den Leser, Kategorien von Sprache und Liebe in Beziehung zu setzen.

⁶⁶¹ Sherwood Anderson, *A Writer’s Conception of Realism*, S. 17. In seinem *The Reign of Wonder* versteht Tony Tanner das allerdings nicht als Multiperspektive, sondern „there simply is no perspective at all“ (S. 211). In dem absichtlich naiven Blick des „undiscriminating eye“ (ebd.) findet er ein Manko: „the writer himself has adopted the adolescent’s habit of agonizing, fragmentary response“ (S. 215).

V. Bildergeschichten: Picasso und Stein

[Picasso's] friends in Paris were writers rather than painters, why have painters for friends when he could paint as he could paint.
(Gertrude Stein⁶⁶²)

As I Say Gertrude Stein and Pablo Picasso immediately understood each other.
(Gertrude Stein⁶⁶³)

As I continue, I shall open windows. I shall get behind the canvas and perhaps something will happen.
(Pablo Picasso⁶⁶⁴)

1.1 Der Sinn der Sprache

Da Sprache das Mittel unserer alltäglichen Kommunikation ist, fällt uns ein Aufbrechen des blinden Vertrauens in dieses Medium wesentlich schwerer als der ikonographische Sturm gegen unsere Sinn-Konstruktionen. Anderson hat durch perspektivische Brechung, Ironisierung und suggestive Ambivalenzen Leerstellen in sein *WO* integriert, die der Leser in Konstruktion seiner selbst füllt, während Masters literarisch weit ausholend die spannenden Unebenheiten zu glätten versucht. Steins *Tender Buttons* (geschrieben 1911, drei Jahre später publiziert) bricht nun schon vor den beiden anderen Werken radikal mit der mimetischen Abbildungsfunktion von Sprache auf erster Ebene und wird daher gern als textuelles Analogon zu dem kurz zuvor entwickelten Kubismus verstanden.

Im Bewusstsein von Sherwood Andersons Reaktion auf *Tender Buttons* sollen hier nun verschiedene Texte von Stein so zur Sprache kommen, dass einem ästhetischen Grundverständnis nachgespürt werden kann. Von dem Begriff „Kubismus“ ausgehend sollen in konzentrischen Kreisen Definitionen hierzu erläutert, Bilder von Picasso betrachtet und im Spiegel von Steinschen Texten reflektiert werden. Picassos berühmtes Porträt von Gertrude Stein gilt als Keimzelle des Kubismus und wurde schon von Stein selbst mythisch aufgeladen – eine Aura, die leider oft wie ein dichter Nebel spätere Betrachtungen des Bildes verzerrt. Wir wollen uns dem Porträt von mehreren Winkeln aus nähern und ikonographische Aspekte

⁶⁶² Gertrude Stein, *Picasso*, New York, 1984, S. 3.

⁶⁶³ Gertrude Stein, *AABT*, S. 52.

⁶⁶⁴ Pablo Picasso zit. in: William R. Everdell, *The First Moderns*, Chicago, 1997, S. 242.

ebenso wie Steins textuelle Verarbeitungen untersuchen, um dem Reden über Kunst eine möglichst breite Basis zu bereiten. Die Porträts, die Stein über Picasso kreierte, sollen dann als Erlebnis-Kunst-Raum rezipiert werden; erst durch diese netzartige Verknüpfung der Künste wird man den Kunstprozess im Steinschen Sinne einfangen. Schon in zeitgenössischen Rezensionen von *TB* wurde bereits auf die sinnliche Parallele zum Kubismus aufmerksam gemacht: „A page, read aloud, quite apart from its sense or nonsense, is really rhythmical, pure pattern of sound, as Picasso’s canvases are pure patterns of color“⁶⁶⁵ – dass diese Reinheit ein ideologisch frommer Wunsch bleibt, den Stein nicht teilt, wurde schon deutlich.

T.S. Eliot, wie Stein ebenfalls ein Dichter im Exil, beginnt sein zur Ikone der Moderne stilisiertes *Waste Land* wie folgt: „April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land...“ – eine trostlos-ironische Inversion von Chaucers berühmten Anfang der *Canterbury Tales*: „Whan that Aprill with his shoures soote / The droghte of March hath perced to the roote“⁶⁶⁶. Der Monat April ist in der westlichen Welt durch Frühling und Ostern mit Erneuerung, Wiedererwachen und Auferstehung konnotiert – einer Überwindung des Todes in botanischer und christlicher Hinsicht. Im *Waste Land* wird dieser Ausdruck der Hoffnung nun mit dem Superlativ von „grausam“ und dem „toten Land“ unterlaufen, auch wenn „Flieder ausgebrütet wird“. Die Verfremdung geht hier auf die Umkehrung des zu Erwartenden zurück, aber nicht auf das Unterlaufen des gesamten Sprachsystems. Aus Chaucers swingendem jambischem Pentameter wird bei Eliot ein unregelmäßig stolpernder Rhythmus, der mit der Verbindung von „cruellest month“ und „breeding (...) dead“ eine Todgeburt, einen veritablen Albtraum einläutet – ein wahres *Waste Land* eben.⁶⁶⁷

Doch auch kryptischere Stellen des Eliotschen Gedichtes, wie beispielsweise „Weialala leia /

⁶⁶⁵ Robert Emons Rogers, „New Outbreaks of Futurism: ‘Tender Button,’ Curious Experiment of Gertrude Stein in Literary Anarchy“, erschienen im *Boston Evening Transcript* am 11. Juli 1914, abgedr. in: Kirk Curnutt, *Critical Response*, S. 18-21, hier S. 19. Interessant ist, dass in den frühen Rezensionen die Begriffe Kubismus und Futurismus noch keine klaren Grenzen haben und Stein als „head of the Cubists and Futurists in Paris“ gilt (vgl. Kirk Curnutt, *Critical Response*, S. 14).

⁶⁶⁶ T.S. Eliot, „The Waste Land“ [1922], in: *Collected Poems*, 1909-1962, London, 1963, S. 61-86, hier S. 63. Die ersten Zeilen des „General Prologue“ sind *The Riverside Chaucer*, Hg. Larry D. Benson, Oxford, 1987, S. 23 entnommen; übersetzt lauten sie: „When April with his sweet showers / has pierced the drought of March to the root“.

⁶⁶⁷ Ted Hughes ironisiert in seinem Gedicht „Chaucer“ die Kraft des Frühlings: Es finden sich glotzende Kühe auf der Weide ein, die fasziniert der Rezitation zuhören: Kultur stößt auf Natur in dem kurz vor seinem Tode 1998 publizierten *Birthday Letters*, New York, 1998, S. 51f. Eine inhaltlich analoge Zeile für den Frühling verkündenden Flieder findet sich in dem Slow-Fox aus dem Jahre 1928: „Wenn der weiße Flieder wieder blüht“ (Musik von Franz Doelle, Text von Fritz Rotter). Hier ist der weiche „W“-Klang in Alliteration und die Assonanz des lächelnd hellen „I“-Lautes kombiniert und evoziert so ein wattig-frisches Bild der hellen Jahreszeit.

Wallala leialala“ (74) oder das inkantatorische Ende: „Shantih shantih shantih“ (79) lassen sich nicht nur in einen Kontext einbetten, sondern werden sogar vom Autor in seinen „Notes on the Waste Land“ entschleiert: Die klangvollen Worte entpuppen sich so als Rheintöchter-Zitat aus Wagners *Götterdämmerung* und als Friedens-Formel aus den indischen Philosophie-Erläuterungen *Upanishaden*. Eliot knüpft also einen Text, der nur demjenigen einen Blick unter die phonetische Oberfläche enthüllt, der sich in der Kulturgeschichte der Menschheit auskennt (oder die Anmerkungen des Autors liest). Das Muster ist ohne Zweifel kunstvoll und geradezu virtuos, es versucht aber nicht – um in der Metapher zu bleiben – das Weben selbst abzubilden.

Steins Texte funktionieren auf einer viel subjektiveren Ebene, die ein Unterlaufen der dominanten Position von Semantik voraussetzt. Stein will Sprache von der Sinn-Referenz befreien, damit – analog der modernen Malerei – (grammatische) Form und (Wort-) Farbe neu, individuell und offen besetzt werden können. Aus den textuellen Stilleben „Food“, die eines der Unterkapitel von *Tender Buttons* ausmachen, sei eine Kurzaufnahme herangezogen, die zehn Jahre vor *The Waste Land* entstand:

RHUBARB

Rhubarb is susan not susan not seat in bunch toys not wild and
laughable not in little places not in neglect and vegetable not in fold
coal age not please.⁶⁶⁸

Steins Sprache durchbricht das System der Referenz – natürlich kann auch sie nicht sinnentleert schreiben; doch ist die Referenz bei ihr derart zurückgenommen, dass der Rezipient nicht vor einem Eliotschen Trümmerhaufen von Bildungsverweisen steht, sondern sich einem bunt schillernden Rahmen gegenüber sieht, in den er sich selbst zu positionieren hat. Die narrative Logik ist durch die meist unterlassene Interpunktion aufgehoben und der semantische Aspekt von Sprache verliert hier die Hegemonialstellung zur Sinn-Stiftung. Auch wenn über die Rose und Gertrude Stein im dritten Kapitel bereits viel gesagt worden ist, so sei die berühmte Phrase „a rose is a rose is a rose is a rose“ nochmals angeführt, um deutlich zu machen, dass unter dem strukturellen Deckmantel der zeitlich logischen Erzählung eine Erfahrung des Jetzt lauert, dessen Erlebnis der Rezipient realisiert. Wendy Steiner formuliert das Ineinander-Fallen der alltäglichen Zeiten wie folgt: „In reading repetitions we do not project ourselves into the future or contaminate the present with memories of the past but live

⁶⁶⁸ Gertrude Stein, „Tender Buttons“, in: *LAM*, S. 188.

in the immediacy of each moment.“⁶⁶⁹ Dieser Moment ist in Steins „Rhubarb“ zu einem individuell-assoziativ-kaleidoskopischen Klang- und Sinnabenteuer geworden, dessen siebenmaliges „not“ aufzählt, was Rhubarb nicht ist und was es dennoch ist, da genau diese Zeilen mit der Überschrift „RHUBARB“ dem Wort einen neuen Sinnraum geben, der mit rhythmischen Alliterationen wie „susan not susan not seat“ eine oberflächliche, „komponierte“ Literatur-Qualität aufweist. „Rhubarb is not susan“ ist eine Feststellung, die grammatikalisch korrekt ist, aber von dem Gehalt des zu Beschreibenden her enttäuscht und irritiert – die Definition des durch den Titel angekündigten „Rhubarb“ wird von der Ebene des Alltagsgegenstandes zu einer kontextualisierten Sinn-Erfahrung transferiert.

Auch das „Kalb“ wird mit „Veal“ weit weniger als zu verzehrendes Fleisch beschrieben, denn als spielerische Auslotung des Klangraumes:

VEAL
 Very well very well, washing is old, washing is washing.
 Cold soup, cold soup clear and particular and a principal a
 Principal question is put into.
 (TB 191)

„Veal“ erhält den Beigeschmack der phonetisch kontrahierten Version von „Very well“. Die Phrase „washing is washing“ ließe sich als Verbversion analog der berühmten Rosen-Phrase deuten. Versuche, eine alltägliche Sinn-Relation zwischen „VEAL“ und dem Text herzustellen, kann ebenso gelingen: die klare, kalte Brühe („cold soup clear“) ist dann der Rest des sehr gut durchgekochten („very well“) Kalbfleisches, der nach dem Abwasch („washing“) übrig ist und die Frage aufkommen lässt, was damit zu tun sei („principal question“). Auch wenn mit dieser Lesart eine Verbindung zur abbildenden Kraft von Sprache hergestellt wurde – nämlich in die häusliche Sphäre – ist offensichtlich, dass es nicht primär um diese Art von Sinn-Bildung geht, als vielmehr um das Erlebnis der sprachlichen Sinnlichkeit jenseits rationaler Diskurse. Die feministische Kritik liest das Unterlaufen dieser kulturellen Traditionen und die Reduktion linearer Referentialität als Ausschalten patriarchalischer Sprachstrukturen. So bezeichnet Marianne DeKoven Steins experimentelle Schriften als „anti-logocentric, anti-phallogocentric, presymbolic, pluridimensional (...) antidote to patriarchy.“⁶⁷⁰ Diese terminologische Klarheit wird der Offenheit von Steins Texten nur bedingt gerecht, da so definitorische Wertigkeiten abdeckend über die

⁶⁶⁹ Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form Against Content in Painting and Literature*, Chicago, 1991, S. 176.

⁶⁷⁰ Marianne DeKoven, *A Different Language*, S. xvii.

Primärliteratur gelegt werden und diese damit zu ersticken drohen. Jenseits dieser Funktionalisierung psychoanalytischer Sprachwelten kommt man aber schnell an die Grenzen von Sagbarkeit – wohlgemerkt nicht an die der sinnlichen Erlebbarkeit; die „Literatur der Sprachlosigkeit“⁶⁷¹ muss keineswegs auf dem Friedhof der Kommunikation begraben werden, nur ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung extrem schwierig, will man die unbedingte Offenheit beibehalten und dem Sinnlichen auch noch ein traditionell Sinnvolles folgen lassen.⁶⁷²

Marjorie Perloff versteht T.S. Eliot als den Repräsentanten einer Moderne, die an die individuelle Bedeutung von Wörtern glaubt und Gertrude Stein als Vertreterin einer Moderne, die erst Bedeutung im Kontext entstehen lässt: „Eliot is an Augustinian, Stein a Wittgensteinian.“⁶⁷³ Man kann nun Steins Texte semiotisch⁶⁷⁴ oder strukturalistisch⁶⁷⁵ mit dem Kubismus der Malerei vergleichen und wird trotz formalistischer Strenge nur in metaphorischer Sprache schließen können, dass sowohl Bild als auch Text derart ineinander verschoben und verdichtet sind, dass eine Polyvalenz entsteht, die dem Rezipienten eine neue Rolle zuweist. Durch die Zersplitterung des Dargestellten und die Rücknahme der Repräsentation sind zwar der kubistischen Malerei und den experimentellen Texten Steins gemeinsame Begriffe auferlegt worden, doch vermögen diese nur bedingt etwas zur wechselseitigen Erhellung der Künste beizutragen. Es sind weniger die sozio-politisch interpretierten Aspekte der feministischen Kritik, die im Folgenden von Bedeutung sind, sondern vielmehr die neugierig-entdeckende Liebe zur Sprache als Material, die Sherwood Anderson durch die Lektüre von *Tender Buttons* erlebt hat:

It excited me as one might grow excited in going into a new and wonderful country where everything is strange – a sort of Lewis and Clark expedition for me. Here were words laid before me as the painter had laid the color pans on the table in my presence. My mind did a kind of jerking flop and after Miss Stein's book had come into my hands I spent days going about with a tablet of paper in my pocket and making new and strange combinations of words. The result was I thought a new familiarity with the words of my own vocabulary. I became a little conscious where before I had been unconscious. Perhaps it was then I really fell in love with words, wanted to give each word I used every chance to show itself at its best. (STS 362)

⁶⁷¹ Jürgen Schläeger, *Grenzen der Moderne*, S. 10.

⁶⁷² So liest Janice L. Doane Steins *Three Lives* beispielsweise als „performance of Jeff and Melanctha's inability to communicate“ in ihrem: *Silence and Narrative: The Early Novels of Gertrude Stein*, Westport, 1986, S. 70.

⁶⁷³ Marjorie Perloff, „Gertrude Stein's Differential Syntax“, veröffentlicht unter: <http://www.poetics.yorku.ca/article.php?sid054> (08.06.2003), S. 10. Vgl. a. ihr: *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, 1996.

⁶⁷⁴ Vgl. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, bes. Kapitel 4.

⁶⁷⁵ Vgl. Stephen Scobie, „The Allure of Multiplicity“, in: Neumann/Nadel, S. 98-118 und bes. für die „Portraits“ Dagmar Buchwald, *Jenseits von Aktion und Passion*, bes. S. 73ff.

Die aufregende Entdeckungsreise, die Anderson durch *Tender Buttons* macht, ist eine Erkundungstour zu sich und seiner Sprache. In diesen wenigen Zeilen wird 13mal mit „I/me/my“ auf Anderson als Rezipienten verwiesen. Damit wird die individuelle Bedeutung des Textes unterstrichen – *Tender Buttons* muss man durch subjektive Erfahrung des Kunst-Raumes näher kommen, während andere Werke – wie das schon erwähnte Eliotsche *Waste Land* – durch objektivierbare Referenzen an Sinn gewinnen. Das Begriffspaar „subjektiv/objektiv“ ist als Axiom sicher problematisch, doch sollen hier lediglich die unterschiedlichen Sinnkonstruktionsrichtungen ausgewiesen werden. Eliot gibt Interpretationsanweisungen, die sich auf tradiertes Wissen gründen, Stein mutet dem Leser einen größeren Freiraum zur Sinnkonstruktion zu.

Anderson vergleicht Wörter mit Farbtöpfchen: Durch Kombinationen und im Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen entsteht etwas Neues – eigentlich schon fast eine Umkehr von Gertrude Steins erzähltem Erlebnis des Cézanne-Gemäldes und dessen Auswirkung auf ihr Schreiben, das im zweiten Kapitel untersucht wurde. Anderson spricht davon, dass ihm etwas „ein bisschen bewusster“ wurde als früher und er sich dank dieses Buches in Wörter verliebt habe und nun versuche, den Wörtern die Chance zu geben, sich von ihrer besten Seite zu zeigen. Damit wird die Eigenständigkeit der Wörter jenseits ihrer Referenz zur Realität markiert – Wörter sind wirkliche Entitäten, denen man liebevoll begegnen kann. Sie werden verdinglicht und so ihrer eigenen Qualität zugeführt, derer man sich im Alltag nicht bewusst ist und – damit sie dort funktionieren – auch nur bis zu einem gewissen Grade bewusst sein kann. Anderson übernimmt von Stein diese Verdinglichung der Wörter und hat damit ein Material für sich entdeckt, das ebenso wie Farbe eingesetzt werden kann. Die Fließspuren und aperen Stellen bei Cézanne sowie die kubistische Flächigkeit und die reduzierte Farbigkeit von Picasso könnte man jetzt durch metaphorische Übertragung direkt auf *WO* fassen: „Let us look briefly into the story of the hands“ (31) oder „If you have lived in cities and have walked in the park on a summer afternoon, you have perhaps seen...“ (121) könnten durch das Ansprechen des Lesers als „narrative Fließspuren“ gedeutet werden und visuelle Formulierungen wie „When the hands were closed they looked like clusters of unpainted wooden balls as large as walnuts fastened together my steel rods“ (35) erinnern durch holzschnittartige Grobheit an kubistische Figuren. Doch was wäre mit solchen Vergleichen gewonnen? Man bettete Beobachtungen in weiche Analogien; doch hier soll erst einmal das parallele Kreieren von Wirklichkeiten betrachtet werden.

1.2.1 Perspektivenwechsel

Wie soeben ausgeführt, hat Anderson mit der Betonung des „Ichs“ seinen subjektiven Standpunkt durch die Lektüre von *Tender Buttons* markiert. Es ist nicht die objektivierbare Qualität von Dingen, die Stein interessiert, sondern vielmehr die Konkretion der Rezeption, die sie in jenem Text ermöglicht. Der Leser muss für eine sinnvolle Lektüre seinen Standpunkt finden – in vielen Texten wird dieser durch Erzählerinstanzen und konventionellen Sprachgebrauch klar vorgegeben. Bei Stein ist die Findungsarbeit des Lesers für diesen Standpunkt wesentlich größer – ja, schon der Begriff „Standpunkt“ ist mit der sich tänzelnd bewegenden Lektüre von Steins Texten kaum in Einklang zu bringen. Das Sehen als optischer Vorgang hängt vom Standpunkt des Betrachtens ab; *AABT* gibt gar nicht erst vor, „Realität wirklich abbilden zu wollen. Damit folgt sie derselben Struktur wie die kubistischen Bilder, deren Kennzeichen u.a. die fehlende Narrativität ist.“⁶⁷⁶ Die kubistischen Bilder konstruieren eine Realitätserfahrung und verdinglichen diese. Damit wird die Rezeption zur eigentlichen Realität, die allerdings dadurch nur subjektiv fixiert werden kann und von unterschiedlicher Offenheit ist.

Wissenschaftlich muss ein theoretischer Standpunkt eingenommen werden. In den letzten Jahren war dieser oft von den Errungenschaften der *Queer Theory* geprägt. Steins Perspektive wird aufgrund ihrer Homosexualität als anderer Blick gewertet, und so wird durch erotisches Wissen ein Werk gefiltert und mikroskopierte.⁶⁷⁷ Das Leben und das Werk Steins kann durch diese Maske betrachtet werden, die Picasso in seinem berühmten Porträt von Stein dann konkretisierte; demzufolge schreibt Robert S. Lubar: „I will then consider the ways in which Gertrude Stein experienced her lesbianism and inverted social codes regulating gender and bourgeois (hetero)sexuality by performing an elaborate masquerade in her life and work.“⁶⁷⁸ Seine in Lacans Schriften verankerte Sichtweise, die später im Zusammenhang mit der Bildanalyse diskutiert werden soll, ist damit deutlich markiert. Vorerst soll im Bewusstsein einer gewollten Naivität erst einmal vom Bild her gedacht werden, und die Frage nach Perspektive beantwortet werden.

⁶⁷⁶ Angela Krewani, *Moderne und Weiblichkeit*, S. 93. Vgl. a. Ulla Haselstein, „‘You Will be Me When This You See’: Gertrude Stein und Alice B. Toklas“, in: *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, Hg. Annegret Heitmann et al., Berlin, 2001, S. 77-99.

⁶⁷⁷ Audre Lorde schreibt von „a lens through which we scrutinize all aspects of our existence“, *Sister Outsider*, Trumansburg, 1984, S. 57, für eine Diskussion s. Mary E. Galvin, *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*, Westport, 1999, S. 46ff.

⁶⁷⁸ Robert S. Lubar, „Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture“, *The Art Bulletin* 79.1 (1997): 56-84, hier S. 59.

1.2.2 Perspektivischer Einschub

Die große Entdeckung im *quattrocento* war die perspektivische Darstellung, die dem Auge des Betrachters ein natürlich räumliches Sehen ermöglicht, indem eine dreidimensionale Illusion auf der flachen Leinwand entstand. Perspektive ist nun untrennbar mit dem Betrachter und so mit dem Sehen als sinnlichem Akt verbunden, denn beim Sehen erscheint dem Betrachter jede von ihm fort in die Tiefe laufende Linie in bedingter Verkürzung, d.h. die Größe der gesehenen Gegenstände nimmt mit zunehmender Distanz ab. Im Bild schneiden sich alle parallelen Geraden, die vom Betrachter weg in die Tiefe führen, in einem Punkt, der auf der Horizontlinie der Bildebene liegt und Fluchtpunkt heißt. Diese uns so vertraute Darstellungsweise ist bis ins Mittelalter hinein nicht der Maßstab der Abbildung. Man erinnere sich nur der Altarbilder, auf denen Heilige größer als Menschen und Stifter kleiner als Kirchenpersonal dargestellt werden. Hier haben wir es mit einer Bedeutungspositionierung zu tun, die den Abbildungen nach ihrer religiösen Funktion die Größe zuweist und sich nicht am physischen Sehen orientiert.⁶⁷⁹ Ebenso kann Gemälden ein zeitlicher Ablauf durch das mehrfache Einfügen einer Person gegeben werden; ein Gemälde friert so nicht unbedingt einen bestimmten Moment aus dem Fluss der Zeit, sondern bettet das Hauptmotiv in eine dynamische Erzählstruktur ein.⁶⁸⁰

Mit Brunelleschi und seinem Kreis entsteht in der italienischen Frührenaissance die Perspektive, die von Leon Battista Alberti dann 1435 in seiner Schrift *Della Pittura* einen theoretischen Rahmen bekam. Seitdem wurde mit der Perspektive experimentiert: Kavalierspersion liegt etwas höher als der menschliche Augenwinkel, die Vogelperspektive wesentlich höher, während die Froschperspektive das Bild aus extremer Untersicht präsentiert. In der venezianischen Malerei werden die Farbwerte hinlänglich ihrer Nah- und Fernwirkung geordnet, so dass man von einer räumlichen Farbperspektive sprechen kann. Bei steigender Entfernung werden die Farben zu bläulichen Tönen gebrochen, während

⁶⁷⁹ Diese beiden Beispiele für Perspektiven schließen einander nicht einmal aus – Jan van Eyck hat mit der „Madonna in der Kirche“ (1437-39) eine Mischform in Öl auf Holz (31 x 14 cm, Gemäldegalerie, Berlin) gemalt, die eine monumentale Gottesmutter in einem in sich realistischen, aber im Vergleich zu der Figur viel zu kleinen Raum darstellt. Dadurch wird nicht nur die besondere Stellung Mariens versinnbildlicht, sondern auch ihre Symbolkraft als *ecclesia* thematisiert.

⁶⁸⁰ Die um 1500 gemalte Kreuzigungsszene von Wilm Dedek (,,Der Kalvarienberg des Tile Nigel“, Hamburger Kunsthalle, Abb. in Uwe M. Schneede, *Goldgrund und Himmelslicht*, S. 237) bietet hier ein gutes Beispiel, da hier nicht nur ein zentraler Christus ans Kreuz genagelt dargestellt ist, sondern auch kleinere Jesusfiguren, die das Kreuz tragen, zu Grabe getragen werden, bzw. aus dem Grab auferstanden sind, zu finden sind. Damit wird die Kreuzigung in die zeitliche Dimension der Heilsgeschichte integriert; es ist nicht nur ein bestimmter Zeitpunkt, den das Bild festhält, sondern die Fokussierung auf einen Aspekt, dessen narrative Einbettung ebenfalls optisch gewährleistet ist.

der Hintergrund selbst aufgeheilt wird – als Beispiel sei die im Cézanne-Kapitel bereits erwähnte „Schlafende Venus“ von Giorgione angeführt, bei der der Vordergrund in erdigen Braun- und Grüntönen gehalten ist und sich im Hintergrund die Berge in ein luftig-lichtes Hellblau aufzulösen scheinen. Das Bild erhält so eine intensiv in die Ferne sich ausbreitende Tiefe.⁶⁸¹

Perspektive wird zur strukturellen Ordnung eines Gemäldes benutzt; sie organisiert nach Bedeutung der Personen, nach tiefenillusionistischer Landschaft oder anderen Kriterien – sie ordnet und hierarchisiert.⁶⁸² Mit der Perspektive wird aber auch gespielt – man denke nur an die Anamorphose. In diesem Kunstgriff werden Gegenstände und Figuren nicht planparallel, sondern verzerrt dargestellt, so dass man diese nur von einem, nicht mit dem üblichen Betrachterstandpunkt identischen Winkel aus sehen kann.⁶⁸³ Trotz solcher Manierismen bleibt das Tafelbild der Neuzeit aber von dem subjektiven Betrachterstandpunkt abhängig, bis Paul Cézanne in seinen Stilleben gleichzeitig mehrere Fluchtpunkte und Horizontlinien einführte und damit das Ende der wissenschaftlichen Perspektive einläutete;⁶⁸⁴ er findet einen neuen Zugang zur Darstellung und postuliert: „Ich suche die Perspektive nur durch Farbe wiederzugeben.“⁶⁸⁵ In welcher Ausrichtung auch immer: Perspektive bedeutet, dass Teile nicht gleichwertig sind. Diese mögen gemäß ihrer Bedeutung im religiösen oder gesellschaftlichen Kontext oder auch in der Größendarstellung durch Nähe und Ferne differenziert werden.

Es wurde bereits ausgeführt, wie Stein über die ästhetische Rezeption der gleichwertigen Komponenten ihres Cézanne-Porträts seiner Frau zu einer ethischen Betrachtung über Gleichheit gelangt. Von dieser ästhetischen Erfahrung der Gleichwertigkeit der Elemente

⁶⁸¹ Giorgione, „Schlafende Venus“, 108 x 175 cm, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. S. dazu auch Michael W. Alpatow, *Die Dresdner Galerie Alte Meister*, Dresden, 1966, S. 50-57 sowie Carlo Ginzburg, *Die Venus von Giorgione*, Berlin, 1998.

⁶⁸² Für eine detaillierte Darstellung der Perspektive in Kunst und Literatur s. Judith Veronica Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, 1997 und Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, 1995.

⁶⁸³ Ein prominentes Beispiel für eine anamorphische Darstellung findet sich bei Hans Holbein d.J. in seinem Doppelporträt „Die Gesandten“ (1533, 207 x 209 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London): Zwischen den beiden Herren „schwebt“ im Vordergrund eine Form, die sich schräg betrachtet als Totenschädel entpuppt. Vgl. auch Joost Elffers et al., *Anamorphose – ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln, 1975. Neuere Belege für ein Interesse am *point of view* bieten die Arbeiten der letzten Jahre von Felice Varini. Er bemalt den architektonischen Raum mit einfachen geometrischen Figuren, die nur von einem Punkt in seiner Augenhöhe, 1,62 m, zu einem harmonischen Ganzen finden und ansonsten mit flächigem Chaos spielt; s. Fabiola López-Durán, *Felice Varini. Points of View*, Baden, 2004.

⁶⁸⁴ Vgl. dazu besonders Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien, 1970 (Offsetdruck von 1938), bes. S. 133-189.

⁶⁸⁵ Paul Cézanne zit. in: Ingo F. Walther, *Malerei des Impressionismus*, Bd. I, S. 251.

einer Komposition, kommt Stein zu dem Schluss: „After all, to me one human being is as important as another human being...“ (TI 16), den sie in ihren eigenen Texten vermitteln möchte: „I was not interested in making the people real but in the essence or, as a painter would call it, value. (...) I got it largely from Cézanne“ (TI 16). Sie bekennt des Weiteren: „I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism“ (TI 17). Die Gleichwertigkeit auf verschiedenen Ebenen führt also zum Kern dessen, was mit Kubismus sprachlich umrissen wird. Der Kubismus reduziert das Objekt auf seine stereometrischen Formen und ermöglicht durch die Aufsplitterung in diverse Facetten, verschiedene Perspektiven gleichzeitig einzunehmen und darüber hinaus das Objekt in die Flächenordnung einzubinden. Cézanne hat sich zwar in gewisser Weise von der Zentralperspektive gelöst, doch zu einer stabilen Form in harmonisierenden Farbflächen gefunden. Im Kubismus wird dieses Gerüst nun fortgenommen; die Formen geraten so in eine neue Dynamik. Gerade zu Beginn des analytischen Kubismus’ dominieren asketische Farbreduktionen auf Braun- und Grautöne zugunsten der Linie in Raum- und Formuntersuchungen.

1.3 Stein als Kubistin?

Gertrude Stein war nicht nur als Sammlerin moderner Kunst ein visueller Mensch, auch der Sprache gewinnt sie eine optische Qualität ab: „...you see I feel with my eyes and it does not make any difference to me what language I hear, I don’t hear a language, I hear tones of voice and rhythms, but with my eyes I see words and sentences and there is for me only one language and that is english [sic]“ (AABT 77).⁶⁸⁶ Stein dringt also durch das fühlende Sehen in Sprache ein und betont damit nicht nur eine individuelle Rezeption, sondern auch eine bestimmte Konstruktion von Realität, die sich auch für Cézanne nachweisen lässt; so schrieb Clive Bell bereits 1914: „It was because Cézanne could come at reality only through what he saw that he never invented purely abstract forms.“⁶⁸⁷ Lesen und Betrachten sind hier nicht zwei Tätigkeiten, die sich auf die separaten Felder von Texten und Bilder beziehen, sondern die miteinander eng verwoben sind. Es ist nicht meine Absicht, eine Steinsche Theorie der Synästhetik zu formulieren – es soll aber das Ineinandergreifen von Lektüre und Betrachtung für eine Rezeption beider Medien erläutert werden.

⁶⁸⁶ Diese Aussage findet sich in Variationen mehrfach in AABT, so z.B. „As she says eyes to her were more important than ears and it happened then as always that english [sic] was her only language“ (82). Auch in einem Interview bringt sie ihr Anliegen synästhetisch auf den Punkt: „As a matter of fact, as a writer I write entirely with my eyes!“ zit. in: J.D. McClatchy, *Poets on Painters*, S. 81.

⁶⁸⁷ Clive Bell, „The Debt to Cézanne“, in seinem: *Art*, S. 199-214, hier S. 213.

Setzt man Gertrude Stein und den Kubismus in Beziehung, muss man einen Standpunkt zwischen den Disziplinen einnehmen. Ein Klassiker der Sekundärliteratur, Edward F. Fry's *Cubism*⁶⁸⁸ gibt lediglich einen Ausschnitt aus Steins Prosa-Gedicht „Picasso“ wieder und kommentiert ihn: „as a literary stylist Stein undoubtedly profited and was influenced to a considerable degree by her familiarity with cubist painting“ (56). Die Vorstellung, dass zuerst das Bild da war und dann Ähnliches im Medium Sprache versucht worden ist, findet sich schon in den Rezensionen von *Tender Buttons* (1914), in denen Gertrude Stein als literarische Kubistin bezeichnet wird.⁶⁸⁹ Auch wenn Fry davon spricht, dass „the parallel with ‘analytical’ cubism is in fact rather striking, if one bears in mind the inherent differences between the two media“ (56), wird nur ein Auszug von Steins Komposition publiziert; dabei käme er sicherlich nie auf die Idee, ein Bild nur im Ausschnitt zu zeigen um es dann zu bewerten. Entsteht der Sinn der Steinschen Texte erst im Erleben der individuellen Rezeption, so muss entweder diese in irgendeiner Form artikuliert und dadurch nachvollziehbar oder der ganze Text zugänglich und damit erfahrbar gemacht werden.

Genau hier soll eine Schwierigkeit aufgezeigt werden, die im wissenschaftlich-textuellen Rahmen keine Lösung erfahren kann. John Richardson attestiert Stein einen fehlenden Sinn für Qualität mit dem Verweis auf ihre Äußerung, dass ein „painting may be good, it may be bad, medium [bad] or very bad or very good but anyway I like to look at it.“⁶⁹⁰ Dieses „lack of artistic judgement“ sieht er fixiert in ihren beiden Wort-Porträts zu Picasso und der Picasso-Monographie: „She comes up with remarkably few insights and hides her ignorance of basic concepts behind a barrage of simplistic repetition. Her 1909 word-portrait of the artist consists of a single idea relentlessly reiterated.“⁶⁹¹ Dabei werden die sprachlich undifferenzierten, geradezu einfältigen Bewertungskategorien Steins „(very) good, (very) bad, medium“ durch die Einfügung des „may be“ noch weiter von einer sinnvollen Beurteilung gerückt. Stein setzt dafür aber ein sinnliches Moment dagegen: „...but anyway I like to look at it“ – die Freude am Sehen ist der Diskurs, den Stein einer Auseinandersetzung mit Bildern als angemessen ansieht. Wenn Richardson ihr fehlende Einsicht, mangelnde Grundkenntnisse und gnadenlose Wiederholungen vorwirft, dann muss deutlich gemacht werden, dass sein

⁶⁸⁸ Edward F. Fry, *Cubism*, London, [1966], 1978.

⁶⁸⁹ Vgl. Diana Souhami, *Gertrude and Alice*, S. 171.

⁶⁹⁰ John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, New York, 1991, S. 405. Richardson beruft sich in seinem Zitat auf Hobhouse, doch in „Pictures“ lautet die Stelle etwas anders: „The painting may be good, it may be bad, medium or very bad or very good but anyway I like to look at it“ (P 84, analog in Gertrude Stein, „Pictures“, in ihrem *Lectures in America*, New York, 1975, S. 61) – nach „medium“ wird nicht noch einmal „bad“ gesetzt.

⁶⁹¹ John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 405.

Bewertungsfilter der Sprache eine erläuternde Meta-Qualität zuspricht, die Stein mit der Konzentration auf das Sehen oft spielerisch-respektlos umgeht. Es geht hier also schlicht um ein unterschiedliches Sprachverständnis. Wie wir am Beispiel der Rose gesehen haben, benutzt Stein zwar Wörter jenseits ihrer alltäglichen Kommunikationskonvention, doch ist es nicht eine bloße Reduktion, wie Richardson meint: „Gertrude aimed to strip words of their meaning and associations and transform them into something (...) abstract and arbitrary“⁶⁹², sondern vielmehr eine Konkretion, die trotz der überreichen Bildkraft des Wortes im Hier und Jetzt des Lesers sich manifestiert.

Laut Leo Stein hat Picasso ihm gegenüber sein Befremden von Gertrudes Umgang mit Sprache geäußert: „With lines and colors one can make patterns, but if one doesn’t use words according to their meaning, they aren’t words at all.“⁶⁹³ Ein Wort soll dann nicht mehr ein Wort sein, wenn es nicht im hierarchischen Kontext der tradierten Bedeutung gelesen werden kann? Es sei nochmals auf das gänzlich andere Stein-Verständnis von Anderson hingewiesen; er schreibt: nach der Lektüre von *Tender Buttons* „...I really fell in love with words, wanted to give each word I used every chance to show itself at its best“ (*STS* 362). Die Bedeutung des Wortes ist für den erfolgreichen Akt der Kommunikation im Alltag entscheidend, sonst kommt es zu Missverständnissen; in der Kunst allerdings ist das Wort Material, dessen besondere Qualitäten der Autor erlebbar machen möchte. Gertrude Stein hat ihre Texte so angelegt, dass die Rezeption sich nicht nach dem hinreichend Sinnvollen streckt, sondern das neue Sinnliche im Jetzt zum Erlebnisraum macht.

Metaphorisch gesprochen ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst sicher einer gewissen Linearität unterworfen, die von Fragen ausgehend durch klare Argumentation Antworten liefern soll. Janet Flanner hat in ihrer Einleitung zum ersten Band der unveröffentlichten Werke Steins jedoch über Gertrude geschrieben: „She did not like questions and answers. She thought one should get answers without questions.“⁶⁹⁴ Diese Antworten sind oft nicht einfach zu verstehen, da sie sich der gewohnten Dialektik von Frage und Antwort entzogen haben. Es sei nur an Steins Stilmittel erinnert, Fragen in Form von

⁶⁹² Ibid., S. 406.

⁶⁹³ Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, S. 190. Ein Jahr nach dem Tode seiner Schwester publiziert Leo das Buch, in dem er Begebenheiten, die von Gertrude in *AABT* geschildert worden sind, korrigiert. Ebenso wie *AABT* als kunstvoll konstruierter Text verstanden wird, so muss *Appreciation* als Gegenentwurf gelesen werden. Zitate erhalten so ihre Bedeutung nicht durch die Autorität der Authentizität, sondern vielmehr in ihrer Funktion als komponierter Text.

⁶⁹⁴ Janet Flanner, „Frame for Some Portraits“, in: Gertrude Stein, *Two: Gertrude Stein and Her Brother*, S. ix-xvii, hier S. x.

Aussagesätzen zu stellen – der Titel ihres „What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them“ ist nur ein Beispiel für den Gebrauch von Fragewörtern ohne entsprechende Interpunktion. Während einer Auseinandersetzung mit Stein wird schnell deutlich, dass in ihrem Werk das einer wissenschaftlichen Arbeit vorausgesetzte Sprachverständnis unterlaufen wird und sich nur schwer zurückführen lässt. Wählt man den Filter Sexualität oder Nationalität, so kann man bei Stein als Lesbe in einer heteronormativen Gesellschaft oder Picasso als Spanier in Paris sicher eine Fokussierung erlangen, doch verliert man durch den Brennpunkt das Bedeutungs-Panorama aus den Augen. Doch selbst dieses ist immer durch den Betrachtenden, bzw. Schreibenden eingegrenzt. Der von manchen Wissenschaftlern gewählte Ausweg, den Steinschen Stil zu kopieren ist eine eher amüsante Notlösung,⁶⁹⁵ während andere sich einer Offenheit bedienen, die konstruktiv irritierend eine Eindeutigkeit unterläuft. So schreibt Neil Schmitz beispielsweise über *Tender Buttons*: „...Gertrude Stein would suppress the more frolicsome texts in her lifetime. The notable exception is *Tender Buttons* (1914), which gives it away, which doesn't give it away.“⁶⁹⁶ Die suggestive Offenheit, mit der Schmitz hier operiert, ist von der spielerischen Natur, die auch Steins Texten eingeschrieben ist und der hier in akademischem Cinemascope Rechnung getragen wird. Auch Tony Tanner kommt zu dem sprachlich paradoxen Ergebnis, dass Stein „developed a highly mannered style, complicatedly simple yet curiously weightless, full of subtle movement yet fatally uninhabited.“⁶⁹⁷ Hilary Corks kommentierte bereits 1961 zu Stein, dass „much of her experimentation in fact was an attempt based on palpably false analogy, to apply to literature the methods of cubism and painting“⁶⁹⁸. Als „literary cubist“ wird Stein von den Autoritäten Brinnin, Dubnick, Steiner und Walker gesehen; Charles Harmon Cagle degradiert Gertrude Stein sogar als „an American expatriate who never painted anything and took the word of her older brother (an amateur painter) for what was good art – at least until she met Picasso – and afterwards often failed to live up to her own bell-ringing claims of infallibility in detecting genius“⁶⁹⁹ und kategorisiert ihre Werke durch Ausrichtung auf Maler: „It is thus reasonable to conclude that *Three Lives*, published in 1909, was Gertrude's 'Cézanne period,' and much of what followed, her cubist or 'Picasso period'“

⁶⁹⁵ Michael S. Reynolds kommt in seinem Artikel „Hemingway's Stein: Another Misplaced Review,“ *American Literature* 55.3 (1983): 431-434 zu dem Schluss: „Certainly he was going to be a writer. Certainly he was learning from everyone he read. He was very sure that he would certainly become one whom everyone would read...“ und nimmt das frühe Steinsche Picasso-Porträt als Muster. Reynolds letzte Betrachtung: „We are certain that he learned something from Gertrude Stein. Surely it is time to find out what he learned for certain“ macht deutlich, dass hier kaum die Frage, geschweige denn Antwort gefunden worden ist.

⁶⁹⁶ Neil Schmitz, *Of Huck and Alice. Humorous Writing in American Literature*, Minneapolis, 1983, S. 201.

⁶⁹⁷ Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, S. 204.

⁶⁹⁸ Zit. in: Claudia Franken, *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, S. 15.

⁶⁹⁹ Charles Harmon Cagle „'Cézanne Nearly Did': Stein, Cézanne, and Hemingway“, *Midwest Quarterly* 23.3 (1982): 268-278, hier S. 270.

(272). Diese Einteilung ist eher „simple“ denn „reasonable“, denn Steins Werke werden so als Sprachimitate von Cézanne und Picasso angesehen und nicht als autonome Leistung gewürdigt.

1.4 Begrifflichkeiten des Kubismus'

Der analytische Kubismus mit seinen stilisierten geometrischen Formen, seinen reduzierten Farbschattierungen in Grau und der expliziten Flächigkeit hat eine ganz besondere Qualität: „a quest for the essence of form.“⁷⁰⁰ Über die Etymologie des Terminus' „Kubismus“ ranken sich Mythen: Während Fry dem Urheber des Begriffes „fauve“, dem Kritiker Louis Vauxcelles, die Kombination des Wortes *cube* mit neuen Stil attestiert, macht Weiss auf die signifikante Unterscheidung von *cube*, dem französischen Wort für Würfel, und die Addition des Suffixes „-isme“ deutlich.⁷⁰¹ Im Frühling 1909 prangt die Kombination zum ersten Male auf der Titelseite von *Le Figaro* und beginnt damit als Stilbegriff seinen Zug um die Welt.⁷⁰² Die Bilder, die dem Kubismus zugeordnet werden, sind schon zwei Jahre zuvor entstanden, so dass die Entwicklungs- und Etablierungszeit des Kubismus zwischen den Jahren 1907 und 1914 gesetzt werden kann; seit den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts praktizierten etliche Maler diesen Stil.

Picasso selbst hat sich in vielen Selbstzeugnissen sehr widersprüchlich zu Fragen der Kunst und ihrer Interpretation geäußert; allerdings hat er immer wieder die Unzulänglichkeit der sprachlichen Erklärung gegenüber dem Erleben eines Kunstwerkes betont. Deutlich bezog er in einem Interview für *The Arts* 1923 gegen eine theoretische Erklärung des Kubismus Position: „Mathematics, Trigonometry, chemistry, psychoanalysis, music, and whatnot, have been related to Cubism to give it an easier interpretation. All this has been pure literature, not to say nonsense, which brought bad results, blinding people with theories.“⁷⁰³ Die in sich

⁷⁰⁰ Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 306.

⁷⁰¹ Vgl. Edward F. Fry, *Cubism*, S. 51. Vauxcelles selbst hat Matisse die Benennung „cubisme“ zugeschrieben (s. Jeffery Weiss, *The Popular Culture of Modern Art*, S. 270n30). Die zunächst deskriptive Verwendung von „fauve“ – der Ausdruck „(cage aux) fauves“, kennzeichnete die Werke des Kreises um Matisse und Derain, die zusammen im Salon d'Automne 1905 ausgestellt worden sind – hat Ellen C. Oppler in ihrer Dissertation *Fauvism Re-examined*, Columbia University, New York, 1969, bes. S. 13-19 untersucht. Fälschlicher Weise werden „fauve“ und „cube“ oft mit den ideologischen Ismen verbunden: z.B. zitiert Patrick O'Brian in *Pablo Picasso*, Hamburg, 1979, S. 213 Vauxcelles, als er die Bilder von Georges Braque beschrieb: „Er verachtet die Form und reduziert alles – Ansichten, Plätze, Menschen, Häuser – auf geometrische Diagramme, auf Kuben“ und bewertet diese Äußerung als Geburt des Kubismus'. In Stefana Sabins Biographie *Gertrude Stein*, Reinbek, 1996 wird Kahnweiler die Übernahme der „böswillig gemeinte[n] Bezeichnung“ (S. 136n73) Kubismus zugeschrieben; auf den Unterschied von „cube“ und „cubisme“ geht die Autorin allerdings auch nicht ein.

⁷⁰² S. Jeffery Weiss, *The Popular Culture of Modern Art*, S. 56 ff.

⁷⁰³ Pablo Picasso gab 1923 dem mexikanischen Künstler Marius de Zayas ein Interview; das Zitat stammt aus der von Picasso gutgeheißenen Version „Picasso Speaks“, die im gleichen Jahr in *The Arts* (Mai 1923): 315-26 erschien; hier zitiert in: *AIT*, S. 212.

geschlossenen wissenschaftlichen Systeme können nicht den Kubismus erhellen, sondern blenden die Betrachter durch den gleißenden Schein ihrer Geschlossenheit. Gertrude Stein setzt sich nun gegen eine solche Blendung ein und fordert zum Akt des Sehens auf, da darin – und nicht in Sprache – das eigentliche Instrumentarium für die Bildrezeption liegt. Nur durch das Sehen kann man sich der Erfahrungswelt eines Bildes nähern.

Apollinaire hat sich mehrfach theoretisch mit dem Kubismus auseinander gesetzt und betont das Wissenschaftlich-Analytische dieses Stils: „A Picasso studies an object the way a surgeon dissects a corpse“ (AIT 180). Auch wenn Apollinaire deutlich macht, dass seiner Meinung nach der Kubismus die reine Form von Kunst ist, die analog die Musik für die Literatur darstellt, steht diese Äußerung in einer Reihe von Kritik, die ihren prominentesten Ausdruck in Sainte-Beuves zeitgenössischer Äußerung über den Autor von *Madame Bovary* fand: „Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tinet la plume comme d’autres le scalpel“ – der Autor, der die Feder wie ein Skalpel benutzt.⁷⁰⁴ Die berühmte Karikatur von A. Lermot „Flaubert sezirt *Madame Bovary*“ (in *La Parodie* 05.12.1869), die den Autor zeigt, wie er in der einen Hand ein riesiges Skalpel greift, in der anderen das blutende Herz seiner Heldin über ein Tintenfass hält, bedient sich ebenfalls des Pathologen-Bildes. Das schonungslose, wissenschaftlich rationale Auseinandernehmen sei die Leistung des exakten Künstlers, der damit aber nicht die Seele seiner Figuren fände. Gertrude Stein hat im *TI* den Einfluss Flauberts auf ihr Textverständnis expliziert: „Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne...“ (TI 15) und in der *AABT* wird der Zusammenhang von *Three Lives* und den *Trois Contes* von Flaubert erläutert: „She had begun not long before as an exercise in literature to translate Flaubert’s *Trois Contes* [sic]...“ (39). Es ist nun aber weniger eine variierte Aktualisierung der Dienstmädchenerzählung von Flaubert, als vielmehr sein Interesse an Komposition, sein Spiel mit Signifikanten, das Stein weiterführt. In ihrem Aufsatz „Two Stein Talks“ zitiert Lyn Hejinian einen Brief von Flaubert an Louise Colet:

What seems beautiful to me – what I should like to write, is a book about nothing, a book dependent on nothing external, which would be held together by the internal strength of its style ... a book which would have practically no subject, or at least one in which the subject would be almost invisible, if that is possible.⁷⁰⁵

Es geht Flaubert hier um eine Erzählung, die sich nicht in narrativen Momenten – einer

⁷⁰⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve zit. in: Gilles Anquetil, „1857 *Madame Bovary*“, *Le Nouvel Observateur*, 26.07.2001, <http://www.france-mail-forum.de/fmf24/lit/24anquet.html> (06.06.2003).

⁷⁰⁵ *Letters of Gustave Flaubert 1830-1857*, Hg. Francis Steegmuller, Cambridge, 1980, S. 154, zit. in: Lyn Hejinian, „Two Stein Talk“, S. 96.

Geschichte um irgend etwas – verirrt, sondern deren Wesen von der Komposition bestimmt wird. Genau dieser Schnittpunkt, die Erfahrbarkeit von Sinn-Konstruktionen, verbindet Stein mit den an Komposition interessierten Malern Cézanne und Picasso und Anderson, der den in Flauberts Brief zitierten Gedanken auf seine Art amerikanisiert:

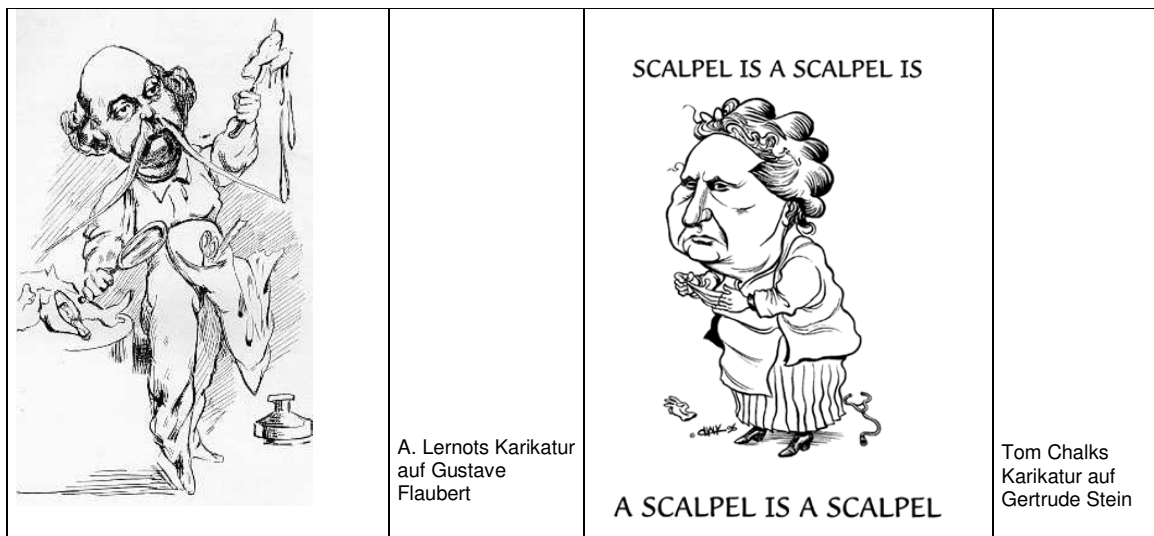
There was a notion that ran through all story-telling in America, that stories must be built up about a plot and that absurd Anglo-Saxon notion that they must point a moral, uplift the people, make better citizens, etc. (...) 'The Poison Plot' I called it in conversation with my friends as the plot notion did seem to me to poison all story-telling. What was wanted I thought was form, not plot, an altogether more elusive and difficult thing to come at.
(STS 352)

In diesem Sinne haben sowohl Sainte-Beuve als auch Lernet etwas mit Apollinaires Urteil über den Kubismus gemein: Das Werk wird als präzise Analyseerfahrung verbucht und nicht als vordergründig belehrendes oder unterhaltsames Erlebnis. Interessanter Weise ist überliefert, dass Monet selbst Cézanne „einen Flaubert der Malerei, ein wenig schwerfällig, hartnäckig, fleißig, manchmal zögernd wie ein Genie, das um seine Selbstverwirklichung ringt“ genannt und damit Steins zentrale Begriffe ins Feld geführt hat.⁷⁰⁶ Flaubert wurde in einem Prozess wegen Verstoßes gegen die guten Sitten und die Religion am 07. Februar 1857 zwar freigesprochen, doch wurde sein Stil, der nicht moralisch urteilt, sondern den Leser zu ethischer Reflexion aktiviert, zunächst als „amoralisch“ abgelehnt, später jedoch als ästhetische Norm akzeptiert und erweitert.⁷⁰⁷ Genau in diesem Kontext ist auch die Karikatur von Tom Chalk zu verstehen, die Gertrude Stein sich Operationshandschuhe abstreifend zwischen den dem berühmten Rosenzitat angelehnten Zeilen „Scalpel is a scalpel is a scalpel is a scalpel“ zeigt.⁷⁰⁸ Stein sezziert unseren alltäglichen Gebrauch von Sprache und macht so den Organismus durch die individuelle Betrachtung der Organe und Knochen – sprich Wörter, Sätze, Absätze und ihrer Relationen untereinander – erfahrbar. Um das pathologische Sprachbild nun auszureizen bleibt anzumerken, dass erst in der Rezeption dann dem Gegenstand Leben eingehaucht wird.

⁷⁰⁶ Zit. in: Marc Elder, *A Giverny chez Claude Monet*, Paris, 1924, S. 49.

⁷⁰⁷ Vgl. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M., 1970, S. 186.

⁷⁰⁸ Vgl. <http://www.tomchalk.com/stein.html> (14.05.2003). Auch der Fiktion entzaubernde Realismus von William Dean Howells Ende des 19. Jahrhunderts ist analog bebildert worden; eine zeitgenössische Karikatur, die ihn mit einem Seziermesser in der Hand am Kopf eines weiblichen Leichnams beschäftigt sieht, ist abgebildet in: Hubert Zapf (Hg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1996, S. 177.



1.5 Kubismus in Malerei und Literatur – Form und Fehler?

Gertrude Stein zieht eine Verbindung von Cézanne zu Picasso; sie schreibt in ihren Notebooks: „Now Cezanne is the great master of the realization of the object itself, Pablo connects on to him.“⁷⁰⁹ Mit dieser „realization“ wird nun nicht nur der Terminus der „réalisation“ bei Cézanne aufgerufen, der im zweiten Kapitel erläutert wurde,⁷¹⁰ sondern auch auf andere Bedeutungsebenen des Begriffes wie „Bewusstwerdung“, „Ausführung“, „Erkenntnis“, „Vergegenwärtigung“ und „Verwirklichung“ rekurriert. Die Fragen, ob „das Objekt“ durch die Bilder Cézannes nun bewusst wird oder erst ausgeführt werden muss, erkannt oder vergegenwärtigt werden kann, oder ob die Dinge durch die Art der Darstellung verwirklicht werden, sind definitorische Probleme, deren Lösungen der semantische Rahmen der *réalisation* nur sehr bedingt zu sprengen vermag. Daher soll hier aufgezeigt werden, wie Picasso an dieser polyvalenten Art der Realisierung anknüpft, die in der Rezeption des Betrachters die Wirklichkeit formiert und so erst „real“ wird.

Es herrscht Unklarheit darüber, wer die Geschwister Stein dem Maler Picasso vorgestellt hat, ob sie ihn gleichzeitig trafen und wo und wann dieses Treffen stattfand. Die Aussagen von Leo und Gertrude widersprechen sich ebenso wie die der diversen Biographen.⁷¹¹ Nachdem Leo Stein Picassos „Harlekins Familie mit Affen“ (1905) bei Clovis Sagot kaufte, nahm er seine Schwester Gertrude mit zu dem Händler, um ihr „Das Mädchen mit dem Blumenkorb“ zu zeigen – ein Gemälde, das sie zuerst ablehnte und dessen Ankauf – immerhin zur Hälfte

⁷⁰⁹ Gertrude Stein, *Picasso. The Complete Writings*, Hg. Edward Burns, Boston, 1985, S. 109.

⁷¹⁰ Vgl. a. Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München, 1997, S. 137.

⁷¹¹ Vgl. beispielsweise James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 110ff.; Brenda Wineapple, *Sister Brother*, S. 240, Diana Souhami, *Gertrude and Alice*, S. 105 f., Gertrude Stein *AABT*, 48ff., John Gerald Kennedy, *Imagining Paris*, S. 61, u.v.a.m.

aus ihrem Vermögensanteil – sie zunächst blockierte. Leo erwarb das Bild dennoch und es wurde im Studio aufgehängt. Ob nun Gertrude über Henri-Pierre Roché ein Treffen mit Picasso für ihren Bruder arrangierte, wie sie es in *AABT* beschreibt (51), oder ob sich die Begegnung anders zugetragen hat, ist nicht von elementarer Bedeutung für unsere Betrachtung.⁷¹²

Auch wann Picasso Gertrude Stein gebeten hat, für ihn Modell zu sitzen, ist nicht gesichert: bei einer Dinnerparty im Steinschen Atelier 1905 oder sogar bevor sie einander offiziell vorgestellt worden sind?⁷¹³ Es ranken sich viele Legenden um die tatsächlichen Ereignisse; Stein selbst postuliert in *AABT* ein Vergessen der Fakten: „I have heard Picasso and Gertrude Stein talk about it often and they neither of them can remember“ (51). Mehr noch – der 24 jährige Pablo hat schon angeblich seit acht Jahren nicht mehr mit einem Modell gearbeitet und Gertrude „had never thought of having her portrait painted, and they do not either of them know how it came about. Anyway it did...“ (*AABT* 51/52). Die Bedeutung wer, wann, wen, wie angesprochen hat wird in *AABT* völlig zurückgenommen zugunsten des Werkes, das beide schufen. Das „Portrait of Gertrude Stein“ wird als ein Kunstwerk eingeführt, dessen Entstehungsbedingungen bewusst ausradiert werden, um freie Kapazität für etwas Signifikanteres zu schaffen. Die Erinnerung an eine Raum-Zeit-Konstellation wird sprachlich negiert, um dem Hier-und-Jetzt des Kunstwerkes Platz zu schaffen. Dieses Moment ist das zentrale der Steinschen Ästhetik und weist auch auf die Schwierigkeiten hin, die sich weniger beim lesenden Erleben ihrer Texte ergeben, als vielmehr im Diskurs darüber. Stein lässt die Theorie und die Praxis, die Reflektion und die Konkretion derart ineinanderfallen, dass die Metaqualität von Sprache klein gehalten wird und diese verdinglicht als Material zur Erfahrung des Selbst werden kann.

In diesem Anspruch kann eine Verbindung zu bestimmten Tendenzen in der Malerei gezogen werden, beispielsweise ist Karla Murphy überzeugt, dass *AABT* „exemplifies not simply abstractionism, but Cubism as well.“⁷¹⁴ Dieser literarische Kubismus birgt nicht nur terminologische Probleme – wie kann sich Sprache denn aus geometrischen, kubischen Elementen zusammensetzen? – sondern auch Nachteile ob der Entstehungsgeschichte: Was

⁷¹² So erzählt z.B. John Richardson in seinem *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 360, dass Picasso mit Leo Stein in den Closerie-des-Lilas-Abenden zusammentraf.

⁷¹³ Weiterführende Spekulationen sind Judith Rodenbecks „Insistent Presence in Picasso’s *Portrait of Gertrude Stein*“, <http://www.showgate.com/tots/picasso/picstein.html> (29.05.2003) bes. den Fußnoten 8-13 zu entnehmen.

⁷¹⁴ Karla Murphy, „The ‘Convincing Lies’ of Gertrude Stein: Cubism in *The Autobiography of Alice B. Toklas*“, *Platte Valley Review* 22.2 (1994): 5-20, hier S. 6. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass *AABT* „demonstrates Cubism, if only because of Stein’s ‘intellectualized vision’“ (S. 19).

kam zuerst? Es geht in den folgenden Abschnitten nicht um Rekonstruktionsversuche einer linearen Abfolge von Ereignissen, sondern um Betrachtungen von Bildern und Texten, die sich in ihrer Rezeptionserfahrung gegenseitig steigern. Die interessanten Wechselwirkungen sind die, die ein Erleben der Kunstwerke im Jetzt intensivieren und nicht die, die sich mit historischen Notizen behaupten lassen.

1.6.1 Paul et Pablo contre Gertrude

Der Maler Jean Metzinger war einer der Hauptorganisatoren des Salon des Indépendants im Frühjahr 1911, doch bereits im Herbst 1910 hat er Picasso als Führer der entscheidenden Bewegung der modernen Kunst etabliert: „Rejecting every ornamental, anecdotal or symbolic intention, he achieves a painterly purity hitherto unknown. I am aware of no paintings from the past, even the finest, that belong to painting as clearly as his.“⁷¹⁵ Metzinger hebt den Fokus des Kubismus auf die Erfahrbarkeit der Mittel der Kunst hervor; die „malerische Reinheit“ wird zum entscheidenden Schlagwort. Dieser Aspekt erinnert an den kunsthistorischen Diskurs um Cézanne, den wir durch die Stimme von Maurice Denis gehört haben: „The painting of Cézanne is literally the essential art (...) He is a simple artisan, a primitive who returns to the sources of his art, (...) limits himself by its essential elements, by what constitutes exclusively the art of painting (...) he avoids at once deceptive representation and literature“⁷¹⁶ – die Nähe des provençalischen Malers zum Kubismus wurde ebenfalls von Apollinaire 1912 expliziert: „Cézanne’s last paintings and his watercolours belong to cubism...“ (*AIT* 183⁷¹⁷).

Wir haben uns schon einer kunsthistorischen Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Kubismus genähert, doch sei nachdrücklich auf ein für meine Lesart entscheidendes Verständnis hingewiesen: Gertrude Stein gibt in ihrem Buch *Picasso* (1938) eine Definition von Kubismus: „a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner“ (11) – eine Formulierung, die sofort an ihre bereits mehrfach zitierte Erkenntnis über Cézanne denken lässt: „Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing“ (*TI* 15). Es geht bei dieser Art der Begrifflichkeit nicht um die geometrische Form der Kuben, kristalline Aufsplitterung in monochrome Farben, Polyperspektivität oder sonstige objektbezogene Definitionen,

⁷¹⁵ Jean Metzinger, „Note on Painting“, *Pan* (Oktober/November 1910): 643-51, hier in englischer Übersetzung in: *AIT*, 177-178, hier S. 178.

⁷¹⁶ Maurice Denis „Cézanne“, S. 44f.; vgl. das zweite Kapitel dieser Arbeit.

⁷¹⁷ Apollinaire hat in seinen *Méditations esthétiques*, Paris, 1912 verschiedene Texte gesammelt, die über die vorherigen sieben Jahre geschrieben worden sind, und in denen er nebst Cézanne auch Courbet als Vater der neuen Malergeneration beschreibt.

sondern um den Erfahrungsakt der Gleichwertigkeit. Stein definiert die Idee der Cézanneschen Komposition und des Picassoschen Kubismus nicht von der Leinwandoberfläche her, sondern von dem Erleben des Rezipienten. Diese subjektive Erfahrung ist durch die Art der Komposition verdinglicht worden.

Die Gleichwertigkeit wird also bei beiden, Cézanne wie Picasso, als wichtigstes Glied der Komposition definiert. Wir erfahren diese Gleichwertigkeit durch Dezentrierung und Enthierarchisierung in den Steinschen Texten immer wieder, die mit einem Beispiel für die temporäre Gleichwertigkeit verdeutlicht sei: In *AABT* ist oft die räumliche und zeitliche Abfolge außerhalb der traditionellen Logik angesiedelt und könnte so analog zur gebrochenen Perspektive des Kubismus gelesen werden, in der die Positionierung des Betrachters nicht mehr hierarchisch-statischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt, sondern in gleichzeitiger Parallelität verläuft. In *AABT* wird erzählt, wie Alice mit einer Freundin den Salon 1907 besucht und mit dem Blick auf zwei große Bilder – eines von Braque, das andere von Derain – von Gertrude Stein angesprochen wird: „You have seated yourselves admirably, she said. But why, we asked. Because right here in front of you is the whole story. We looked but we saw nothing except two big pictures that looked quite alike but not altogether alike“. Alice ist von den Bildern irritiert: „We were puzzled, we had seen so much strangeness we did not know why these two were any stranger“ (23). Gertrude rät Alice nun, Französischstunden bei Fernande zu nehmen, die gerade von Picasso verlassen worden sei; Gertrude erzählt anekdotenhaft ausgeschmückt von der beiderseitigen Trennung. „Well what has that do do with these two pictures, asked my ever curious friend. Nothing, said Gertrude Stein going off with a great shout of laughter“ (24). Hier ist die Ankündigung Gertrude Steins von der „whole story“ signifikant, die sich leitmotivisch durch Alices Erzählung der Ausstellung zieht: „But gradually I knew and later on I will tell the story of the pictures, their painters and their followers and what this conversation meant“ (20). Dieses Versprechen wird immer wieder erneuert, aber nicht eingelöst: „I will tell the whole story as I afterwards learnt it but now I must find Fernande and propose to her to take french lessons from her“ (*AABT* 24). In diesem Satz wird das erzählende Ich mit dem erzählten Ich konfrontiert; die erzählte Realität und die Realität des Erzählens sind entgrenzt und vermischen sich im Leser zu einer Gleichzeitigkeit.

Traditioneller Weise ist in einer Autobiographie das „Ich“ aufgespalten in eine retrospektiv erzählende, ordnende Instanz und in das erlebende Subjekt. Hier verbinden sich nun aber die drei Zeitstufen des „Ichs“: Zukunft („I will tell“), Vergangenheit („I afterwards learnt“) und

Gegenwart („now I must find“) zu einer Präsens-Haftigkeit, die nicht auf einem linearen Zeitstrahl liegt, sondern in der Ebene der ästhetischen Rezeption. Wenn Betrachter, wie hier Alice und eine Freundin, nach der „whole story“ in den Bildern suchen, dann können sie zwar schauen, aber sie sehen nichts („We looked but we saw nothing...“), denn mit „the whole story“ wird eine narrative Struktur suggeriert, die der Betrachtung der modernen Bildern der Ausstellung von 1907 nicht gerecht werden kann. Im Verlauf dieser Arbeit wird immer wieder Unterscheidung von „look“ und „see“ markiert; dabei wird deutlich, dass mit „look“ ein optischer Vorgang beschrieben wird, während mit „see“ ein Sehen im Sinne von Erkennen gemeint ist.⁷¹⁸ Mit der Redewendung der „ganzen Geschichte“ wird der Wunsch nach einer linear-logischen Erzählung explizit: Das Bild soll eine Welt verständlich erklären. Die 1907 ausgestellte Kunst gibt aber nicht mehr den Blick frei auf „ganze Geschichten“, sondern thematisiert vielmehr deren Abwesenheit und Zersplitterung.

Stein spielt nun in *AABT* mit dieser medialen Unterscheidung, da sich „the whole story“ ja im autobiographischen Text erzählen ließe, sie aber durch das die wiederholte Ankündigung etwas verspricht, was dadurch schon eingelöst ist. Auch hier wird die Meta-Qualität von Sprache möglichst klein gehalten. Das „Ich“ in dem eben erläuterten Satz verstärkt diese Gleichwertigkeit, da es sich auf Alice B. Toklas bezieht, doch klärt der letzte Satz den Leser darüber auf, dass Gertrude Stein die Autobiographie von Alice geschrieben hat und Alice mit ihrem trockenen, bissigen Humor und der fast regelmäßigen Zeichensetzung die dominante Erzählperspektive darstellt.⁷¹⁹ Schon im dritten Paragraphen von *AABT* findet sich ein Satz, der die Erzählsituation andeutet: „I like a view but I like to sit with my back turned to it“ (7). Der Ausblick, der im ersten Kapitel von dem Ich – allem Anschein nach also Alice B. Toklas – gemocht wird, wird nicht direkt konfrontiert, sondern kann nur durch die Augen und die Beschreibungen des Gegenübers wahrgenommen werden. Kategorien von Schein und Sein, von Sehen und Sagen, von Können und Wollen werden damit schon am Anfang des ersten Kapitels entgrenzt. Damit wird die Wahrnehmung des Selbsts und seiner Identität unterlaufen und gleichzeitig aus anderen Blickwinkeln wieder aufgenommen, die eine Gleichwertigkeit

⁷¹⁸ Etymologisch ist der Ursprung von „see“ umstritten: Während Brugmann die These vertritt, dass „see“ ein Ablautvariante von „say“ sei, meint Kluge die Wurzel im Lateinischen „sequi“ (folgen) zu finden und Fick in „secare“ (schneiden), doch „each of these views involves a hypothetical sense-development which is not easy to accept with confidence“ – wie im Eintrag des *OED* zu lesen ist.

⁷¹⁹ Das Buch wurde im Original ohne die Autorenangabe publiziert, so dass zumindest in der Erstausgabe die Autorenschaft als geheimnisvolle Überraschung gewertet werden muss. S. a. Monika Hoffmann, *Gertrude Steins Autobiographien. „The Autobiography of Alice B. Toklas“ und „Everybody’s Autobiography“*, Frankfurt/M., 1992 und Margot Norris, „The ‘Wife’ and the ‘Genius’. Domesticating Modern Art in Stein’s *Autobiography of Alice B. Toklas*“, in: *Modernism, Gender, and Culture. A Cultural Studies Approach*, Hg. Lisa Rado, New York, 1997, S. 79-99.

postulieren. Dieses Verfahren nun als literarischen Kubismus, als „written Cubism“⁷²⁰, zu bezeichnen hat einen entscheidenden Nachteil: Oft wird er als Umsetzung der Neuerung Picassos in den Bereich der Sprache verstanden. Picasso und Stein entwickeln sich dabei von Cézanne aus in medial verschiedene Richtungen weiter, doch bleibt beiden ein gemeinsamer Kern: die erfahrbare Fokussierung auf das ästhetische Ereignis. Der amerikanische Maler Marsden Hartley hat in seiner Autobiographie dieses Element hervorgehoben, wenn er von der Beschreibung des berühmten Studio in der rue de Fleurus in *AABT* notiert, sie sei:

...so vivid indeed that it seems strange that one is not physically there as one reads. It is without doubt the best portrait of a room that has been done by any of the moderns. It is a most speaking likeness. It is the room around Alice and Gertrude – it is them in the room it is the room with everybody passing through it and some of us remaining in it in whatever degree we could remain.⁷²¹

In *AABT* wird der zahlreiche Besuch im Atelier beispielsweise mit folgender Beschreibung festgehalten: „Gertrude Stein sat by the stove talking and listening and getting up to open the door and go up to various people talking and listening“ (17). Das ästhetische Prinzip des Redens und Zuhörens soll im Zusammenhang mit Picassos Porträt ebenso untersucht werden wie der ungewöhnliche Blick von außen auf den Raum, den Hartley in seiner Autobiographie als „with walls all afire with epoch making ideas“ (82) charakterisiert. Die Klassifizierung von *AABT* als künstlerisch ausgestalteter Raum ist entscheidend, doch die zeitgenössischen Reaktionen zeigen, dass die subjektive Version von Steins Leben nicht als fiktionale Literatur begriffen worden ist, sondern als Verfälschung von Tatsachen hingestellt wurde, die einer Revision bedurfte.

1.6.2 Das Zeugnis

In Eugene und Maria Jolas' Publikation *Testimony Against Gertrude Stein* (Den Haag, 1935) korrigieren Braque, Matisse, Salmon und Tzara Unstimmigkeiten. Berichtigungen von Chronologie sowie Neu- und Umbewertungen verdeutlichen den zentralen Fokus des Textes: Das sprachliche Geflecht hat eine eigene Wirklichkeit, die mit der Realität außerhalb des

⁷²⁰ So z.B. Bob Perelman, *The Trouble with Genius*, S. 120.

⁷²¹ Marsden Hartley, *Somehow a Past. The Autobiography of Marsden Hartley*, Hg. Susan Elizabeth Ryan, Cambridge, 1997, S. 82. Hartley (1877-1943) hat bei William Merritt Chase gelernt und entwickelte einen Segantini verwandten Stil, der auch seine Ausstellung 1909 bei Stieglitz dominierte. Als er 1912 nach Europa reiste, experimentierte er mit fauvistischen und kubistischen Tendenzen und gelangte in seinen zeichenhaften Berliner Bildern – die oft seinen Geliebten Karl von Freyburg, der im ersten Kriegsjahr fiel, thematisierten – zu einem künstlerischen Höhepunkt. In den folgenden Jahrzehnten reiste Hartley durch die Staaten, Deutschland, Mexiko und Frankreich, malte aber immer wieder die Küste Neu Englands. S. Townsend Ludington, *Marsden Hartley. The Biography of an American Artist*, Ithaca, 1998, der besonders den Einfluss von Stein auf Hartleys Konzeption der Moderne betont, S. 78ff. und Elizabeth Mankin Kornhauser, *Marsden Hartley*, New Haven, 2002.

Buches nur teilweise zu Schnittmengen führt. Die erste Ausgabe von *AABT* bei Hartcourt, Brace & Co., New York, 1933 enthält 16 Photographien von Man Ray, die die Rollenverteilung des Textes – Gertrude als Genie, Alice als devot dienende Freundin im Hintergrund – noch verstärkte, auch wenn das Titelbild mit Gertrude am Schreibtisch und Alice in der Tür eigentlich schon ikonologisch die Autorenschaft impliziert.

Eugene Jolas negiert „that Miss Stein was in any way concerned with the shaping of the epoch that she attempts to describe“ und behauptet „that she had no understanding of what really was happening around her, that the mutation of ideas beneath the surface of the more obvious contacts and clashes of personalities during that period escaped her entirely“ (2). Jolas erwartet einen klaren, analytischen Zugriff auf die Epoche, der mit korrekten Daten und umfassenden Personenkatalogen eine Zeit historisch rekonstruiert. Stein hingegen ermöglicht dem Leser durch ein Entgrenzen dieser Kategorien – wie oben mit dem Präsens beispielhaft aufgezeigt – im aktiven Leseerlebnis, kreativ unter die von Jolas angesprochene Oberfläche zu sehen.

Matisse geht sogar noch weiter und korrigiert Seite für Seite Ungenauigkeiten, wie lokale oder temporale Verwechslungen. Natürlich muss man ihm beipflichten, wenn er Sarah Stein eine Bedeutung als „really intelligently sensitive member of the family“ (3) zuschreibt und ihre Rolle in *AABT* als nicht angemessen dargestellt sieht, doch liegt auch hier das Problem in der Erwartung an eine objektive Realitätsrekonstruktion einer zu erfassenden Vergangenheit und nicht in der Komposition eines Gegenwartserlebnisses. Dabei kommt Matisse dem Wesen des Werkes erstaunlich nah, wenn er abschließend schimpft: „Her book is composed, like a picture puzzle, of different pieces of different pictures which at first, by their very chaos, give an illusion of the movement of life“ (8). Diese bewegte Lebensillusion muss allerdings erst im Leser erweckt und darf nicht als Film einer Vergangenheit betrachtet werden; Matisse kann mit den einzelnen Teilen wenig anfangen, denn „the different pieces...have been sewn together without taste and without relation to reality“ (8) – er hat die Konstruktion von Realität durch den Text nicht akzeptiert. Analog dazu empört sich Braque: „Miss Stein understood nothing of what went on around her“ (13) – auch er erwartet eine Wiedergabe von Dingen, die um Gertrude passiert sind und versteht sie nicht als Schöpferin einer Wirklichkeit durch den Text. Er degradiert ihr Wissen im Land des Kubismus: „[S]he never went beyond the stage of the tourist“ (14).

1.7 Schrift und Bild

Auch nur einen Überblick über die wissenschaftliche Kritik zum Kubismus zu liefern hieße, unzählige Seiten füllen. Historiographische Texte stellen den Kubismus in das Licht diverser zeitgenössischer Interpretationen,⁷²² während andere Ansätze eine bestimmte Argumentationslinie herausstellen.⁷²³ Interdisziplinäre Versuche verstehen es manchmal, den Facettenreichtum des Kubismus ohne überspitzten Intellektualismus zum Leuchten zu bringen und gerade die Mengen der Unverständnis erklärenden, zeitgenössischen Äußerungen zu berücksichtigen.⁷²⁴

Der Kubismus gilt als radikaler Wendepunkt in der Beziehung von Literatur und Malerei; so schreibt beispielsweise Krewani: Es „dringt in die kubistische Malerei und in die kubistische Collage in Form von Sprachfetzen und Zeitungsausschnitten die Sprache ein, so dass, semiologisch gesprochen, in der kubistischen Malerei plötzlich unterschiedliche Zeichensysteme nebeneinander Bestand haben. Dieses Durchdringen der Zeichensysteme, das im Kubismus seinen Ausgangspunkt hat, kann für die gesamte Kunst des 20. Jahrhunderts beobachtet werden...“⁷²⁵ Dieses „plötzliche“ Auftreten und der „Ausgangspunkt“ des Kubismus ist zu hinterfragen, da zwar mit den collagierten Zeitungsausschnitten, Beschriftungen und Titeln sicher Sprache in den Bildern Eingang gefunden hat, doch ist dieses keineswegs neu. Es wurde schon kurz auf James Abbott McNeill Whistler eingegangen, der beispielsweise 1867 seine „Symphony in White No. 3“ zusammen mit dem Künstlernamen und Datum deutlich lesbar auf dem unteren linken Bildrand platzierte und mit der Wahl eines leuchtenden Rots für den erste Buchstaben, die Majuskel S, den Titel als offensichtlich sprachlichen Teil des Bildes betonte. Als stellvertretendes Beispiel für die zahlreich aufzuführenden Werke durch die Jahrhunderte, die Bild und Text vereinen, sei daher lediglich auf ein Bild in der Hamburger Kunsthalle verwiesen, das den exemplarischen Ansprüchen genügt. Der 1424 von der Hamburger Bruderschaft der Englandfahrer bei Meister Francke bestellte Thomas Altar ist nur noch im Fragment erhalten. Auf einem der Bilder ist die Geburt Jesu Christi zu sehen – interessanter Weise nicht im biblischen Stall des Lukas-Evangeliums, sondern in einer Felsgrotte unter den Augen von Ochs und Esel, die der

⁷²² Z.B. Edward F. Fry, *Cubism*; Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia, 1985; Neil Cox, *Cubism*, London, 2000.

⁷²³ Beispielsweise Patricia Leighton *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, 1989; Willard Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvellous*, Albany, 2002.

⁷²⁴ Mark Antliff/Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, London, 2001. Einen reichen Fundus an Lesarten bietet Jeffrey Weiss' *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven, 1994, in dem „the sources for new art that were derived from popular culture, and the progress of the art as it was interpolated back into popular esthetic experience“ (xvii) untersucht werden.

⁷²⁵ Angela Krewani, *Moderne und Weiblichkeit*, S. 22.

populären Vision Birgittas von Schweden entstammt und in Legenden und Erzählungen weiterlebt.⁷²⁶ Marias blauer Mantel – farblich analog zum Firmament und optische Anspielung auf ihren zukünftigen Status als Himmelskönigin – wird von zwei Engeln getragen. Gottvater sendet auf goldenen Strahlen Christus in die Wiege, so dass hier der bipolare Aspekt der Menschwerdung eines Gottes erfasst ist. Der Hintergrund evoziert in allen vier erhaltenen Tafeln des Altars nicht eine Realität, sondern zeigt mit den goldenen Sternen auf Rot einen Signalcharakter des Besondereren. Wie eine Comic-Sprechblase aus dem Mund schlängelt sich ein Spruchband von Maria aus empor, auf dem zu lesen steht: „Dominus meus, deus meus“ – „Mein Herr und mein Gott“. In der rechten oberen Ecke sieht man Hirten und Schafe, denen ein Engel erscheint, der auf einem winzigen Spruchband verkündet: „Gloria in excelsis deo“ – „Ehre sei Gott in der Höhe“. Die Schrift verbindet das Bild mit dem Lukas-Evangelium; seinen funktionalen Wert erhält es aus der illustrierenden Qualität der Darstellung. Auch wenn wir heute die juwel-leuchtende Farbigkeit und realistische Stofflichkeit ebenso zu bewundern wissen wie die Umsetzung theologischer Ideen und Legenden, so bleibt dieses Altarbild in seiner ursprünglichen Funktion stark an die Kraft des gesprochenen und geschriebenen Wortes gebunden. Die Integration von Sprache in Bildern ist keine Neuerung des 20. Jahrhunderts, doch ist der für uns relevante Aspekt der „Sprachlichkeit“ von Bildern auch nicht im sichtbaren Einfügen von Wörtern zu sehen.⁷²⁷

Es geht weniger um Schrift als integriertes Medium in einem Bild, sondern vielmehr um die Erzählbarkeit des Dargestellten. Ob nun Altarbilder theologische Programme aus der Bibel entwickeln oder in repräsentativen Szenen Mythos und Historie verquickt werden, es bleibt eine Referenz zu Erzähltem und damit auch meist in Schrift Vorhandenem bestehen. Im oben erwähnten Altarbild ist die Rezeption in ein Wattebett des Glaubens gelegt: Der stilisierte Hintergrund, die Schriftzüge, die Strahlen fordern nicht einen visuellen, farbästhetischen, selbstreferentiellen Standpunkt des Betrachters sowie eine Sinn-Konstruktion seiner Wirklichkeit, sondern zuerst eine religiöse Haltung. Das Sinn-System ist nicht von den Augen

⁷²⁶ Birgitta wurde um 1303 bei Uppsala in die Oberschicht geboren, sie heiratet mit 13 Jahren und wurde Hofmeisterin der königlichen Gemahlin. Nach dem Tode ihres Mannes häuften sich ihre schon seit frühester Kindheit durchlebten Visionen – über 600 sind sprachlich festgehalten worden und haben in Übersetzungen eine rasche Verbreitung erlebt. Sie erlangte die Anerkennung des von ihr gegründeten Birgittaordens 1370 durch den Papst, doch starb sie kurz nach einer Pilgerreise nach Jerusalem 1373 in Rom, bevor sich ihr Wunsch nach einer Klostergründung in Schweden erfüllt hatte. Ihre Tochter Katharina wurde daher zur eigentlichen Gründerin des Erlöserordens, der aus den Offenbarungen Birgittas stammt. Katharina trieb auch die Heiligsprechung ihrer Mutter voran, die bereits 1391 erfolgte; 1998 wurde sie von Papst Johannes Paul II. zur Schutzheiligen Europas erklärt. S. Ildefons Fux, „Die Hl. Birgitta von Schweden. Prophetin und Patronin Europas“, veröffentlicht unter http://www.stjosef.at/dokumente/birgitta_vortrag_drfux.htm (14.04.03).

⁷²⁷ Für eine ausführliche Diskussion des Bildes s. Helmut R. Leppien, *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*, Stuttgart, 1992 und für eine breitere Kontextualisierung den Ausstellungskatalog *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, Hg. Uwe M. Schneede, Hamburg, 1999.

als Schnittstelle von Außen und Innen abhängig, sondern von der Positionierung zu den illustrierten Inhalten. Der Schritt zum Kubismus ist ein ungeheurer, doch soll hier nicht die Rolle der Schrift in Bildern ausgelotet werden, sondern vielmehr die Diskursivierbarkeit von Bilderfahrungen durch die Texte Steins thematisiert werden.

In der Moderne des Kubismus' wird der Betrachter sicher auch von einer erzählbaren Realität distanziert, aber es ist das Unterlaufen seiner sinnlichen Wahrnehmung von Wirklichkeit, die als entscheidendstes Merkmal festzuhalten ist. Er kann seinen Augen nicht mehr als Türchen zu erzählten Welten trauen oder als Brennpunkt der erlebbaren Eindrücke wie im Impressionismus erleben. Das Bild vor den Augen wird zum Auslöser eines sinnlichen Erdbehens, zur visuellen Erschütterung einer Ganzheit, die das Optische zu übersteigen weiß.

2 Bilder von Picasso I

2.1 Die Demoiselles

Ein Bild entsteht nicht zur Illustration oder zur Widerlegung von Worten, sondern aus eigener Notwendigkeit.
(Klaus Herding⁷²⁸)

Picassos 1907 in Öl auf die knapp hochformatige, 243,9 x 233,7 cm große Leinwand gemalte „Les Demoiselles d'Avignon“ hängt seit 1939 im New Yorker Museum of Modern Art. John Golding bewertet das Bild als „not a cubist painting“, konstatiert aber gleichzeitig: „more than any other single work it helped to provoke the cubist revolution.“⁷²⁹

Das Ankaufskomitee sprach 1937 vom „bedeutendsten Kunstwerk des 20. Jahrhunderts“⁷³⁰; diese signifikante Position wurde in den folgenden Jahrzehnten von vielen Kunsthistorikern untermauert. Das Werk wird als „a truly revolutionary work of art (...) a great work of art and a turning point in the history of occidental painting“⁷³¹, als „Schlüsselbild des 20. Jahrhunderts“⁷³², als „principal detonator of the modern movement“⁷³³ und „als Beginn einer

⁷²⁸ Klaus Herding, *Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1992, S. 33.

⁷²⁹ John Golding, „Les Demoiselles d'Avignon“, in: Christopher Green (Hg.), *Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“*, Cambridge, 2001, S. 15-30, hier S. 29.

⁷³⁰ Hélène Seckel (Hg.), *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausst. Kat., Paris, 1988, 2 Bde., Bd II, S. 614. In diesen Bänden sind auch alle bekannten Vorzeichnungen und Studien zu dem Bild reproduziert. Die Publikation des Musée Picasso enthält Chronologien (von Hélène Seckel und Judith Cousins), Analysen der Skizzenbücher (Brigitte Léal und Pierre Daix) sowie eine Darstellung der physischen und psychischen Entstehung des Bildes (William Rubin).

⁷³¹ Edward F. Fry, *Cubism*, S. 13 und 16.

⁷³² Hajo Düchting (Hg.), *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln, 1989, S. 20.

⁷³³ John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. 1, 1881-1906, New York, 1991, S. 475.

neuen Ära in der Geschichte der Kunst“⁷³⁴ klassifiziert. Klaus Herding summiert Ende des 20. Jahrhunderts: „Nie zuvor gab es ein Bild, das so offen und zugleich so hintergründig, so überschaubar und zugleich so undurchschaubar war“; Picasso mutet dem Betrachter zu, „das so inszenierte Chaos als die *Ordnung der neuen Kunst* zu begreifen.“⁷³⁵ Somit hat es seinen Platz in der Mythologie der Moderne und Postmoderne und „the status ... as a painting that marks a dramatic break from the past and a new twentieth century beginning is now unquestioned.“⁷³⁶



Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger (O Version)
 1907
 243,9 x 233,7 cm, Öl auf Leinwand
 Museum of Modern Art, New York

Vor einem rotbraunen und graublauen, wie aus Scherben komponierten Hintergrund stellen sich fünf pink- und ockerfarbene, entweder spärlich bedeckte oder nackte Frauen zur Schau. Während eine hockt, ragen die vier anderen empor, doch auffälliger als die Position ist die Aufteilung nach Gesichtern: Die beiden Figuren rechts scheinen Masken zu tragen und auch die Figur ganz links zeigt nicht ihren natürlichen Teint. Ebenso wie die hockende, verzerrte, blaue Maske rechts starren die zweite und dritte Frau von links mit verschränkten Armen hinter ihren Köpfen und teilweise verhüllten Beinen direkt den Betrachter an. Die Tücher und die angewickelten Beine suggerieren eine Sicht von oben auf liegende und nicht stehende

⁷³⁴ John Golding, *Cubism. A History and an Analysis, 1907-1914*, London, 1959, S. 163.

⁷³⁵ Klaus Herding, *Les Femmes d'Alger*, S. 87.

⁷³⁶ Christopher Green, „An Introduction to *Les Femmes d'Alger*“, in seinem (Hg.) *Picasso's „Les Femmes d'Alger“*, S. 1-14, hier S. 2.

Frauen, so dass zumindest beim zweiten Blick eine Multiperspektivität deutlich wird. Die über der Hockenden aufragende, grüne Maske scheint einen Vorhang zu öffnen und steht damit in Verbindung zu der ganz links ebenfalls dazukommenden Figur. Der Hintergrund teilt die Gruppe in drei Bildzonen, die sich von links nach rechts vergrößern und in der kontrastreichen Radikalität zunehmen.⁷³⁷ Am unteren Bildrand ist zentriert ein Früchtestilleben aus Trauben, Birne und Melone auszumachen; damit erschöpft sich das erzählerische Potential des handlungsarmen Bildes.

Die Rezeption des Gemäldes kann nicht in einer linearen Erzählung gespiegelt werden – das Bild selbst fungiert als Zerrspiegel von mehreren Realitäten und Perspektiven, die sich stark von unserem Alltags-Verständnis von Wirklichkeit unterscheiden. Die Präsentation der nackten Frauen, das Früchte-Stilleben, die sonderbar „barbarischen“ Masken, die Sexualität und/oder Tod zu verbergen scheinen,⁷³⁸ der kristallin zerborstene Hintergrund – die gewohnten Seh-Weisen werden nicht nur bildimmanent durch die starren Blicke thematisiert, sondern in der Erfahrung des Rezipienten gebrochen. Picasso wendet sich in diesem Bild nicht von der menschlichen Figur ab und entwickelt eine kopflastig-konstruierte Abstraktion, sondern erlangt trotz Fortlassens eines narrativen Charakters eine verstörende Konkretion, deren sinnliche Wahrnehmung im Zentrum steht. Stein erinnert sich im *TI* an Picassos ästhetischen Anspruch: „Picasso said, ‘You see, the situation is very simple. Anybody that creates a new thing has to make it ugly. The effort of creation is so great, that trying to get ways from the other things, the contemporary insistence, is so great that the effort to break it gives the appearance of ugliness’“ (32). Die dargestellten Figuren erschrecken und faszinieren gleichzeitig. Anders als mit Manets skandalumwitterter *Olympia* gilt hier: „exotism and fetish in avantgarde art, Picasso’s *Demoiselles*, for example, was a bravura touch“, denn nur in der Maske des formal Primitiven kann ein „prostitutional sublime“ erfahren werden.⁷³⁹ Die Unreinheit, das Enigmatische, das gänzlich Andere findet in der Komposition eine Ausgestaltung, die die Kunsterfahrung auf ein physisches Erleben fokussiert und nicht einen inhaltlichen Vordergrund sucht.

⁷³⁷ S. Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso. 1881-1973*, 2 Bde., Hg. Ingo F. Walther, Köln, 1995, Bd. I, S.157.

⁷³⁸ S. dazu Susanna Pavloska, „Stein and Picasso: the Anti-Aesthetes“, in ihrem: *Modern Primitives*, New York, 2000, S. 3-29, hier S. 24.

⁷³⁹ Wendy Steiner, „The Necessity of Pornography“, in: *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*, Hg. Ulla Haselstein et al., Heidelberg, 2003, S. 335-344, Zitate S. 337 und 339. Den männlichen Blick als „hungry gaze of expert, virile viewers“ diskutiert Tamar Garb, „‘To Kill the Nineteenth Century’: Sex and Spectatorship with Gertrude and Pablo“, in: *Picasso’s “Les Femmes d’Alger”*, Hg. Christopher Green, S. 55-76, hier S. 56.

Es soll nun nicht die Motivgeschichte des nackten weiblichen Körpers nacherzählt werden, auch wenn der Bildtitel als Anspielung auf das Freudenhausviertel Carrer de Avinyo in Picassos unmittelbarer Nachbarschaft in Barcelona verstanden werden kann,⁷⁴⁰ ebenso wenig wird hier Picassos Auseinandersetzung mit El Grecos 300 Jahre zuvor entstandenem „Die Öffnung des fünften Siegels“ einen intensiven Niederschlag finden⁷⁴¹ – es soll erst einmal der sehende Blick des Betrachters ausgelotet werden, bevor dieser dann thematisch gelenkt wird.

Als Radikalisierung des Blickes im Porträt von Gertrude Stein soll hier auf die starren, stilisiert mandelförmigen, weit aufgerissenen und farblich ineinanderfließenden Augen hingewiesen werden. Es ist nicht nur das dargestellte Sehen, das verfremdet anmutet: Der Blick des Betrachters gerät aus den Fugen, da im Werk die Zentralperspektive aufgegeben ist und sich nun nach gleich näher beschriebenen Punkten gliedert.⁷⁴² Hier liegt auch eine klare Verbindung zu Cézanne, dessen „passage“ als Wegbereiter des Kubismus gilt und der Picasso nicht nur über Gertrude Stein zugänglich war, sondern auch durch die vielen Ausstellungen, die sich seit 1904 mit dem Œuvre Cézannes auseinander setzten. Im Salon d’Automne 1904 werden 33 Arbeiten von Cézanne ausgestellt, in den beiden folgenden Jahren jeweils zehn, 1907 sogar 56 Werke, in Galerien Dutzende von Aquarellen und als merkantiles Bindeglied zwischen Picasso und Cézanne ist sicher der Kunsthändler Ambroise Vollard hervorzuheben.⁷⁴³ Herding spricht davon, dass „farbige Gleitzonen (Passagen) unterschiedliche Tiefenebenen so miteinander verschmelzen lassen, dass vieles nach vorn rückte, was, zentralperspektivisch gedacht, weiter entfernt, kleiner und verschwommener hätte dargestellt werden müssen“ (1992: 16f.). Anstelle einer auf Zeit beruhenden Erzählung, eines an sich dynamischen Momentes kreiert Cézanne eine Dauer, eine sich selbst genügende

⁷⁴⁰ Vgl. Klaus Herding, *Pablo Picasso. Les Femmes d’Alger (O. J. 1901)*, S. 7. Kahnweiler erinnert sich sogar an eine humoristische Zuweisung der Figuren im Bild von Picasso: Fernande und Marie Laurencin in einem Bordell in Avignon; in Kahnweilers Artikel wird auch Picassos eigentliche Konzeption mit den später eliminierten Männern (Student mit Schädel, Seemann) und den essenden Frauen (daher das Früchtestillleben) vorgestellt, s. Daniel-Henry Kahnweiler, „Huit entretiens avec Picasso“, *Le Point* 7.42 (1952): 22-30; hier S. 22. Eine feministische Lesart bietet Anna C. Chave, „New Encounters with *Les Femmes d’Alger*: Gender, Race, and the Origin of Cubism“, *Art Bulletin* 76.4 (Dezember 1994): 596-611; für sie ist das Werk ein experimenteller Höhepunkt der misogynen Moderne.

⁷⁴¹ El Greco, „der Grieche“, ist der geläufige Künstlername des 1541 auf Kreta geborenen Domenikos Theotokopoulos, der sich beeinflusst von Tizian und Tintoretto in Venedig zum bedeutenden manieristischen Maler am spanischen Hofe entwickelte. Für eine Diskussion zu El Greco und Picasso in Verbindung mit Stein s. Silke Immenga, *Picasso und Spanien. Kulturelle Identität als Strategie* sowie John Richardson, „Picasso’s Apocalyptic Whorehouse“, *The New York Review* (April 1987): 40-47. Robert S. Lubar spürt in „Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco“, in: *Picasso and the Spanish Tradition*, Hg. Jonathan Brown, New Haven, 1996, S. 27-60 den Parallelen zwischen Manierismus und Kubismus nach, während Ralf Lasso in „A Source in El Greco for Picasso’s *Les Femmes d’Alger*“, in: *Gazette des Beaux Arts* (Oktober 1987): 131-136 eine direkte Verbindung erkennt.

⁷⁴² Vgl. a. David Lomas, „A Canon of Deformity: *Les Femmes d’Alger* and Physical Anthropology“, *Art History* 16.3 (September 1993): 424-46.

⁷⁴³ S. Edward F. Fry, *Cubism*, S. 192n4.

Statik mit philosophischer Dimension.⁷⁴⁴ Das Kompositionsprinzip ist also nicht dem narrativen Realismus vergangener Jahrhunderte unterworfen, noch dem optischen Realismus, dem sich die Impressionisten widmeten, sondern dem psychologischen Realismus der Rezeption *per se*.⁷⁴⁵

Picasso benutzt dieses Prinzip der „passage“, um den Vorder- und Hintergrund der „Demoiselles“ miteinander zu verknüpfen, doch radikalisiert er Cézannes Errungenschaften in der Darstellung der Figuren, die Profil- und Frontansicht in sich vereinen und damit der Zentralperspektive eine klare Absage erteilen: Dem Betrachter wird die Sicherheit des einen Standpunktes genommen. Picasso selbst hat Cézannes entscheidende Rolle als Vorläufer honoriert: „...it was I who invented cubism. [Cézanne] was well on the way (...) he is cubist in his construction.“⁷⁴⁶ Während Cézanne in seinen Bildern das Aufzeigen eines Problems, einer Frage thematisiert, zählt für Picasso die Lösung und die Antwort: „When I paint[,] my object is to show what I have found and not what I am looking for. In art intentions are not sufficient and, as we say in Spanish: love must be proved by facts and not by reasons. What one does is what counts and not what one had the intention of doing.“⁷⁴⁷ Auch wenn die „Demoiselles“ fest in der Auseinandersetzung Picassos mit El Greco, Cézanne und den frühen iberischen Skulpturen verankert sind, so wird die Bedeutung des Bildes nicht als Abschluss deutlich, sondern als Anfangspunkt, als – wie John Richardson summiert – „most innovative painting since Giotto (...) it enabled people to perceive things with new eyes, new minds, new awareness.“⁷⁴⁸

Diese „neuen Augen“ sind nicht Türchen zu illustrierten geistigen Welten oder Brennpunkte von optischen Illusionen oder Eindrücken, sondern Schlüssel zum Öffnen neuer Erfahrungswelten. Die Darstellung „verdinglicht“ so die Rezeption und stellt diese in das Zentrum des Erlebnisses; Richardsons „neue Geist/Verstand“ („new minds“) und das „neue Bewusstsein“ („new awareness“) sind Errungenschaften, die sich über die unmittelbare ästhetische Erfahrung hinaus als Dimension manifestieren. Es sei hier als Parallele nochmals an Sherwood Andersons Reaktion auf Steins *Tender Buttons* erinnert: „My mind did a kind of jerking flop and after Miss Stein’s book had come into my hands... I became a little

⁷⁴⁴ Diese Unterscheidung trägt auch eine philosophische Lesart, wie George Hamilton in seinem Artikel „Cézanne, Bergson and the Image of Time“, *Art Journal* 16.1 (1956): 2-12 nachgewiesen hat.

⁷⁴⁵ Für eine Verbindung von Cézanne und Picasso s. David Fraser-Jenkins, „Baigneuses and Demoiselles. ‘Bathers’ in Cézanne, Picasso and Matisse“, *Apollo* 45.421 (März 1997): 39-44.

⁷⁴⁶ Picasso wird so zitiert in: Dor de la Souchère, *Picasso in Antibes*, New York, 1960, S. 14.

⁷⁴⁷ Picasso im bereits erwähnten Interview mit de Zayas „Picasso Speaks“, in: *AIT. 1900-1990*, S. 211.

⁷⁴⁸ Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 475.

conscious where before I had been unconscious“ (STS 362). Er registriert eine Erweiterung seines Verstands und seines Bewusstseins – wie bereits gezeigt, resultiert beides in eine aktive Liebe zu den Wörtern: „I spent days going about with a tablet of paper in my pocket and making new and strange combinations of words. The result was I thought a new familiarity with the words of my own vocabulary (...) Perhaps it was then I really fell in love with words, wanted to give each word I used every chance to show itself at its best“ (STS 362). Anderson beschreibt hier die Verdinglichung von Sprache, deren Objektifizierung für ihn einen erotischen Unterton bekommt. Das Lesen dieser „neuen“ Texte und das Sehen dieser „neuen“ Bilder haben eine bewusstseinsverändernde Dimension, die einerseits aus der extremen subjektiven Kunst-Erfahrung hervorgeht, andererseits weit über diese hinauswächst. Das „Neue“ bekommt damit einen „alten“ – sprich archetypischen – Anstrich, der auch schon früh zumindest für die Bilder erkannt wurde: Der Kubismus wird zu seiner Zeit nicht als nur ästhetische Revolution gegen den Akademismus gerechnet, sondern auch als Rückkehr zu einem chaotisch-primitiven Barbarentum: „Picasso is a devil. (...) The terrible pictures loom through the chaos. Monstrous, monolithic women, creatures like Alaskan totem poles, hacked out of solid brutal colors, frightful, appalling!“ – schreibt beispielsweise der Amerikaner Gelett Burgess 1910, als er die europäische Avantgarde vorstellt.⁷⁴⁹

Gertrude Stein widerspricht dem „terrible pictures (...) brutal colors, frightful, appalling“ keineswegs, sondern bezieht sich in ihrem *Picasso* auf die oben zitierte Äußerung des Malers:

Picasso said once that he who created a thing is forced to make it ugly. In the effort to create the intensity and the struggle to create this intensity, the result always produces a certain ugliness, those who follow can make of this thing a beautiful thing because they know what they are doing, the thing having already been invented, but the inventor because he does not know what he is going to invent inevitably the thing he makes must have its ugliness. (9)

Das wirklich Neue, das Moderne im Sinne des soeben Kreierten, besitzt immer eine gewisse Hässlichkeit, da es sich jenseits der bisher bekannten Kategorien bewegt. Obwohl die „Demoiselles“ nun schon fast 100 Jahre alt sind, haben sie wenig von diesem Initial-Schrecken verloren. Die harten Masken, die spitzen Körperteile, die polyvalente Perspektive, der zersplitterte Hintergrund: Auch wenn ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neue Medien die Menschen in einer Bilderflut zu ertränken drohte, bleibt der in diesem Bild

⁷⁴⁹ Gelett Burgess, „The Wild Men of Paris“, in: *The Architectural Record* 27 (Mai 1910): 401-414, hier S. 408. Dieser Artikel enthält auch die erste Reproduktion des epochalen Werkes „Demoiselles“. Im März 1907 erwarb Picasso zwei aus dem Louvre gestohlene iberische Skulpturen; der aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. datierte Männerkopf gilt als Vorlage für die „Demoiselles“. S.a. William Rubin, „The Genesis of ‘Les Demoiselles d’Avignon’“, in: *Les Demoiselles d’Avignon*, Hg. William Rubin, New York, 1994, S. 13-144, hier S. 129.

manifest gewordene Akt des Betrachtens ein optisches Abenteuer der Verunsicherung.

2.2 Schnittstelle mit William James

Lediglich Marianne Teuber hat in einem Aufsatz⁷⁵⁰ auf eine Verbindung aufmerksam gemacht, die rezeptionsästhetisch neue Wege beschreitet: Sie zeigt, wie die Illustrationen in William James' *Principles of Psychology* (1890), ein Werk das Gertrude Stein als Schülerin von James am Radcliffe College kennen lernte, wie optische Steine den Weg zum Kubismus pflastern. Die langen Sitzungen zwischen Picasso und Stein waren nicht mit einem stummen Beobachten und Stillsitzen ausgefüllt, sondern ein wechselseitig kommunikativer Austausch über Kreativität, in dessen freundschaftlicher und künstlerischer Neugier dann der Kubismus entstand. Die von Teuber klar identifizierte Flop-Card aus James' Publikation – eigentlich das optische Phänomen der gefalteten Visitenkarte aus Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* (1886 in Jena publiziert) – findet sich als Gestaltungsprinzip kubistischer Bilder, wie beispielsweise Picassos „Landschaft, La Rue-des-Bois“ (1908), „Frau mit Mantille“ (1909) und „Häuser auf dem Hügel, Horta de Ebro“ (1909). Doch ist nicht nur eine optische Herleitung interessant, sondern besonders der kulturphilosophische Kontext, in dem dieses Changieren von Perspektiven eingebettet ist: James macht deutlich, dass ein Objekt mehrere Identitäten hat, die vom Betrachter abhängig sind, d.h. die individuelle Position, Sozialisation, Interessenvielfalt etc. bestimmen unsere gewählte Bedeutung der Betrachtung – instabile Beziehungen werden miteinander verbunden und bestimmen so die Essenz der Dinge, wie dann John Dewey in seinem *Art as Experience* (1934) weiter ausführt.⁷⁵¹

Stein hat sich ja mehrfach poetisch und essayistisch mit Picasso auseinandergesetzt; in ihrem ersten, gleich näher zu betrachtendem Gedicht-Porträt über Picasso (1909) wird wiederholt erwähnt, dass „something had been coming out of him.“ Dieses erarbeitete Etwas wird in der Mitte des Porträts näher beschrieben:

...that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Marianne Teuber, „Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James“, in: *Kubismus*, Ausst. Kat. Köln, 1982, S. 9-57.

⁷⁵¹ Allerdings erwähnt Dewey weder den Kubismus noch Picasso in diesem Werk; wie schon mehrfach zitiert, setzt er sich aber mit der Erfahrung von Cézanne auseinander.

⁷⁵² Gertrude Stein, „Picasso“, in: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*, Hg. Patricia Meyerowitz, New York, 1971, S. 213-215, hier S. 214.

Die Adjektive sind in ihrer Kombination paradox: „lovely“ und „repellant“, „disconcerting“ und „very pretty“, „simple“ und „complicated“ schließen einander eigentlich aus. Etliche Beschreibungen beziehen sich auf eine Interaktion zwischen dem „Ding“ und dem Rezipienten: „charming“, „perplexing“, „disconcerting“, „interesting“, „disturbing“ sind Adjektive, die als partizipiale Formen eine Tätigkeit reflektieren und somit das „Ding“ in seiner Bedeutung als Ereignis erfahrbar machen. Die Klassifizierung „charming“ taucht mehrfach in diesem Porträt auf – das Adjektiv beschreibt schon im Eingangssatz Picasso („...one who was completely charming“), dann wird damit im vierten Absatz die Aussage des Dinges gefasst („...it had meaning, a charming meaning“), bevor dann damit auch das Ding in obiger Aufzählung klassifiziert wird. Die Etymologie von „charming“ weist auf das lateinische „carmen“ als „Liedgesang, Zauberdichtung, Orakel“ hin und löst nominell die Grenzen zwischen Welten auf: im Lied zwischen Text und Musik, in der Zauberdichtung zwischen Wirklichkeit und Phantasie, im Orakelspruch zwischen den Zeiten. Das eigentlich so simple „Ding“ wird damit zu einer Keimzelle, deren Auswüchse dann in alle ästhetischen und ethischen Bereiche hineinwuchern, dieses „Ding“ hat genau die Eigenschaften von James' illustrierter Visitenkarte. Mehr noch: Im zweiundzwanzigsten, mit „Reasoning“ betiteltem Kapitel seines *Principles of Psychology* schreibt James:

Now that I am writing, it is essential that I conceive my paper as a surface for inscription...but if I wished to light a fire...the essential way of conceiving the paper would be as combustible material: a combustible, a writing surface, a thin thing, a hydrocarbonaceous thing, a thing eight inches one way and ten the other, a thing just one furlong east of a certain stone in my neighbor's field, an American thing ad infinitum.⁷⁵³

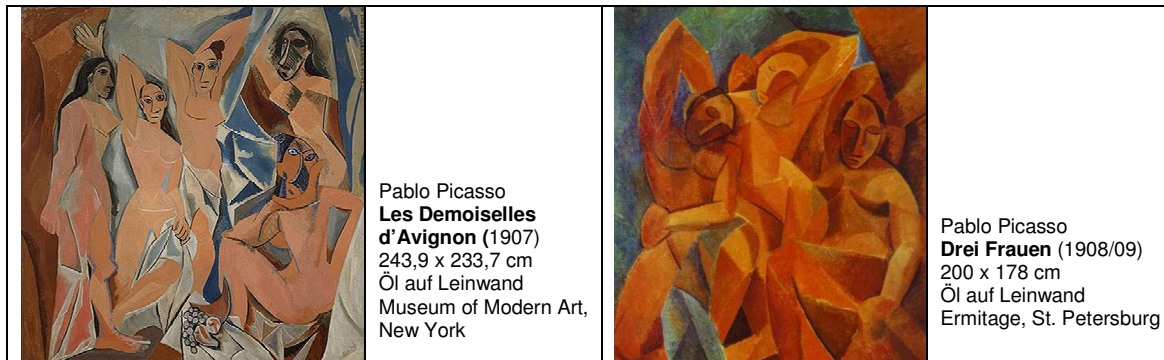
Hier wird nicht nur deutlich, dass das Ding in seiner Bedeutung vom Betrachter abhängig ist und per se mehrerer Identitäten hat, die durch seine Erwartung, Perspektive, Gewohnheit, etc. bestimmt werden, sondern es wird Steins enumerative Annäherung an „thing“ ebenso vorweg genommen wie Andersons Konzept der Oberflächen- und Tiefenspannung angedeutet.

Während in der Kunstgeschichte die Signifikanz von Teubers Aufsatz kaum ein nachhaltiges Echo gefunden hat, ist in der William James-Forschung dieser Hinweis von Eliza Jane Reilly⁷⁵⁴ aufgegriffen worden und kann nun durch eine literaturwissenschaftliche Erweiterung interdisziplinäre Früchte tragen und damit der kunsthistorischen Bedeutung gerecht werden. In einem weitführenden Projekt könnte sich dabei eine kunstgeschichtliche Neubewertung

⁷⁵³ William James, *Principles of Psychology*, New York, 1962, S. 334.

⁷⁵⁴ Eliza Jane Reilly, „Concrete Possibilities: William James and the European Avant-Garde“, *Streams of William James* 2.3 (Herbst 2000): 22-29. Dieser Aufsatz ist ein Extrakt aus der Dissertation *Pragmatism, Cubism, Modernism: William James and the Trans-Atlantic Avant-Garde, 1905-1925*. New Brunswick, 2000.

herauskristallisieren: Picassos „Les Demoiselles d’Avignon“ (1907) wurde durch seine Präsenz im Westen derart in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses gedrängt, dass das eigentlich konsequentere Werk aus der Sammlung Stein, Picassos „Drei Frauen“ (1908/09), durch den Kauf von Sergej Shchukin nach Moskau aus dem westlichen Bewusstsein verschwand.



Gemeinhin werden in der Kunstgeschichtsschreibung die beiden rechten Frauengesichter in den „Demoiselles“ als afrikanische Masken in einer letzten Übermalung verstanden und so gelangt man zur Ikonisation als Abwendung vom narrativen zum kult-fetischistischen, magisch wirkenden Bild.⁷⁵⁵ Dabei kann durch die Hunderte von Kompositionsskizzen und Zeichnungen dokumentierte Genese des Bildes nachvollzogen werden, wie die so genannten „Masken“ sich langsam aus den gemalten Gesichtern schälen und nicht etwa aufgesetzt sind. Durch Schraffuren und Formbehandlung, die den Illustrationen in James’ *Principles of Psychology* entnommen sind, gelangt Picasso langsam zu einer Gestaltungsform, die er dann erst in der primitiven Kunst wiederfindet und weiterführt. Der Begriff der Maske deckt damit die eigentliche Entwicklung zu. Wenn der viel zitierte Dichter André Salmon 1912 die „Demoiselles“ als „bordel philosophique“ bezeichnete, dann wohl nicht nur, um in Anlehnung an Baudelaire Kunst als Prostitution zu brandmarken, sondern auch, um der ethischen Dimension des Bildes durch seine sprachlich-philosophische Entstehung durch Gertrude Stein und William James Rechnung zu tragen.⁷⁵⁶

2.3 Spanische Landschaftsausblicke

Auch wenn sich kantige Flächen und stilisierte Gesichter in den „Demoiselles“ ausmachen

⁷⁵⁵ Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998.

⁷⁵⁶ Vgl. Claude Frontisi, „Les ‘Demoiselles’ a Paris“, in: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, Nr. 19: Sonderausgabe: *Religion et politique aux états-unis* (Jul.-Sep. 1988): S. 91-96 sowie Leo Steinberg, „The Philosophical Brothel“, *October* 44 (Frühling 1988): 7-74.

lassen, so ist es doch eigentlich kein kubistisches Bild im engeren Sinne der würfelförmigen Aufspaltung. Daher soll nun die Frage nach dem Realismus kubistischer Bilder an einem Beispiel illustriert werden, das ein Häuserbild von Picasso mit einer Photographie desselben Dorfes, ebenfalls von Picasso, kontrastiert. Die „Häuser am Hügel“, die er im Sommer 1909 in Öl auf Leinwand malt (65 x 81,5 cm), waren damals ebenso im Besitz der Steins wie die Photos des Motivs und bieten sich daher für diese Untersuchung besonders an.



Das im Sommer 1909 entstandene Bild von Horta de San Juan ist in Ocker- und Grüntönen gemalt und weist Verfremdungen und Radikalisierungen auf. Das Bild ist aus flächig gemalten Würfeln zusammengesetzt, die keine Tiefenillusion erzeugen, sondern eine kristalline Schärfe haben. Der hoch angesetzte Blickpunkt des Betrachters gerät ins Wanken, da kein Fluchtpunkt eine einheitliche Perspektive ermöglicht. Da das Bild keine Vordergrundschilderung besitzt und das Haus am unteren Rand sogar beschnitten ist, dehnt sich die schervenartige Zerborstenheit in die vorderste Raumschicht. Die Wiedergabe von Licht und Schatten folgt ebenfalls keiner optischen Logik. Die Oberfläche des Gemäldes wird dadurch als solche wahrgenommen, d.h. als eine farbige Fläche, die das Ereignis Kunst verbirgt und erst durch ein erlebendes Decouvrieren des Betrachters freigibt. In *AABT* wird die Assoziation zur Camouflage sogar expliziert: „...the line of the houses not following the landscape but cutting across and into the landscape, becoming undistinguishable in the landscape by cutting across the landscape. It was the principle of the camouflage“ (99). Die Farbflächen untereinander „machen Sinn“ in der Betrachtung, es sind nicht die farbige Schatten der ursprünglichen Materialität (Wand, Dach, Berg, etc.), die hier den Sinn konstituieren. Die militärische Implikation wird sogar in einer Anekdote ausgeweitet, die gleichzeitig den Kubismus zurück an Cézanne bindet. Als Stein, Toklas und Picasso an einem

Wintertag in den ersten Kriegsjahren spazieren gehen, sehen sie eine camouflierte Kanone, die Picasso fasziniert betrachtet: „C’est nous qui avons fait ça, he said, it is we that have created that, he said. And he was right, he had. From Cézanne through him they had come to that“ (AABT 99). Stein postuliert hier in der fremdsprachlich gedoppelten Fassung die Weiterführung der Cézanneschen Ansätze durch den kubistischen Picasso. Die die Waffe verbergende Camouflage mit den ästhetischen Errungenschaften Cézannes und Picassos zu gruppieren scheint radikal, doch wird diese Idee später sogar direkt eingelöst: Andy Warhols – mit 294,6 x 1082 cm extrem großes – Silkscreen-Gemälde „Camouflage“ verlangt dem Betrachter einen Spaziergang entlang der in militärischen Tarnfarben großflächig bedeckten Leinwand ab und hinterlässt Fragenfelder bezüglich der Tarnung des Ereignisses Kunst, bzw. ob Kunst als Waffe rezipiert werden kann.⁷⁵⁷

Stein berichtet auch in ihrem Essay *Picasso* von der Camouflage-Episode: „It was at night, we had heard of camouflage but we had not yet seen it and Picasso amazed looked at it and then cried out, yes it is we who made it, that is cubism“ (*Picasso* 11). Anschließend erweitert Stein aber die Verbindung von Ästhetik und Ethik:

Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the centre surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism. (*Picasso* 11).

Diese Formulierung lässt sich nun nicht nur kunsthistorisch an Cézanne anbinden, sondern bringt auch die Dichotomie von gesellschaftlicher Realität und Kunst zum Einsturz. Mit „composition“ wird nicht so sehr auf die Zusammensetzung eines Einzelnen in einem Kunstwerk angespielt, als vielmehr auf eine Gesamtheit Bezug genommen; anstelle der konzentrischen Wirkung von Kunst („one man in the centre surrounded by a lot of other men“), beschreibt Stein eine Gleichwertigkeit. Diese erstreckt sich auch auf ihren Gebrauch von „composition“ – der Begriff kann sich auf einen Krieg ebenso wie auf eine künstlerische Stilrichtung beziehen, denn sie schreibt: „the composition of living had extended and each thing was as important as any other thing“ (*Picasso* 12). Die Gleichwertigkeit von separaten Teilen ist nicht nur auf der Leinwand zu sehen, sondern vielmehr ist diese als künstlerische Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen einzuordnen, die allerdings durch die Kunst

⁷⁵⁷ Das Werk aus der Stiftung Marx hängt im Berliner Museum für Gegenwart Hamburger Bahnhof und war auch Teil der umfassenden Andy Warhol Retrospektive (Nr. 238); Abbildungen finden sich im Katalog von Heiner Bastian (Hg.), *Andy Warhol Retrospektive*, Köln 2001, S. 280f.

erst in das diskursive Bewusstsein drängen: „Every one was forced by the war which made them understand that things had changed to other things and that they had not stayed the same things, they were forced then to accept Picasso“ (*Picasso* 32).

Die Kunst wird so zum Indikator für den Beginn einer gesellschaftlichen Veränderung. Erst nach dem vollzogenen Wandel findet die Kunst ihre Akzeptanz. Dieser Zusammenhang findet durch die analog kraftvolle Formulierung „every one was forced by the war“ und „they were forced then to accept Picasso“ sprachlichen Ausdruck: Vor der Erfahrung des Krieges wurde der Betrachter nicht gezwungen, den Kubismus als Welterzählung zu akzeptieren.⁷⁵⁸ Der Künstler wird damit zu jemandem, der einem neuen Bewusstsein als erster eine Gestalt zu verleihen vermag. Wie bereits im Zusammenhang mit den „Demoiselles“ diskutiert wurde, ist diese neue Gestalt oft hässlich: „he who created a thing is forced to make it ugly“ (*Picasso* 9).

Stein berichtet davon, wie sich „everybody“ zunächst gegen das so unwirkliche Prinzip der Darstellung von Häusern im San Juan Bild gewandt hat:

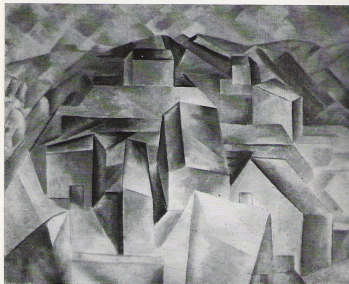
When people said that the few cubes in the landscapes looked like nothing but cubes, Gertrude Stein would laugh and say, if you had objected to these landscapes as being too realistic there would be some point in your objection. And she would show them the photographs and really the pictures as she rightly said might be declared too photographic a copy of nature. (*AABT* 99)⁷⁵⁹

Der Realismus, auf den sich Stein hier bezieht, ist nicht eine möglichst illusionistische Wiedergabe der Natur, sondern eine photographische Reproduktion derselben; das Photo wird hier als Beleg für die akzeptierte Wirklichkeit angeführt. Dass es sich um zwei unterschiedliche Formen der Bildlichkeit handelt, wird zunächst nicht diskutiert. Sie schreibt aber in *EA*: „photography is different from painting, painting looks like something and photography does not. And Cézanne and Picasso have nothing to do with photography but Picabia has“ (*EA* 58).⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ Über den Einfluss der Kriege auf Steins Stil s. John Whittier-Ferguson, „The Liberation of Gertrude Stein: War and Writing“, *Modernism/Modernity* 8.3 (September 2001): 405-28.

⁷⁵⁹ Etliche Jahre später hat (laut Stein auf ihre Anregung hin, *AABT*, S. 99) Elliott Paul das Photo zusammen mit einer Reproduktion des Gemäldes in *Transition* Nr. 11 (Februar 1928): 91 veröffentlicht. Die Gegenüberstellung ist aber auch in Edward F. Frys *Cubism*, Abb. 14 zu sehen.

⁷⁶⁰ Fast zeitgleich mit *AABT* entstehen Walter Benjamins kunstsoziologische Abhandlungen, die sich mit der medialen Unterscheidung von Ölbild und Photo, respektive Film auseinandersetzen: 1931 die „Kleine Geschichte der Photographie“ und 1935 die Studie „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Künstlerisch umgesetzt findet sich die in Benjamins Schriften explizierte realitätsschaffende Kraft der Bildlichkeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bes. im Werk von Andy Warhol, ihre stärkste Ausprägung. Warhol zeigt in seinem Bild „129 Die in Jet! (Plane Crash)“ (1961, Acryl auf Leinwand, 254 x 183 cm, Museum Ludwig, Köln) eine typographisch vergrößerte Reproduktion der Titelseite des am 04.06.1962 erschienenen *New York Mirrors* mit der Nachricht von der bis dato größten

	Pablo Picasso Häuser am Hügel 1909 65 x 81,5 cm Öl auf Leinwand Privatsammlung		Pablo Picasso Häuser am Hügel 1909 Photographie

Kategorien wie Realität sind im Steinschen Universum nicht von einer definitorischen Klarheit, sondern entfalten ihre Kraft im Unterlaufen der herkömmlichen Terminologie. So schreibt Stein beispielsweise in *Wars I Have Seen*: „Is life real is life earnest, no I do not think so, it certainly is not real. This kind of war is funny it is awful but it does make it all unreal, really unreal“ (201).⁷⁶¹ Bei Cézanne hat sich das „vollendet unvollendet“ als ein sprachlich paradoxes Label erwiesen, das jedoch einen Kern seiner Ästhetik zu fassen vermag; das „wirklich unwirklich“ von Stein hingegen ist eine sprachliche Auflehnung gegen die Realität, die sie nicht als Wirklichkeit anzuerkennen bereit ist. Realität ist für Stein vielmehr die sinnliche Konstruktion von Wirklichkeit.

Stein schreibt über das Picasso-Bild „Häuser am Hügel“ und zwei weitere Landschaftsabbildungen: „These three landscapes were extraordinarily realistic and all the same the beginning of cubism“ (*Picasso* 8). Stein spricht sich mehrfach für den Realismus des Kubismus aus: Bereits 1913 findet Steins Beharren schriftlich zustimmenden Niederschlag: Henry McBride notiert am 16. November 1913 in *The Sun*: „Miss Gertrude Stein says that the one quality above all others that most impresses her in the work of Picasso is its intense realism.“⁷⁶² Dieser Realismus bezieht sich auf die Konstruktion von Wirklichkeiten und kann daher als Rezeptionsrealismus im Gegensatz zum Abbildungsrealismus definiert werden.

Flugzeugkatastrophe in der Geschichte der Luftfahrt. Das Bild „129 Die in Jet!“ bildet trotz dieser Referenz jedoch nicht diese Realität ab. Die Wirklichkeit des Gemäldes ist nicht die „reale Wirklichkeit“ (nämlich die, die den tragischen Tod von 129 Passagieren beschreibt), sondern vielmehr die Wirklichkeit des Photos dieser Katastrophe. Das Bild des Unglücks wurde in einer Millionenaufgabe vervielfacht und hat in dieser Flut das eigentliche Ereignis fortgespült. So entsteht eine andere Form der Realität, die seit den unzähligen Wiederholungen der Fernsehbilder vom 11. September 2001, die die Zerstörung des World Trade Centers zeigen, eine weitere Intensität erfahren hat. Warhol ist an der abgebildeten Wirklichkeit interessiert und macht sie durch seine Kunst erfahrbar. Er bleibt allerdings fragend distanziert und wertet nicht – vielmehr nimmt er den Standpunkt ein, dass jede Form der Agitation in der Kunst affirmativ auf die nach Unterhaltung lechzende Gesellschaft wirke.

⁷⁶¹ Für eine Diskussion der Ungleichzeitigkeit als Trauma des Krieges s. die noch unveröffentlichte Dissertation von Bettina Steinhage *Die Zwischenkriegszeit in der englischen Literatur*. Konstanz, vermutl. 2007.

⁷⁶² Henry McBride, „Arthur B. Davies and Cubism“, in: *The Flow of Art. Essays and Criticisms of Henry McBride*, S. 40.

Stein erzählt: „Picasso had by chance taken some photographs of the village that he had painted and it always amused me when every one protested against the fantasy of the pictures to make them look at the photographs which made them see that pictures were almost exactly like the photographs“ (*Picasso* 8/9). Das Bild, das Photographien wiedergeben, wird allgemein hin als Abbild der Wirklichkeit akzeptiert, während das gemalte Bild schon durch das Medium als verfremdet wahrgenommen wird, dabei sind die Unterschiede zwischen den beiden eher gering, wie ein Blick auf die beiden Abbildungen beweist. Picasso und Braque sind daher auch weniger an Landschaften interessiert, da diese in sich „kubistischer“ angelegt sind, als Porträts und Stilleben. Stein hat den Eindruck der kubistischen Felder selbst erlebt: „When I was in America I for the first time travelled pretty much all the time in an airplane and when I looked at the earth I saw all the lines of cubism made at a time when not any painter had ever gone up in an airplane. I saw there on the earth the mingling lines of Picasso...“ (*Picasso* 50). Steins Text expliziert ihre von Picasso geprägte Wahrnehmung – die Wirklichkeit scheint sich nach der Kunsterfahrung zu konstruieren. Doch Stein belässt es ebenso wenig bei dieser Erkenntnis, die an das ästhetizistische Diktum „life imitates art“ aus Oscar Wildes Dialog „The Decay of Lying“ erinnert,⁷⁶³ wie Picasso den Kubismus durch Landschaftsbilder umsetzt.

Die „Häuser von Horta de San Juan“ ist eines der wenigen Gemälde, bei dem der Begriff Kubismus unmittelbar einleuchtet – hier sind es tatsächlich Kuben, die sich von einer an Cézanne erinnernden erhöhten, mehrfach gebrochenen Perspektive aus zu Gebäuden formieren. Da sich die photographische Wirklichkeit in so hohem Maße an die Bildrealität anbinden lässt und damit nicht die mediale Rezeption des Bildes unmittelbar im Zentrum stehen kann, finden sich im Œuvre Picassos und Braque aus dieser Zeit auch nur sehr wenige Bilder dieses Genres. Stein ist dabei überhaupt nicht an George Braques Beteiligung der Konzeption und der Ausführung des Kubismus interessiert. Sie schreibt zwar 1913 ein Porträt von ihm,⁷⁶⁴ doch gesteht ihm weder in *AABT* noch sonstwo eine im kunsthistorischen Diskurs angemessene Position zu – an einer geschichtlichen Bewertung ist ihr aber auch keineswegs gelegen. Sie schreibt vom Kubismus nicht als Epoche, sondern versteht ihn anders: „Cubism is a part of the daily life of Spain, it is in Spanish architecture“ (*Picasso* 23). Stein zieht eine Verbindung zwischen Spanien und dem Kubismus: Picasso hatte „in him not only all Spanish

⁷⁶³ S. Oscar Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, Hg. Richard Ellmann, New York, 1969, bes. S. 311.

⁷⁶⁴ Gertrude Stein, „Braque“, *Geography and Plays*, Madison, 1993, S. 144-149.

painting but Spanish cubism which is the daily life of Spain“ (2).⁷⁶⁵

Die Idee der camouflierten Leinwand, die Kunst als Ereignis erst nach einer Entdeckung passieren lässt, kann auch auf anderer Ebene an das Steinsche Werk angebunden werden. In ihren Wortporträts wird Sprache stilisiert benutzt, so wie Farbfelder bei einer Camouflage Landschaft markieren. Stein versucht nicht, anhand von Details – oder auch nur durch den alltäglichen Gebrauch von Sprache – eine Wirklichkeit zu kreieren, sondern eine Oberfläche zu spannen, die so ihre Medialität nicht vergessen lässt.⁷⁶⁶

2.4 Picasso schreibt

Genau dieses Prinzip der Camouflage könnte in Weiterführung dazu dienen, die vielen Texte Picassos zu untersuchen; er hat ja nebst drei Theaterstücken auch ungefähr 350 Gedichte geschrieben.⁷⁶⁷ Seit 2007 ist auch die Sammlung der Gedichte Picassos, die 2005 unter dem Titel *Poèmes* bei Le Cherche Midi Éditeur in Paris herausgekommen ist, auf dem deutschen Markt in der Übersetzung von Holger Fock zugänglich.⁷⁶⁸ Auf dem Höhepunkt von Steins Popularität – *AABT* verkaufte sich sehr erfolgreich und ihre Oper *Four Saints in Three Acts* feierte Triumphe – begann Picasso mit dem poetischen Schreiben. Fast täglich widmete sich der Maler der schriftstellerischen Tätigkeit Mitte der dreißiger Jahre.⁷⁶⁹ Anders als Stein fasste er seine Texte nicht vorwiegend in seiner Muttersprache ab, sondern dichtete oft auf französisch oder mischt das Spanische zumindest mit hinein. Vielleicht ist hierin auch das größte Manko zu suchen: Anstelle einer aus der Sprache geborenen Evokation von Bildern versucht Picasso abzubilden und kreiert somit eine dichte Textassemblage, deren Plastizität nicht nur den Maler verraten, sondern ein fehlendes Grenzenbewusstsein verdeutlichen. Auch

⁷⁶⁵ Für eine Diskussion der kulturellen Identität s. Silke Immenga, *Picasso und Spanien* und für eine kunsthistorische Kontextualisierung Jonathan Brown (Hg.), *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, 1996. In Woody Allens „A Twenties Memory“ findet sich ein parodistisches Echo auf diese Passage: „Gris was provincially Spanish, and Gertrude Stein used to say that only a true Spaniard could behave as he did; that is, he would speak Spanish and sometimes return to his family in Spain. It was really quite marvellous to see“, in: *Getting Even*, London, 1993, S. 91-96, hier S. 95. Es ist nicht nur die Benennung des vernachlässigten Gris', die hier amüsiert, sondern das absichtliche Alltagsverstehen, mit dem hier Steins Formulierung ausgehebelt wird.

⁷⁶⁶ Mir geht es hier um die Konstruktion von Wirklichkeit; ein Teil der Forschung bindet aber auch Steins Sexualität an diesen Punkt der sprachlichen Verschllossenheit: s. Karin Cope, „Publicity Is Our Pride: The Passionate Grammar of Gertrude Stein“, *Pre/Text* 13.4 (Herbst 1992): 123-36 und davor Catherine R. Stimpson, „The Mind, the Body, and Gertrude Stein“, *Critical Inquiry* 3.3 (Frühling 1977): 489-506.

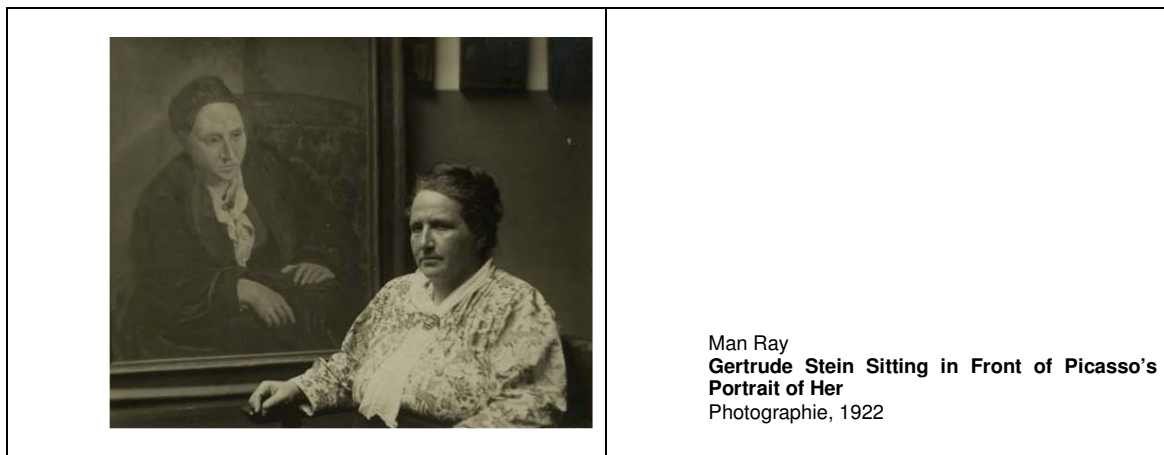
⁷⁶⁷ Bereits 1989 wurden alle Schriften Picassos veröffentlicht und man begann das Ausmaß seiner literarischen Texte zu sichten, S. sein *Écrits*, Hgg. Marie-Laure Bernadac/Christine Piot, Paris, 1989. Es gibt darüber hinaus hunderte von Gedichte, die sich mit dem Werk Picassos auseinandersetzen – besonders in Spanien, Deutschland und Frankreich ist das poetische Echo unüberhörbar: Neruda, Arp, Salmon, Kaschnitz, Aragon, Ausländer und Cocteau gehören ebenso dazu wie Cummings und Williams. S. dazu: Gisbert Kranz, „Picasso-Rezeption der Dichter“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43.4 (1980): 402-407.

⁷⁶⁸ Pablo Picasso, *Gedichte*. Übs. Holger Fock, München, 2007; die Sammlung umfasst ca. 100 Gedichte.

⁷⁶⁹ Vgl. Androula Michael, „Vorwort“, in: Pablo Picasso, *Gedichte*, S. 5-18, bes. S. 5f.

wenn sich einige der Texte explizit mit Picassos Zeichnungen auseinanderzusetzen scheinen, ist ihr oft privater und surrealistischer Duktus schwer zugänglich.⁷⁷⁰ Roland Penrose erinnert sich an eine Aussage Picassos, die dieses verdeutlicht: „Eigentlich bilden alle Künste eine einzige: Man kann ein Gemälde in Worte schreiben, ebenso wie man Sinneseindrücke in einem Gedicht malen kann.“⁷⁷¹

3 Bilder von Picasso II



3.1 Porträt

Gertrude Stein besaß viele Porträts von sich und es finden sich illustre Namen unter den ausführenden Künstlern: Bronzen von Jo Davidson, Michael Brenner und Jacques Lipchitz, Ölbilder von Francis Picabia, Felix Vallotton und Francis Rose, Zeichnungen von Pierre Tal-Coat, Francis Picabia, Christian Berard und mehrere von Pavel Tchelitchew sowie das symbolische Porträt „One Portrait of a Woman“ von Marsden Hartley.⁷⁷² Es ist jedoch ein bestimmtes Gemälde, das bis heute wie kein zweites die Rezeption von Stein prägt und auch für diese Untersuchung das entscheidende ist: das Porträt von Pablo Picasso.

Dieses Bildnis von Gertrude Stein ist kein gewöhnliches Porträt; Pierre Daix konstatiert:

⁷⁷⁰ S. dazu beispielsweise Herschel Browning Chipp *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, Berkeley, 1988.

⁷⁷¹ Roland Penrose erinnert sich an Picassos Aussage in seinem *Picasso*, Paris, 1982, S. 488. Für eine umfassendere Diskursivierung von Picassos theoretischem Kunst-Verständnis s. Dore Ashton, *Picasso on Art. A Selection of Views*, New York, 1972.

⁷⁷² Marsden Hartley, „One Portrait of a Woman“, (Öl auf Karton, 76 x 63 cm, Art Museum University of Minnesota, Minneapolis), Abb. in: Bruce Robertson, *Marsden Hartley*, New York, 1995, S. 68. Nachdem Stein Hartley 1913 in ihren dramatischen Dialog „IIIIIIIIII“ als „M – N H – “ integrierte, hat er sich mit einem Bild revanchiert, das unter einer Teetasse das Wort „MOI“ präsentiert – ein Sprachwitz, steht das französische Wort doch für das englische „I“, ebenso wie die römische Numerales „I“ dem englischen „One“ in „oneself“ im Titel entspricht.

„[Picasso] was painting the archetypal Gertrude Stein, beyond the circumstances of her daily life, rendered as she would look for eternity.“⁷⁷³ Gemeinhin verstehen wir unter einem Porträt die Abbildung eines Menschen, die sich an der Wirklichkeit orientiert. Diese Wirklichkeit wird allerdings oft mit einer Auswahl an Äußerlichkeiten gleichgesetzt und thematisiert nicht diesen Selektionsprozess und die Fragmentarisierung einer Person hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung, bzw. deren Wahrnehmung durch einen einzelnen.⁷⁷⁴ Mit der Formulierung „beyond the circumstances of her daily life“ macht Daix deutlich, dass es sich bei dem Bildnis nicht um einen alltäglichen Wirklichkeitsausschnitt handelt – wie man oft der Photographie vorwirft – sondern um etwas Weiterreichendes. Gertrude Stein ordnet ihr Porträt als Abschluss ein: „The rose period ended with my portrait...“; es kann aber gleichzeitig als Anfang des Kubismus gerechnet werden, Picassos „beginning of his own vision“ (*Picasso* 21).⁷⁷⁵ Im Jahre 1912 integriert er dann in sein kubistisches Bild „Der Tisch des Architekten“ (Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York) nicht nur die zärtliche Anrede „ma jolie“ – wohl ein Verweis auf seine damalige Geliebte Eva Gouel – sondern auch eine Besucherkarte von Gertrude Stein; Stein kauft das Bild für 1200 Francs in zwei Raten.⁷⁷⁶ Das von der Picasso-Forschung bislang wenig beachtete kleine Bild „Homage a Gertrude“ [sic], das 1909 mit Tempera auf Holz (26 x 21 cm, Privatsammlung) gemalt wurde, wird von Tamar Garb überzeugend in den Kontext der „Demoiselles d’Avignon“ eingelesen.⁷⁷⁷ Das Miniaturbildchen, das den geschriebenen Titel auf einer Wolke von musizierenden Engeln umrahmt, spielt mit den opulenten Deckengemälden des Barock: Es wurde über Steins Bett montiert und erlaubte so den Blick in die Höhen. Garbs Lesart als ikonographisches Dankeschön des Malers an eine verständige Rezipientin leuchtet ein, auch wenn mit den „six sexualized naked female angels“ (S. 66) eine weibliche Sinnlichkeit heraufbeschworen wird, die den streng Dutt-coiffierten, beflügelten Wesen nur bedingt gerecht wird. Die Bedeutung dieses Werkes für Gertrude lässt sich schon ablesen aus der Tatsache, dass eine Reproduktion des Bildes in der Erstausgabe ihrer *AABT* integriert war (New York: Literary Guild, 1933, S.

⁷⁷³ Pierre Daix, „Portraiture in Picasso’s Primitivism and Cubism“, in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, Hg. William Rubin, New York, 1996, S. 255-295, hier S. 268.

⁷⁷⁴ Über die dehnbaren Kategorien „realistisch“ und „ähnlich“ in den Frühformen des Porträts s. Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hgg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz, 2003.

⁷⁷⁵ S. dazu auch William Rubin, „Reflections on Picasso and Portraiture“, in seinem (Hg.): *Picasso and Portraiture*, S. 13-109, hier S. 13f.

⁷⁷⁶ S. James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 160. Zwei Jahre darauf entsteht noch ein „Stillleben mit Visitenkarte“: Gertrude und Alice haben eine mit Eselsohr abgeknickte Karte bei Picasso gelassen, um ihm verstehen zu geben, dass sie ihn persönlich aufgesucht haben, als er nicht da war. Picasso wiederum nutzte dann diese Karte für seine Collage, die er dann als gemalte „calling card“ in der rue de Fleurus hinterließ, als niemand dort anzutreffen war. Das Werk befindet sich nun als Artikel 560 in der Serie VII der Gertrude Stein and Alice B. Toklas Collection in der Beinecke Rare Books and Manuscript Library, YCAL.

⁷⁷⁷ Tamar Garb, „‘To Kill the Nineteenth Century’: Sex and Spectatorship with Gertrude and Pablo“, bes. S. 67ff., eine Abbildung befindet sich auf S. 67.

116a).

3.2 Das Sehen und das Sagen

Angela Krewani betont die „schwindende Relevanz“ des Porträts in der keimenden Moderne, da „das Porträt in der Malerei durch die Verbreitung der Photographie, die viel schneller und ‚naturgetreuer‘ abbilden konnte, seine Bedeutung verloren hatte.“⁷⁷⁸ Krewani rekonstruiert zwar ein kunsthistorisches Verständnis von Porträt, das dieses im Spannungsfeld von Nachahmung des Dargestellten und eigenständiger Ästhetik stellt, doch wird mit der Kategorie „naturgetreu“ ein Bewertungskriterium eingeführt, das nicht näher erläutert wird, doch gerade in der Moderne ins Wanken gerät. Es sei nur an Steins Ausspruch erinnert: „the Cézanne portrait had not seemed natural it had taken her some time to feel that it was natural but this picture by Matisse seemed perfectly natural“ (*AABT* 39/40). Das „naturgetreue, natürliche“ Abbild an sich gibt es nicht; der unschuldige Betrachter und das reine Sehen sind Kategorien, deren Fiktionalität Stein längst entlarvt hat. Identität und Realität im Porträt sind nicht gleichzusetzen. Stein schreibt in „Portraits and Repetition“: „In other words the making of a portrait of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything“ (*LAM* 105) und vorher: „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“ (*LAM* 99). Diese mediale Entfaltung aus dem Emotionalen bezeichnet etwas, dem wir schon bei Cézanne begegnet sind; Gasquet erinnert sich an folgende Aussagen des Malers: „Color is biological, if I can put it that way. Color is living, all alone it breathes life into things.“⁷⁷⁹ Das Medium ist nicht bloßer Vermittler, sondern kann erst in der Akzeptanz seiner eigenen Existenz der Kunst zur lebensfähigen Geburt verhelfen. Stein wendet sich gegen das mimetische Kunstkonzept, das Erinnerung und damit lineare Zeit als Paradigma nimmt. Ihr Konzept der gleichwertigen Simultanität erreicht eine Natürlichkeit, an die man sich erst im Laufe der Zeit, vielmehr der Lektüre, gewöhnt. Steins Texte werden ebenso wie moderne Bilder erst in der Akzeptanz von dem sprachlich nicht klar zu fassenden „feeling“ als zentraler Kategorie sinnvoll.⁷⁸⁰

Die sprachliche Kategorie des Sehens hat sich mit der Erfindung der Photographie verändert. Stein formuliert es in „What Are Master-Pieces and Why Are There so Few of Them“ wie

⁷⁷⁸ Angela Krewani, *Moderne und Weiblichkeit*, S. 95.

⁷⁷⁹ Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne*, S. 120.

⁷⁸⁰ Für eine Diskussion des „Natürlichen“ in diesem Zusammenhang s. Jack Kimballs mehrfach online veröffentlichten Aufsatz, „Gertrude Stein and the Natural World“, u.a. <http://www.fauxpress.com/komball/res/stein.htm>. (08.01.03)

folgt:

The painter can no longer say that what he does is as the world looks to him because he cannot look at the world any more, it has been photographed too much and he has to say that he does something else. In former times a painter said he painted what he saw of course he didn't but anyway he could say it, now he does not want to say it because seeing it is not interesting. (LAM 151)

Diese zwei Sätze flechten unterschiedliche Gedankenläufe ineinander, die auf den Kern weisen: Vor der Erfindung der Photographie behauptete ein Maler, dass er die Welt so abbilde, wie er sie sähe; das hier implizierte Kunstverständnis kann als „realistische Wiedergabe der Natur“ summiert werden. Mit dem Einwurf „of course he didn't“ unterscheidet Stein klar zwischen dem Diskurs des Redens über Kunst und dem kreativen Akt. Auch in akademisch-realistischen Bildern geht es „natürlich“ nicht um die Welt-Wirklichkeit, sondern um die sinnliche Konstruktion von Realität, wie auch schon in der vorangegangenen Analyse von Steins „Pictures“ im zweiten Kapitel deutlich wurde: Kunst entsteht auf Schöpfer- und Rezipientenseite im außersprachlichen Bereich. Stein betont, dass Künstler jetzt allerdings auch gar nicht mehr behaupten wollen, die gesehene Welt abzubilden, denn „seeing it is not interesting.“ Das Da-Sein von gemalten Bildern hat sich somit überhaupt nicht verändert, wohl aber der sprachliche Diskurs um deren visuelle Referenz an die Welt. Die photographischen Abbildungen der Welt – die in diesem Gedankengang mit Kino, Fernsehen, Computer, Internet etc. medial durchaus vergrößert werden können – haben nicht den Wesenscharakter von Kunst verändert, sondern den sprachlichen Umgang mit ihr. Die sprachliche Rechtfertigung des Künstlers für seinen Schöpfungsakt hat sich verändert, nicht aber „das Wesen der Kunst“. Die Anführungsstriche der letzten Phrase weisen auf unser Problem, das Stein durch den kreativen Umgang mit Sprache zu minimieren wusste: Nur wenn Sprache als Sprungbrett zur ästhetischen Erfahrung genutzt wird, oder sogar einen eigenen künstlerischen Raum bildet, kann sich das Medium als „sinn-voll“ erweisen.

Seit Mabel Dodge in ihrer 1913 veröffentlichten Betrachtung „Speculations, Or Post-Impressionism in Prose“ behauptete, „Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint“, ⁷⁸¹ wurde dieser limitierende Ansatz oft wiederholt mit der klaren Trennung

⁷⁸¹ Mabel Dodge, „Speculations, or Post-Impressionism in Prose“, *Arts and Decoration* 3 (März 1913): 173-74, abgedr. in: Kurt Curnutt, *Critical Response*, S. 151-154, hier S. 151. Mabel Dodge Luhan (1879-1962) heiratete in dritter Ehe den Maler Maurice Sterne und zog mit ihm 1918 nach Taos (New Mexico), wo sie den Pueblo Indianer Tony Luhan kennen- und liebenlernte, der ihr vierte Ehemann werden sollte. Durch ihn erlebt sie ein spirituelles Erwachen und meint eine Alternative zum materialistischen, weiß dominierten anglo-amerikanischen

von Picassos Innovation und Steins Adaption, von männlichem Original und weiblicher Imitation; Claudia Roth Pierpont schreibt über Stein: „She began to think it possible that she, too, might be a genius – that she might do in words what Picasso and Matisse had done in paint – and if maleness was a necessary part of it, well: ‘*moi aussi* perhaps,’ as she added in her notebook.“⁷⁸² Erst war das Bild dann kam das Wort. Karin Cope entwertet diese hierarchische Lesart überzeugend Mitte der 90er Jahre.⁷⁸³ Cope sucht nicht nach einem *tertium comparationis*, das sowohl die Literatur als auch die Malerei erklärt, sondern zeigt Probleme auf, die das Erfahren der Kunst bereichern. Sie liest in der Nachfolge von Judith Butler gegen den Strich und kehrt konventionelle Betrachtungsweisen derart um, dass als überspitzt formuliertes Gedankenspiel bleibt: Stein hat Picasso gemacht; sie hat den Kubismus provoziert und ist damit auch die eigentliche Urheberin des Bildes, das sie zeigt. Durch ihre Textexperimente, finanziellen Zuwendungen und Beziehungen hat Stein Picasso in einem gewissen Sinne sicher „gemacht“, damit dreht Cope das tradierte Maler/Modell-Verhältnisses in einer feministisch-dekonstruktivistischen Kehrung um. Ulrike Bergermann weist zurecht die Frage „Wer hat wen gemacht?“ zurück: „Man müßte sonst einem Parameter (Geld, Schriftstellerei, Malersignatur, Zigarrenrauch, voluminöser Körper...) genau diejenige Priorität zusprechen, um die Frage zu beantworten, die doch in der Antwort erst als Ergebnis erscheinen soll.“⁷⁸⁴ Jane Bowers macht mit der Spekulation kurzen Prozess: „the question of who influenced whom is not a very interesting one.“⁷⁸⁵

Der eben erwähnte Artikel von Mabel Dodge sieht aber in Steins Texten nicht nur das Äquivalent zu Picassos Bildern: „She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history...by her method she is finding the hidden and inner nature of nature“ (151). Ebenso wie bei Sherwood Andersons Widmung zu *WO* geht es hier um darum, „to look beneath the surface of lives“ – das Verborgene soll an die Oberfläche gebracht werden. Dieses kann aber nicht in einer Meta-Realisierung geschehen, sondern nur in einem Erlebnis erfahren werden.

System etablieren zu können. Taos wird zu einer Künstlerkolonie, die u.a. D.H. Lawrence, Willa Cather, Thornton Wilder, Mary Austin, Marsden Hartley, Georgia O’Keeffe, John Marin und Ansel Adams besuchten. S. Lois Palken Rudnick, *Mabel Dodge Luhan. New Woman, New Worlds*, Albuquerque, 1995.

⁷⁸² Claudia Roth Pierpont, „The Mother of Confusion. Gertrude Stein“, in ihrem: *Passionate Minds. Women Rewriting the World*, New York, 2000, S. 34.

⁷⁸³ Karin Cope, *Gertrude Stein, Pablo Picasso and the Love of Error*, Dissertation, Baltimore, 1993 und ihr „Painting After Gertrude Stein“, *Diacritics* 24.2-3 (1994): 190-203.

⁷⁸⁴ Ulrike Bergermann, „Das Bild von Gertrude Stein von Pablo Picasso. Picassos Porträt und Steins Frage nach der Autorschaft“, in: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert: Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996*, Hg. Kathrin Hoffman-Curtis et al. Marburg, 1997, S. 116-129. Hier zitiert nach der Fassung aus dem Internet unter www.ubp.de/~bergerma/texte/stein.html vom 28.08.2000, S. 5.

⁷⁸⁵ Jane P. Bowers, „Experiment in Time and Process of Discovery“, S. 7.

Dodge hat 1913 nicht nur formuliert, dass jedes Wort „is so exquisitly rhythmical and cadenced, that when read aloud and received as pure sound, it is like a kind of sensuous music“ (153), sondern sie expliziert in ihrer Betrachtung noch viel Wesentlicheres zu Picasso und Stein: „To know about them is a matter of personal experience; no one can help another through it. First before thought must come feeling, and this is the first step toward experience, because feeling is the beginning of knowledge“ (152).

Wie schon weiter oben diskutiert, rekurriert Stein immer wieder auf einen Diskurs des gefühlten Verstehens – es sei nur an „Pictures“ erinnert: „I hope you all begin to feel with me what an oil painting is...“ (P 104). Sie will mit ihren Texten nicht die Kategorie des Denkens ausschöpfen, sondern vielmehr über die subjektive Ebene erst anregen. Dodge sieht den gemeinsamen Nenner bei Picasso und Stein in der radikalen persönlichen Erfahrung, bei der keiner dem anderen helfen kann. Die subjektive Erfahrung, das ästhetische Erlebnis steht im Mittelpunkt und beiden Künstlern wird ein Befruchtungspotential zugesprochen, das sich erst in der Rezeption erfüllen kann: „Is it so difficult to remember that life at birth is always painful and rarely lovely?“ (Dodge 154).

3.3 Picassos Stein

Auch wenn die vielen Gemälde ständig neu an der Wand im Studio 27, rue de Fleurus arrangiert worden sind, nahm Picassos Porträt von Gertrude Stein immer eine prominente Stellung ein.⁷⁸⁶ Die 99,6 x 81,3 cm große in Öl gemalte Leinwand hängt heute im Metropolitan Museum of Art, dem es Gertrude am 23. Juli 1946 in ihrem Testament vermachte. Über mehrere Wintermonate hinweg (80-90 Sitzungen) malte Picasso 1905/06 in seinem Atelier 13, rue de Ravignan an dem Bildnis von Gertrude Stein, das er ihr nach der Vollendung schenkte.⁷⁸⁷ Das größtenteils in traditionell-realistischer Manier gemalte Bild konnte er im Frühjahr 1906 nicht zu Ende bringen mit folgender Begründung: „I can't see you any longer when I look“ (AABT 60). Ob nun die Unterscheidung von „look“ als Ansehen von Gegenständlichem und „see“ als künstlerisch-kreativer Blick wirklich auf Picasso zurückzuführen ist, oder ob diese sprachphilosophische Unterscheidung eine Pointierung Steins ist, muss offen bleiben und ist für unsere Betrachtung letztlich auch unerheblich.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ S. Steve Watson, *Prepare for Saints. Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*, New York, 1998, S. 10f.

⁷⁸⁷ Vgl. Roland Penrose, *Pablo Picasso. Leben und Werk*, München, 1961, S. 115; Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. 1, S. 417; Pierre Daix, „Portraiture in Picasso's Primitivism and Cubism“, S. 258.

⁷⁸⁸ Psychologisierungen wie „[a]way from Stein's oppressive ego, he found he could 'see' her again“ (Annette Rubery, „Gertie Loses Her Head: Picasso's Portrait of Gertrude Stein“, www.orditur-telas.com/users/arabery/gertie.htm 08.09.2000, S. 3) nivellieren das rezeptionsästhetische Potential der

Nach den vielen Harlekin-Bildern stellt das Porträt von Stein einen Wendepunkt im Schaffen Picassos dar.⁷⁸⁹ Sie selbst schreibt 1938 in ihrem Buch *Picasso*: „[he] being Spanish commenced again to be active inside in him and I being an American, and in a kind of a way America and Spain have something in common, perhaps for all these reasons he wished me to pose for him“ (*Picasso* 8). Wird damit nun die Gemeinsamkeit beider als Status „expatriates“ ausgewiesen? Haben beide eine „fremde Perspektive“ in Paris?

In ihrer Einleitung zu Steins *Wars I Have Seen* bewertet Jacqueline Morreau 1984 die ca. 90 Sitzungen für das Porträt als Geburtstunden des Kubismus:

There cannot be any need of ninety sittings for any portrait, Picasso and Stein must have been talking and laughing and comparing notes. When you paint your friends' portraits you really have to finish them when your friends are not there to distract you with their constant communications...Cubism was made during those talks, and the concept of multiple views of reality, plus the continuous awareness of the materials with which work is made.”⁷⁹⁰

William Rubin markiert die Besonderheit von Picassos Porträtmalerei: „[it] casts the very concept of identity into doubt. It is no longer fixed, but mutable“ (Rubin 1996: 13) – eine Beobachtung, die wir für das aus Rezeptionsströmen entstehende und vergehende Identitätsverständnis von Stein bereits aufgezeigt haben. Da sich allerdings nur in formulierter Schein-Sicherheit etwas über die Begegnungen von Stein und Picasso behaupten lässt, wollen wir nicht spekulieren, sondern vielmehr die Kunsträume von Bild und Text verbinden.

Textpassage auf psychoanalytisch simple Strukturen und übersehen die von Stein oft angewandte sprachliche Unterscheidung von „look“ und „see“. Zu dem in der *Geographical History of America* und *Four in America* ebenso wie in „Portraits and Repetition“ gebrauchten Refrain „You see what I mean“ s. Bob Perelman, *The Trouble with Genius*, S. 150ff.

⁷⁸⁹ S. a. Theodore Reff, „Harlequins, Saltimbanques, Clowns, and Fools“, *Artforum* (Oktober 1971): 30-43.

⁷⁹⁰ Jaqueline Morreau, „Introduction“, zu Gertrude Steins *Wars I Have Seen*, S. xviii und S. xix.



Pablo Picasso
Gertrude Stein
 1905/06
 99,6 x 81,3 cm, Öl auf Leinwand
 Metropolitan Museum of Art,
 New York

Den Porträtkopf, den wir hier sehen, ist kantig, scharf gemalt und scheint eine gemeißelte Maske zu sein, während die Hände und die Kleidung runder, weicher und gefälliger dargestellt sind.⁷⁹¹ Picasso konnte ursprünglich das Gesicht trotz der vielen Sitzungen nicht zu seiner Zufriedenheit gestalten und übermalte es, bevor er unvollendeter Dinge mit Fernande nach Gosol in die spanischen Pyrenäen reiste und Gertrude und ihr Bruder sich in eine Villa bei Fiesole zurückzogen.⁷⁹² In *AABT* heißt es: „All of a sudden one day Picasso painted out the whole head. I can't see you any longer when I look“ (59/60). Es ist nicht nur die

⁷⁹¹ Über die vielfältigen Implikationen von Maske s. Michael North, „Moderism's African Mask: The Stein-Picasso Collaboration“, *Prehistories of the Future*, S. 270-289 sowie Hilton Kramer, „Picasso: Portraits or Masks?“, *The New Criterion*, 14.10 (1996): 5-9.

⁷⁹² Gosol ist ein kleines Bergdorf am Ende der Provinz Lérida in fast 1600m Höhe, das man nur nach einem langen Ritt auf einem Maulesel erreichen konnte. Auch wenn es keine hundertfünzig Kilometer Luftlinie von Barcelona entfernt ist, erscheint es durch die Abgeschiedenheit und katalanische Sprache und Kultur eine andere Welt zu sein. Picasso verbrachte dort knapp zweieinhalb glückliche Monate, deren Bewertung sehr schwankt: Während Josep Palau i Fabre immer wieder den Einfluss der Umgebung und ihrer Menschen dieser Zeit hingewiesen hat (u.a. „Un capítol de la vida de Picasso a Catalunya“, in: *El llibre de tothom*, Barcelona, 1965, S. 18-24 und *Doble assaig sobre Picasso*, Barcelona, 1968), betont Hans Christoph von Tavel in „Man and Woman in Picasso's Work in 1905 and 1906“, in seinem und M. Teresa Ocana (Hgg.): *Picasso 1905-1906. From the Rose Period to the Ochres of Gósol*. Aust. Kat. Barcelona, 1992, S. 89-96, dass es weniger die Landschaft und ihre Bewohner waren, als vielmehr die Abwesenheit des intellektuellen Bateau Lavoir Zirkels und die Abgeschiedenheit mit Fernande, die seine Entwicklung vorangetrieben haben.

Unterscheidung von „see“ und „look“, die bemerkenswert ist. Auch das „painted out“ ist merkwürdig, da dieses Verb sowohl das Ausmalen im Sinne von Fertigstellen als auch das Übermalen im Sinne von Auslöschen bedeutet. Um nun die Entwicklung von einem anscheinend eher konventionellen hin zum Kubismus antizipierenden Kopf zu erklären wird gerne auf Picassos Besuch einer Ausstellung prä-romanisch iberischer Skulpturen im Louvre und seine Beschäftigung mit Masken in Gosol verwiesen, die das Interesse an sogenannter primitiver Kunst dokumentieren und dem allgemeinen Zeitgeist entsprachen.⁷⁹³ Doch ein weiterer kunsthistorisch dokumentierter Strang kann ausgemacht werden.

Im Herbstsalon von 1905 hatten nicht nur die Fauves um Matisse und Derain einen Skandal erregt; es wurde auch eine Ingres-Retrospektive gezeigt und eine kleine Ausstellung von zehn Cézanne-Bildern.⁷⁹⁴ Während Cézanne die malerischen Mittel zu Themen seiner Kunst machte und damit neue Erfahrungsmöglichkeiten für Form und Farbe schuf, lässt sich Ingres' Klassizismus als Vollendung der Zeichnungstradition verstehen. Picasso hat sich intensiv mit Ingres auseinandergesetzt, dessen „Türkisches Bad“ (1862) er im Salon d'Automne sah. In diesem erotischen Bild erkannte er, dass der akademische Maler Ingres mit Formen und Farben die Perspektive, den traditionellen Bildaufbau und die Konvention derart unterlaufen hatte, dass Picasso durch Bearbeitung von Ausschnitten direkt seine Vision des 20. Jahrhunderts anschließen konnte.⁷⁹⁵

⁷⁹³ Als erster hat James Johnson Sweeney in „Picasso and Iberian Sculpture“, *Art Bulletin* 23.3 (September 1941): 191-99 auf die Verbindung der iberischen Masken von ca. 500 v. Chr., die 1903 in Osuna und Cerro de los Santos gefunden worden sind, und Picassos Darstellungen dieser Zeit hingewiesen. Neben William Rubins Beitrag „Picasso“ in seinem „*Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*“, Bd. I, New York, 1984, S. 240-343, bes. S. 254ff. sei auf Michael Norths Artikel „Modernism's African Mask. The Stein-Picasso Collaboration“ verwiesen; für eine theoretische Ausweitung s. Julika Funk, „Maske – Grenze – Geschlecht. Bemerkungen zur Lesbarkeit von Geschlechterdifferenz im kulturellen Gedächtnis der Moderne“, in: Aleida Assmann (Hg.), *Medien des Gedächtnisses*, Stuttgart, 1998, S. 193-212.

⁷⁹⁴ S. William Rubin (Hg.), *Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art New York*, München, 1980, S. 58.

⁷⁹⁵ Für eine detaillierte Lesart s. Pierre Daix, *The Presence of Ingres*, New York, 1988.

	Pablo Picasso, Gertrude Stein 1905/06 100 x 81,3 cm Öl auf Leinwand Metropolitan Museum of Art, New York		Jean-Auguste- Dominique Ingres, Portrait de Louis- François Bertin 1832 116 x 95 cm Öl auf Leinwand Musée du Louvre, Paris

Seit Maillol auf die Nähe von Steins Porträt zu Ingres „Portrait von M. Bertin“ hingewiesen hat, wird die Analogie kultiviert.⁷⁹⁶ Daix schreibt sogar in klarer Eindeutigkeit: „Picasso depicts her in the pose of Ingres’ *Portrait of M. Bertin* in the Louvre“ (1992: 42).⁷⁹⁷ Abgesehen davon, dass die Bilder geschlechtsoppositionell und spiegelverkehrt aufgebaut sind, ist Bertin dem Betrachter zugewandt und schaut ihn direkt an. Sieht man die beiden Figuren nicht primär als Gemaltes an, so lassen sich verschiedene Diskurse andocken, deren offensichtlichster die Verlagerung des Geschlechtes ist. Aus dem Mann Bertin wird die Frau Stein. Ist es Picasso schon durch die Pose gelungen, Steins Sexualität einen gemalten Ausdruck zu verleihen – das Sinnbild der „hommesse“?⁷⁹⁸ Eine extreme Sichtweise formuliert Robert S. Lubar, der den Finger von Steins rechter, ruhender Hand zu einem „prosthetic phallus of sorts that Picasso deflates as if to neutralize the sitter’s creative power as an author“ versteht.⁷⁹⁹ In seinem Artikel erzeugt Lubar eine sprachliche „Wirklichkeit“, deren Realität man dann auch im Bild wahrzunehmen meint. Erst nach der dinghaften Verbalisierung lässt sich die Handhaltung als „erschlafte Phallus der neutralisierten Schöpfermacht der Autorin“ verstehen; dieser Sinn wird erst nach Einordnung in ein anderes System konstruiert. Lubar expliziert nun seine Identität als „queer art historian“ und betrachtet das Porträt durch die theoretische Brille Lacans. Es soll nun nicht Aufgabe sein, diesen Betrachtungen zuzustimmen oder sie abzulehnen: Stein und Picasso geht es ja in ihren Werken um just jene Konstruktion von Wirklichkeiten – in der ästhetischen Erfahrung wird die Welt als „ein Prozess ständiger Bedeutungserstellung im Erleben selbst“⁸⁰⁰ erkannt. Deshalb soll jetzt durch Bildbetrachtungen die ästhetische Erfahrung ihr textuelles Echo finden.

⁷⁹⁶ Vgl. John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 403 und 514n1.

⁷⁹⁷ Diese Ansicht findet ihr Echo in Judith Rodenbeck, „Insistent Presence in Picasso’s Portrait of Gertrude Stein“, www.showgate.com/tots/picasso/picstein.html 28.08.2000, S. 9.

⁷⁹⁸ Der Terminus findet sich bei John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. I, S. 408.

⁷⁹⁹ Robert S. Lubar, „Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture“, S. 61.

⁸⁰⁰ Georg Schiller, *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*, S. 4.

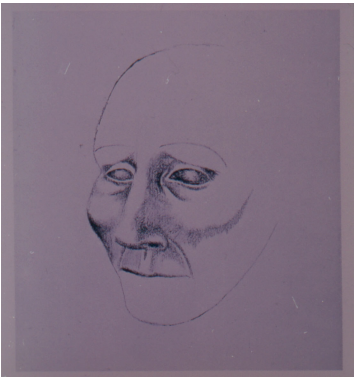
Bertins ungeheuer breite Hände mit ihren fleischigen, kurzen Fingern stemmen sich auf die Oberschenkel und halten so den massiven, aufrechten Oberkörper. Da das Porträt vor den Knien des Sitzenden abgeschnitten ist, jedoch vor einer großzügig freien Wand gesetzt wurde, erscheint die Figur zwar als wuchtig, gleichwohl als eher klein und gedrunken. Aus dem fettfleischigen Gesicht blicken müde zwei unregelmäßige Augen, über denen sich eine kahle hohe Stirn und kunstvoll ungeordnete graue Haare aufbauen. Gertrudes massige Gestalt hingegen wird in einer Vierteldrehung nach links dargestellt; sie schaut aus ihren unsymmetrisch maskenhaft ausgehöhlten Augen am Betrachter vorbei. Während ihr rechter Arm auf dem Bein ruht, stützt sie sich mit der linken, in extremer Verkürzung dargestellten Hand auf ihren Oberschenkel. Ihre Haltung ist aber nach vorne, auf den Betrachter zu, gebeugt. Die Begrenzung hinter ihr – wohl eine Art Sofalehne – scheint sie nach vorne zu schieben, sie droht fast aus der Leinwand zu kippen, anders als M. Bertin, der von der niedrigen Stuhllehne, die durch einen Lichtreflex auf dem polierten Holz betont wird, geradezu schützend umschlungen wird. Mellow vermeint, Gertrude in einem „decrepit armchair with one of its arms missing“ zu erkennen, doch ist diese eindeutige Zuordnung nicht zu verifizieren.⁸⁰¹ Der Eindruck von Massigkeit wird durch das Vornüberbeugen Gertrudes nur noch erhöht. Das Volumen der Figur ist ungeheuer, kontrastiert man das Bild mit Picassos Arbeiten aus den Jahren davor, die mit den Zirkus- und Harlekinbildern als sogenannte Rosa Periode berühmt geworden sind. Der Kopf ist unproportional groß und strahlt auf der Leinwand wie eine polierte Bronze.

Die Farbpalette ist in warmen, dunklen, erdigen Tönen gehalten, aus denen das Gesicht, und der zu den Händen optisch führende Schal hervorsticht; in der Farbigkeit besteht eine klare Verbindung zu dem Ingres-Bild und ein starker Kontrast zu den hellen Tönen der Rosa Periode. Die Brosche und die Schattenpartie um das rechte Ohr nehmen die intensive rotbraune Färbung des Hintergrundes wieder auf. Gerade am Ohr ist deutlich zu erkennen, wie sehr die detaillierte Ausarbeitung der Gestaltung wich: Farbe wird hier zum Material und ist nicht Kolorit einer präzisen Zeichnung. Steins linkes, kleiner dargestelltes Auge scheint zusammengekniffen und in großer Konzentration auf das fokussiert zu sein, was außerhalb der Leinwand passiert. Die Augen sind in Ausrichtung und Größe irritierend: Stein „looks

⁸⁰¹ James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 117. Auch Richardson schreibt von einem „large broken armchair“ (*A Life of Picasso*, Bd. I, S. 403) doch muss deutlich werden, dass hier Wissen ob der historischen Realität von Dingen im Atelier Picassos in die Realität der Rezeption eingearbeitet worden sind und nicht das Sehen als erste Wirklichkeit reflektiert wird.

wrong.“⁸⁰² Das skulpturale Gesicht kontrastiert in seiner maskenhaften Anspannung die realistisch ausgeführte Drapierung des Cord-Gewandes und der Bluse, deren weißer Kragen mit einer Korallenbrosche zusammengehalten wird. Die Figur ist bildbeherrschend und füllt Dreiviertel der Leinwand aus, während Bertin etwas über die Hälfte der Leinwand beansprucht. Er hat sich in repräsentative Pose gesetzt, während Gertrude in der Pose der Zuhörerin aus dem Fluss der Zeit herausgefroren zu sein scheint.

Die warm-erdige Farbpalette kann als Erinnerung an Ingres' Porträt gelesen werden, doch sind die Bilder, die Picasso in Gosol malt, ebenfalls von den warmen Ockertönen geprägt, so dass hier eine mögliche Entwicklungsfolge erkannt werden muss und die Referenz auf Ingres nicht eindeutig zu nennen ist.⁸⁰³ Die Zeit in Gosol weist auch in der Gestaltung des Gesichtes interessante Ergebnisse auf:

	Pablo Picasso Gesichtsmaske von Josep Fondevila Tinte auf Papier 1906 31,5 x 24,3 cm Musée Picasso, Paris		Pablo Picasso Studie für Frau mit Brotlaiben 1906 59,6 x 46,9 cm The Merrill Collection, Houston

So ist die Tintenzeichnung der Gesichtsmaske von Josep Fondevila ein Beleg für Picassos Beschäftigung mit skulpturaler Gesichtsgestaltung. Auch die Studie in Kohle für einen Frauenkopf mit Brotlaiben deutet schon auf die statueske Umsetzung von menschlichen Formen. Das Aufzeigen von einzelnen Elementen aus dem Stein-Porträt in Skizzen und Bildern weist nach, dass die revolutionäre Darstellungsweise einen rezeptionstechnischen und handwerklichen Vorlauf hatte. Die Antworten auf diese Fragen nach Zitaten, Entwicklungen und Gemeinsamkeiten liefern Erkenntnisse, die sich nur bedingt der medialen Sinn-Konstruktion stellen. Es sind keine Zeichnungen oder Vorstudien für das Porträt an sich

⁸⁰² Die Formulierung ist Karen Cope entliehen, s. ihr: *Gertrude Stein, Pablo Picasso and the Love of Error*, S. 21ff. Eine Analyse von Blick und modernem Text liefert Karen Jacobs, *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, 2001 – sie klassifiziert beispielsweise Steins *Three Lives* als „self-consciously mimicking ‘visual’ techniques“, S. 3n5.

⁸⁰³ S. Núria Rivero/Teresa Llorens, „The Ochres of Gósol,“ in: Hans Christoph von Tavel/M. Teresa Ocana (Hgg.), *Picasso 1905-1906*, S. 300-356.

aufgeführt, während das gleich danach entstandene Selbstporträt Picassos in Skizzen vorbereitet ist – Picasso malte Stein also direkt auf die Leinwand.⁸⁰⁴

3.4.1 Seitenblick: *When Mary met Edgar*

In Picassos Œuvre lassen sich weitere Stücke heranziehen, die einen gewissen Vorlaufcharakter zu dem Bildnis von Stein dokumentieren könnten. Ein fetter, sitzender Harlekin mag durch die Analogie von sitzender Person eindrucksvollen Gewichtes an Stein erinnern, doch fährt diese Argumentationslinie eindimensional auf der visuellen Form-Ebene und ist für eine Sinn-Konstruktion daher nur von eingeschränktem Wert.⁸⁰⁵

Das Porträt Mary Cassatts, das der Impressionist Edgar Degas ca. 1880-84 anfertigte, besitzt eine größere Tiefenalogie. Cassatt war nicht annähernd so glücklich über das Porträt wie Gertrude Stein über ihr Bildnis von Picasso; beim Verkauf wollte sie nicht einmal namentlich als Porträtierte genannt werden: „It has some qualities as a work of art, but it is so painful and represents me as such a repugnant person, that I would not want anyone to know I posed for it.“⁸⁰⁶ Die Identitätsstiftung in der Welt-Wirklichkeit, die Abbild-Funktion von äußerlichen Zeichen im Porträt wird von Cassatt verurteilt: Das Bild verursacht ihr Schmerzen, da es sie als abscheuliche Person zeigt. Ihre Vorstellung von sich deckt sich nicht mit der Erfahrung, die das Bild ihr als Betrachterin ermöglicht. In dieser Hinsicht überrascht auch nicht ihre Reaktion, als sie 1908 Leo und Gertrude Stein besuchte: „I have never in my life seen so many dreadful paintings in one place“⁸⁰⁷ – die Bilder entsprechen nicht ihren Erwartungen an Kunst, ebenso wenig, wie Gertrude einer konventionellen Gastgeberin ähnelt.⁸⁰⁸

⁸⁰⁴ S. Bd. XXII der *Cahiers d'Arts*: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1970 und vgl. Werner Spies, „Das Porträt als Manifest: Gertrude Stein“, in: *Kunstgeschichten. Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert*, Bd. I. Köln, 1998, S. 53-60, hier S. 56.

⁸⁰⁵ Picassos 1905 in Paris entstandenes Bild „Seated Jester and Girl Saltimbanque“ (Aquarell auf Papier, 29 x 18,5 cm, Abb. Nr. 213 in: Hans Christoph von Tavel/M. Teresa Ocana (Hgg.), *Picasso 1905-1906*, S. 390) zeigt einen dicken Clown, der durch Umfang und Pose sich von den bisherigen Zirkus-Arbeiten Picassos abhebt.

⁸⁰⁶ Cassatt erinnert sich 1913 und wird so von ihrem Galleristen zitiert, s. <http://www.npg.si.edu/news/brushala.htm> (29.10.2003). Sie wollte sogar verhindern, dass ihr Porträt jemals in eine amerikanische Sammlung kommt und damit Familie und Freunden zugänglich wäre; das Bild gehört heute allerdings zu den Schätzen der National Portrait Gallery in Washington, D.C., s. <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?node=entertainment/profile&id=793021> (29.10.2003)

⁸⁰⁷ Frederick A. Sweet, *Miss Mary Cassatt*, Norman, 1966, S. 196.

⁸⁰⁸ Cassatt schreibt 1913 sogar in einem Brief: „Little by little people who want to be amused went to these receptions where Stein received in sandals and his wife in one garment fastened by a brooch which if it gave way might disclose the costume of Eve“. Cassatt ist anscheinend nicht nur nicht vertraut mit der Beziehung zwischen Leo und Gertrude, sie wertet die beiden 1910 als „the Steins, they are Jews and clever, they saw they had no chance unless they could astonish, having not enough money to buy good things“, zit. n. John Rewald, *Cézanne and America, Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921*, New York, 1987, S. 85n46 und S. 73.



Edgar Degas
Mary Cassatt
 Ca. 1880-84
 71,5 x 58,8 cm, Öl auf Leinwand
 National Portrait Gallery, Smithsonian Institution,
 Washington, D.C.

Die amerikanische Künstlerin Mary Cassatt kann sicher nicht als konventionell bürgerliche Person beurteilt werden und wird auch jenseits der Tradition abgebildet.⁸⁰⁹ Sie ist ebenso wie Picassos Gertrude sitzend nach vorne gebeugt in dreiviertel Sicht dargestellt. Auch in diesem Gemälde fallen die warmen, erdigen Farbtöne auf – die Kontrastierung mit dem tiefschwarzen Kleid erinnert an den Effekt des Kolorits in dem Ingres-Porträt von M. Bertin; nur haben wir bei diesem Bild auch hinlänglich des weiblichen Geschlechtes und des Verständnisses als Künstlerin eine Analogie.

Die Kleidung ist eher traditionell: Das hochgeschlossene dunkle Kleid wird durch die riesige bordeaux farbene, rötlich-braune Satinschleife am Hals verziert. Der ebenfalls mit einer

⁸⁰⁹ Mary Cassatt (1844-1926) ist zwar Amerikanerin – geboren ebenso wie Gertrude Stein in Allegheny, Pennsylvania – doch hat sie nach der Ausbildung in ihrer wohlhabenden Familie in Philadelphia und Studien in Europa fast ihr ganzes Leben in Paris verbracht. Ihre Bilder wurden von amerikanischen Sammlern gekauft und durch ihre Vermittlung legten Kunstsammler wie die H.O. Havemeyers einen Sammelschwerpunkt auf die Impressionisten. Cassatt lernte 1877 den zehn Jahre älteren Edgar Degas kennen, der sie in die damals Skandal umwitterte Gruppe der Impressionisten einführte. Die Intensität ihrer Beziehung wird rätselhaft bleiben, denn Cassatt zerstörte kurz vor ihrem Tod den Briefwechsel mit Degas. Der zweite Einfluss auf ihr Werk, der sich in den rhythmisch gemischten Farben und asymmetrischen Kompositionen ihrer Bilder „The Bath“ (1891-2, Öl auf Leinwand, 100,3 x 66 cm, Art Institute of Chicago) oder „The Letter“ (1891, farbige Kaltnadelradierung und Aquatinta, 34,6 x 22,8 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.) nachvollziehen lässt ist, muss japanischen Drucken angerechnet werden. Sie besaß selbst eine imposante Sammlung mit Werken von Utamaro, Hiroshige, Hokusai u.v.a.m. Für eine detaillierte Darstellung s. Nancy Mowell Methews, *Mary Cassatt: A Life*, New York, 1994; Dies. (Hg.) *Cassatt and her Circle: Selected Letters*, New York, 1984; Griselda Pollock, *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*, London, 1998. Abbildungen finden sich in Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings*, Washington, D.C., 1970.

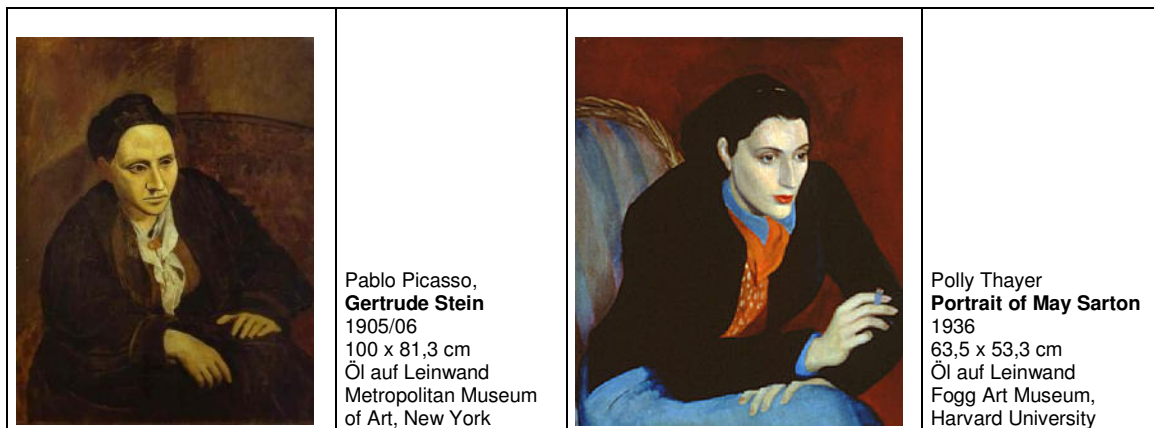
dementsprechend farbigen Schleife verzierte Hut bedeckt den Kopf der Porträtierten. Der Blick von ihr ist in sich gekehrt und läuft links unter dem Betrachterwinkel aus der Leinwand heraus. Die nach vorne gebeugte Haltung, bei der die Porträtierte die Ellenbogen auf die Oberschenkel stützt ist ungewöhnlich, da sie nicht damenhaft sitzt, sondern mit geöffneten Knien eine Ungeduld ausstrahlt; mehr noch – die weißen Manschetten am Ärmelende stechen geradezu hervor und lenken den Blick auf etwas besonders Auffälliges. Anstelle des in Frauenporträts üblichen Fächers (man denke nur an die schon besprochene „Mme. Cézanne“ oder sogar an das von den Steins gekaufte Matisse-Porträt seiner Frau in „Femme au Chapeau“, 81 x 65 cm, Öl auf Leinwand, San Francisco Museum of Modern Art) – das Symbol der Weiblichkeit in Gesellschaftsporträts – hält Cassatt hier mit beiden Händen aufgefächerte Karten oder Photos, vielleicht die damals gängigen *cartes de visite*. Die weißen Teile dieser kleinen Bilder scheinen Kleider zu sein und man meint, Frauenbildnisse wahrzunehmen. Auch wenn man am rechten Bildrand vielleicht noch umgedrehte, bespannte Leinwände ausmachen kann, ist es bemerkenswert, dass hier eine Künstlerin nicht mit den Attributen von Palette und Pinsel oder wenigstens von ihren Gemälden umgeben dargestellt wird, sondern in einer verfremdeten Version des traditionellen Frauenbildes.

Der Hintergrund um den Kopf von Mary Cassatt ist mit aufgespachteltem, zerkratztem und zum rechten Bildrand klarer werdendem Weiß derart gestaltet, dass sich die Assoziation einer grundierten, bzw. leeren Leinwand einstellt. Ist es ein Verweis darauf, dass Bilder im Kopf entstehen? Liegt in der Verbindung von reproduzierten Bildern (in der Hand), abgewandtem Blick und den aktivierten Bildern (durch Leerstellen um den Kopf) der Sinngehalt dieses Gemäldes? Findet sich die Bedeutung also in einer optischen Anweisung zur Bildbetrachtung, bzw. zur Verdeutlichung, dass Bilder über die visuellen Komponenten hinaus entstehen?

3.4.2 Another One

Im Jahre 1936 malte Polly Thayer ein Porträt der Schriftstellerin May Sarton, das an Pose und volantweichem Halstuch, Blick und statuesk skulpturierten Zügen an Picassos Stein erinnert. Sarton hat allerdings in kräftig jubelnden Farben durch den vitalen Kontrast von Rot und Blau eine Brillanz erzeugt, die das Gesicht wie eine kostbar zarte Alabsterschnitzerei wirken lässt. Der gestreifte und goldumrahmte Stuhl ist von einer Konkretheit, die sich im Stein-Bildnis nicht wieder finden lässt. Die Wandfarbe um den Kopf von Sarton erinnert an die auratischen Schattierungen in Bildern von Edvard Munch und bringt Schwingungen in das Abbild. Wollte man mit Lubars theoretischem Fokus nun auf dieses Bild blicken, so könnte man in der lässig

gehaltenen Zigarette den Gegenpol zu Steins oben diskutiertem „prosthetic phallus“-Finger sehen und die lesbische Erfüllung von Sarton verbildlicht suchen.⁸¹⁰ Trotz der differenzierten Modulierung ist Picassos Porträt eher monochrom, während Thayers Bild im sinnlichen Farbenrausch strahlt. In einem 1932 veröffentlichten Artikel im Boston Herald heißt es über die Malerin Thayer: „...and then, having learned everything – or as much that schools can teach – she is going to look into this thing called modernism.“⁸¹¹ Mit dem Bild von Sarton ist es Thayer nicht nur gelungen, einen Blick auf das „Ding Modernismus“ zu werfen, sondern diesen auch in seiner Vielschichtigkeit des Motivs einer kreativen Frau zu vermitteln.



Formale Analogien und motivische Ähnlichkeiten mit dem Picasso-Porträt sind ikonographisch herzuleiten, doch in biographischer Relevanz für Stein schält sich ein Bild von Cézanne heraus. Mellow bemerkt *en passant*, dass Picassos Stein-Porträt „[i]n some respects the pose was rather like that of Cézanne’s portrait of his wife.“ Picassos Bildnis von Gertrude hingegen „is more accessible, leaning heavily toward the viewer, where her Cézannean counterpart sits ramrod stiff, the posture to which Cézanne had subjected his patient wife.“⁸¹² Das Cézanne-Gemälde hing im Studio der Steins, wo Picasso das Werk studieren konnte. Wie bereits erwähnt, sind es übrigens nur diese zwei Bilder, die Gertrude und Alice aus ihrer Wohnung in der rue de Christine nach Bilignin mitnehmen, wo sie die Jahre des zweiten Weltkrieges verbringen; sie müssen also von besonderem Wert für die beiden gewesen sein.

⁸¹⁰ May Sarton (1912-1995) hat einen Korpus von über 50 Büchern verfasst, zu dem Gedichtbände, Romane und mehrere Erinnerungen zählen, die sich ab Mitte des 20. Jhds. großer Beliebtheit erfreuen. Auch wenn sie in Judith Matlack eine liebende Partnerin im Leben fand, hat sie sich stets gegen das Label „lesbian writer“ gewehrt, da sie die Darstellung von Gefühlen und Problemen als universal erachtete.

⁸¹¹ Zit. in: Erica E. Hirshler, *A Studio of Her Own. Women Artists in Boston, 1870-1940*, Boston, 2001, S. 153.

⁸¹² James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 117.

3.5 The Portrait of a Lady

Gertrude Stein schrieb an Mabel Dodge im November 1904 im spielerisch eigenen Idiom: „We is doin business too we are selling Jap prints to buy a Cézanne at least we are that is Leo is trying. He don’t like it a bit and makes a awful fuss about asking enough money but I guess we’ll get the Cézanne.“⁸¹³ Der Cézanne von dem hier die Rede ist, und der bereits im zweiten Kapitel vorgestellt wurde, ist im Salon d’Automne 1904 mit dem Titel „La Femme à l’éventail“ ausgestellt und von Gertrude und Leo Stein erworben worden.⁸¹⁴

	Paul Cézanne Mme Cézanne mit Fächer 1878-88 92,3 x 73 cm, Öl auf Leinwand Sammlung Emil G. Bührle, Zürich		Pablo Picasso, Gertrude Stein 1905/06 100 x 81,3 cm Öl auf Leinwand Metropolitan Museum of Art, New York

Beide Frauen sind in Dreiviertelansicht dargestellt, beide stützen ihren linken Arm auf den Oberschenkel, beider Gesicht wird durch ein weißes Kleidungsstück kontrastiert, beide sind von einem geschwungenen Möbelstück umschlossen, das schräg vor eine Wandecke plaziert ist, so dass eine vertikale Linie jeweils die linke Bildhälfte durchschneidet. Doch am Entscheidendsten ist: Beide tragen ein maskenhaftes Gesicht. Picasso kannte mit Sicherheit das Bild von Cézanne aus der Ausstellung, außerdem hatte er es anschließend oft bei den Steins gesehen. Das Porträt von Gertrude entstand nun allerdings nicht im Studio der Steins, sondern in Picassos Atelier im Bateau Lavoir. Ob das Bild der Hortense Fiquet einen direkten Vorbild-Charakter für Picasso darstellte oder ob Degas’ Porträt der Künstlerin Cassatt einen bisher vernachlässigten Einfluss nahe legt oder ob die Position von Stein in dem Bild banalere Ursachen reflektiert, muss ungewiss bleiben.⁸¹⁵ Vielmehr soll auf den Produktionscharakter

⁸¹³ Zit. n. Diana Souhami, *Gertrude and Alice*, S. 97f. und James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 86.

⁸¹⁴ Während John Rewald mit gewohnter Sicherheit den Cézanne klassifiziert als „doubtless the portrait of the artist’s wife shown at the Salon d’Automne of 1904“ (*Cézanne, the Steins and their Circle*, London, 1986, S. 11), meint Vollard das Bild aus der Ausstellung ein Jahr später verkauft zu haben; vgl. Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer*, Boston, 1936, S. 137.

⁸¹⁵ Jane P. Bowers begründet die Haltung Steins auf dem Bild mit dem Wissen um den kaputten Stuhl in Picassos Atelier und die Nähe zum Ofen; sie nimmt Aussagen aus *AABT* als faktisch an und sichert diese mit dem Verweis auf etliche Biographen ab, s. ihr „Experiment in Time and Process of Discovery“, S. 8 und 9n6, obwohl damit der ästhetisch-kreative Prozess der Wirklichkeit einem linearen Realitätsdenken weicht.

im Sinne der Steinschen Ästhetik verwiesen werden.

Während Madame Cézanne mit Fächer und Schleifen weiblich elegant ausgestattet von einem neutral-kalten Licht von links beschienen wird, das ihre erstarrte Gesichtsmaske ausleuchtet, strahlt Gertrude auf dem Picasso-Gemälde aus ihrem mantelartigen Gewand. Sie scheint von innen heraus zu leuchten; ihre große Denkerstirn glüht förmlich vor Genie. Madame Cézanne schaut in die Richtung des Betrachters, aber sie ist mit einem derart ausdruckslosen Gesicht in Pose gesetzt, dass das pinke Oval ihres Gesichtes als Kompositionselement wahrgenommen wird und weniger als Wiedergabe menschlicher Physiognomie. Die aufrechte Haltung, modische Kleidung und der umschließende Fauteuil präsentieren eine konventionelle Frau in den 1880ern; die Malweise hingegen ist lebendig, neuartig und geht weit über den motivischen Traditionalismus hinaus. Farbe wird durch Nuancenreichtum und feine Abstufungen regelrecht gefeiert. Es wäre sicher zu weit gegriffen, sähe man in der Gesichtsmaske eine intendierte Kritik am durch Konventionen erstarrten Frauenbild der Zeit – Cézanne war an Farbe als Material und Form als Gestaltungsprinzip dieser und nicht an Illustration von Sozialkritik interessiert – doch bleibt die Distanz zum Modell bestehen, die in der feministischen Kritik eine Rationalisierung fände. Picasso malte mit dem Porträt von Gertrude Stein eine Kunstsammlerin, eine lesbische Frau, eine experimentelle Literatin und ein selbst-ernanntes Genie. Sie sprengt in vielerlei Hinsicht die Aufgabe eines Modells, doch simple Interpretationen unterlaufen die Möglichkeiten des Bildes: Freudianische Lesarten des ausstrahlenden Kopfes als Symbol des Kastrationskomplexes glätten in ihrer beschränkten Sicht das subversive Potential und finden sich aber aufgrund ihrer verführerisch unentrinnbaren Geschlossenheit dennoch immer wieder.⁸¹⁶

Die von Stein in *AABT* konstruierte Offenheit um die Entstehungsbedingungen des Gemäldes ist als eine zum Sehen verführende Einladung zu verstehen, die gerade außerhalb der sprachlichen Fixation Sinn konstruieren will. Auch die Identifikationsarbeiten zur Homosexualität von Gertrude Stein monosemieren das Kunstwerk auf einen Teilaspekt hin, der sich nicht mit dem offenen Wesen des Bildes als Kunstwerk auseinandersetzt, sondern es vielmehr durch den Filter der *Queer Theory* betrachtet. Der Theorie wird mit dem Bild ein illustratives Belegstück geliefert und sie wird damit verifiziert – die Offenheit des Kunstwerkes wird in die Geschlossenheit des Diskurses platziert. Dieser kann eine rhetorische Sogwirkung haben, wie Richard S. Lubars schon erwähnter Artikel, in dem er ankündigt:

⁸¹⁶ Vgl. Annette Rubery, „Gertie Loses Her Head: Picasso’s Portrait of Gertrude Stein“, www.orditur-telas.com/users/arabery/gertie.htm 08.09.2000, S. 11) und Ulrike Bergermann 1997: 2 und 9n9.

„Finally, I will read Picasso’s disavowal of Gertrude’s adoption of a masculine persona as an act of symbolic castration in the dual sense of a psychic and a social process.“ Lubar hebt durch sein Lacan-verschraubtes Sprach-Sprungbrett zu einem Höhenflug ab, der Picassos Psyche erhellen möchte, aber seine Bilder als offene Kunstwerke aus den Augen verliert. Er schreibt über eine Serie von Picassos Zeichnungen: „[It] reveals the artist’s anxious confrontation with queer desire and the question of sexual difference, an anxiety that assumes the symbolic form of death imagery in his work.“ Die Todessymbolik wird hier zum Bild der Angst vor homosexuellem Verlangen – ein Ergebnis, das die Fragestellung provozierte. Wird durch die psychosexualisierte Sprache nicht die fatale Kraft der Todessymbolik kanalisiert? Ist der unfassbare, unwissbare, unsprachliche Tod nicht viel Furcht erregender, wenn er jenseits klarer Erklärungen erfahren wird? Lubar positioniert sich allerdings intelligibel und sein Filter wird als eben solcher erkennbar: „Indeed, my own investment as a queer art historian is to ‘read’ the Stein portrait against the grain of normative constructions of gender and sexuality, and thereby engage a problem that I believe is at the very core of Picasso’s formative work and the development of Cubism as he practiced it.“⁸¹⁷ Dem Kubismus wird damit sprachlich als Kern die Problematisierung von Heteronormativität eingeschrieben. Ebenso wie bei Andersons „Hands“ liegt der Kern jedoch nicht in einer sexuelle Toleranz fordern Kritik; vielmehr sind die Kategorisierungen *per se* Teil des Problems. Der „queer art historian“, der dann entgegen der Laufrichtung der normativen Konstruktion von sozialem Geschlecht und Sexualität ein Bild liest, setzt seinen Fokus brennengenau ein, doch in seiner brillanten Schärfe liegt auch eine gewisse Blick-Einengung, die aus dem präzisen Gebrauch des Mediums Sprache resultiert. Steins Texte offenbaren dem Leser nun geweitete Perspektiven, die einen anderen Erlebnisraum konstituieren.

3.6 Der innere Motor

John Rewald ist ein so brillanter Kunsthistoriker, dass er sich von seiner eigenen Wissenschaft blenden lässt und Hutchins Hapgood zitierend Gertrude Stein als „possessed by a singular devotion to Leo; she admired and loved him in a way a man is seldom admired and loved“ einführt⁸¹⁸ und ihre intellektuelle Beziehung zu ihm durch die „stronger relationship with Alice Toklas“ erliegen sieht.⁸¹⁹ Rewald denunziert Steins Vorlesung „Pictures“: „These may have been poorly digested and badly expressed notions of things Gertrude had picked up from conversations with Leo, Matisse or Picasso. (...) she had been a notoriously poor

⁸¹⁷ Die vorangegangenen Zitate sind Lubars Artikel „Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture“, S. 60 entnommen.

⁸¹⁸ Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World*, New York, 1939, S. 131.

⁸¹⁹ John Rewald, *Cézanne and America*, S. 71.

listener, which meant she didn't really care about the opinions of others."⁸²⁰ Diesem Vorurteil steht Thornton Wilders Charakterisierung gegenüber, der sie als „an impassioned listener to life“⁸²¹ sieht. Wenn wir die Pose von Stein auf Picassos Bild nun sprachlich fixieren und inhaltlich kontextualisieren, dann bekommt die Idee der ZuhörerIn eine synästhetische Dimension, da damit die Vorstellung von Klang integriert wird.

Die Figur Steins auf Picassos Porträt ist mit einem leicht zugekniffen Auge nach vorne zum Betrachter hin gebeugt dargestellt; eine Pose, die in Verbindung mit dem farblich herausgestellten Ohr geradezu als Idealtypus der konzentrierten ZuhörerIn gelten kann. Das Zuhören hat für Gertrude Stein eine besondere Bedeutung, die anhand von „Portraits and Repetition“ nachvollzogen werden soll und ihr Konzept der simultanen Gleichwertigkeit ästhetisch umsetzt. Die Kombination der Phrase „talking and listening“ – oft noch emphatisch ergänzt durch „looking“ durchzieht leitmotivisch den Text „Portraits and Repetition“ und findet sich mehrfach auf fast jeder Seite. Nach Zitaten aus *Tender Buttons* konstatiert sie: „You see what I mean, I did express what something was, a little by talking and listening to that thing, but a great deal by looking at that thing“ (*LAM* 114). Die Kombination von Reden und Zuhören als simultaner Akt wird für Stein zum Ausdruck des wahren Lebens, zur Voraussetzung der kreativen Schöpfung, zum Indiz für Genie:

And it is necessary if you are to be really and truly alive it is necessary to be at once talking and listening, doing both things, not as if there were one thing, not as if they were two things, but doing them, well if you like, like the motor going inside and the car moving, they are part of the same thing. (*LAM* 102)

Etliche Seiten später erklärt sie diesen Vergleich: „As I say a motor goes inside and the car goes on, but my business my ultimate business as an artist was not with where the car goes as it goes but with the movement inside that is of the essence of its going“ (*LAM* 117). Stein setzt in diesem Vergleich ihren Schwerpunkt auf die Dynamik, die Kraft, den Antrieb und weniger auf die Richtung, in der sich diese Bewegung vollzieht. Ihr ästhetisches Credo des „movement inside that is of the essence of its going“, befähigt sie dann Porträts anzufertigen: „As I say I had the habit of conceiving myself as completely talking and listening, listening was talking and talking was listening and in so doing I conceived what I at that time called the rhythm of anybody's personality“ (*LAM* 104/105). Dieser „Motor“ als Produzent von Bewegung ließe sich – um in Steins Sprachbild zu bleiben – in viele Autos montieren und

⁸²⁰ John Rewald, *Cézanne and America*, S. 71. Dass diese Meinung anzufechten ist, hat die Analyse von „Pictures“ im zweiten Kapitel gezeigt.

⁸²¹ Thornton Wilder, „Introduction“ zu Steins *Four in America*, S. xxvii.

kann unterschiedliche Fahrzeuge ebenso antreiben, wie die Kunsterfahrung in andere Lebensbereiche integriert werden und so idealiter aus der Ästhetik eine Ethik erwachsen kann.⁸²² Wenn die Werk-Bewegung nun nicht richtungsorientiert ist, also nicht zwingend einer rational-logischen Gerade aus dem Texterlebnis folgt, dann verlieren die Texte von Stein durch das Zerhacken in Zitate. Um die Verbindung von ästhetischem Textraum und Metatext erfahrbar zu machen, sei nun eine längere Passage aus „Portraits and Repetition“ angeführt, die die Verbindung von „talking and listening“ expliziert:

No matter how complicated anything is, if it is not mixed up with remembering there is no confusion, but and that is the trouble with a great many so called intelligent people they mix up remembering with talking and listening, and as a result they have theories about anything but as remembering is repetition and confusion, and being existing that is listening and talking is action and not repetition intelligent people although they talk as if they knew something are really confusing, because they are so to speak keeping two times going at once, the repetition time of remembering and the actual time of talking but, and as they are rarely talking and listening, that is the talking being listening and the listening being talking, although they are clearly saying something they are not clearly creating something, because they are because they always are remembering, they are not at the same time talking and listening. Do you understand. Do you any or all of you understand. Anyway that is the way it is. And you hear it even if you do not say it in the way I say it as I hear it and say it.

I say I never repeat while I am writing because while I am writing I am most completely, and that is if you like being a genius, I am most entirely and completely listening and talking, the two in one and the one in two and that is having completely its own time and it has in it no element of remembering. Therefore there is in it no element of confusion, therefore there is in it no element of repetition. Do you do you do you really understand. (LAM 107/108)

In diesem Abschnitt plädiert Stein für ein Präsens in der Kunst, sie wendet sich gegen die Erinnerung, die sich in Theorien niederschlägt, die sich durch Wiederholungen und damit Verwirrung auszeichnen. Stein propagiert ein „being existing that is listening and talking is action“ – die multiplen *continuous*-Formen weisen keine Wiederholung auf, sondern eine Verstärkung: „being existing“. In der doppelten Verbform und dem zweifachen *progressive aspect* wird das Sein nicht als Zustand, sondern als eine bewegte, im Fluss befindliche Seiendheit erfahren. Durch die Erinnerung verwässert nun diese Zeitebene; es kann von intelligenten Leuten zwar etwas gesagt werden, aber „they are not clearly creating something.“ Stein bestimmt sich selbst als Genie, da im Schreiben ihr „being existing“ durch ihr Selbstverständnis „I am most entirely and completely listening and talking“ die Erfüllung findet. Das Schreiben hat daher „no element of repetition“. Im nächstfolgenden Satz erscheint dreimal das „do you“, doch existiert nur dann eine Wiederholung, wenn wir uns nicht auf das

⁸²² Auch Sherwood Anderson bedient sich der Auto-Metapher, als er 1934 unter dem Titel „Gertrude Stein“ im *Spectator* (April 1934): 3 auf den Artikel von B.F. Skinner antwortet, der Steins Texte als nutzlose Variante des automatischen Schreibens degradierte. Er gibt Skinner Recht im Bild des Herausströmens, doch damit gilt: „All good writing is, in a sense, automatic. It is and it isn’t“, denn „there is something stored within that flows out. When you drive an automobile you are not necessarily, at the moment, thinking automobile.“

Präsens konzentrieren, sondern uns der anderen erinnern. Nehmen wir jedes „do you“ für sich, so wird der Leser beständig immer tiefer zu einem Verständnis des Textes hineingesogen, das „being“ als die Erfahrung des Seins in Sprache als limitiertes Referenzsystem darstellt.⁸²³ Die Lese-Erfahrung der Steinschen Texte wird so zu einer Erfahrung von möglichen Bedeutungen, nicht von eindeutiger Semantik.

Stein schafft einen textuellen Erfahrungsraum, der in den *Lectures* durch Reden und Hören begrenzt wird. In der Malerei ist es das Sehen, das Stein dann für ihre Weiterentwicklung durch die moderne Kunst hinzuzieht: „The painters naturally were looking, that was their occupation and they had too to be certain that looking was not confusing itself with remembering. Remembering with them takes the form of suggesting in their painting in place of having actually created the thing in itself that they are painting“ (PR 113). Diese Stelle kann nun als Schlüssel zu Picassos Stein-Porträt gelesen werden, wenn die Implikation von „remembering“ deutlich ist. „The trouble with including looking, as I have already told you, was that in regard to human beings looking inevitably carried in its train realizing movements and expression and as such forced me into recognizing resemblances, and so forced remembering and in forcing remembering caused confusion of present with past and future time“ (PR 112/113). Das „remembering“ ist eine Kategorie, die sich an Ähnlichkeiten orientiert und von einem zeitlichen Rahmen abhängig ist. Picasso hat sich in dem Porträt nun von diesem Rahmen gelöst und jenseits des „remembering“ ein Kunstwerk geschaffen, das sich im Präsens der Rezeption entfaltet. Ob Picasso nun das Bild erst vollenden konnte, als er sich durch räumliche und zeitliche Distanz durch seine Reise und die Abwesenheit seines Modells von der Kategorie Ähnlichkeit befreit hat, oder ob es die Gespräche während der Sitzungen sind, in denen Stein und Picasso sich intellektuell von den Konventionen befreien, wird wohl spekulativ bleiben müssen.

Picasso hat kein Porträt von Stein angefertigt, das in der Abhängigkeit der direkten Sicht und damit einer optischen Ähnlichkeit ist, sondern er hat ein Porträt geschaffen, das Stein weit über ihre äußerliche Erscheinung hinaus erfasst und in der Rezeption dem Betrachter enthüllt. In ihrem Buch *Picasso* schreibt Stein über den Maler dieser Jahre, dass er versuche „to express things seen not as one knows them but as they are when one sees them without remembering having looked at them“ (15). Es geht um Bilder, die sich um ein „reines Sehen“ bemühen und nicht um Bilder für ein „wiedererkennendes Anschauen“: das Problem des

⁸²³ Vgl. George B. Moore, *Gertrude Stein's „The Making of Americans“: Repetition and the Emergence of Modernism*, New York, 1998, S. 192.

„look“ als schauen und „see“ als „sehen“ im etymologischen Sinne des Wortes als „bemerken, verfolgen“ von dem lateinischen „sequi“. Diese Bilder können nur entstehen, wenn ohne „remembering“ etwas kreiert wurde – vielleicht liegt hier die engste Verbindung zwischen Stein und Picasso: Es geht um ein Erschließen von Welten, nicht um ein Entschlüsseln von Werken.

Die Unterscheidung von „look“ und „see“ ist keine Differenzierung in sprach-philosophischer Stringenz, sondern kann eine gewisse Unschärfe haben, wie schon eingangs deutlich wurde. Dennoch ist ein punktgenaues Lesen aufschlussreich. So schreibt Stein gleich zu Beginn ihres *Picasso*:

When he was nineteen years old Picasso came to Paris, that was in 1900, into a world of painters who had completely learned everything they could from seeing at what they were looking. From Seurat to Courbet they were all of them looking with their eyes and Seurat's eyes then began to tremble at what his eyes were seeing, he commenced to doubt if in looking he could see. (1)

Während mit „look“ hier der physische Akt des Sehens, eine optische Tätigkeit, beschrieben wird, ist das „see“ von einer anderen Qualität. Die Pariser Maler um 1900 haben alles gelernt („had completely learned everything“), indem sie mit künstlerisch-kreativem Blick das Sehen festhielten. Das „seeing at what they were looking“ kann man wohl mit dem kunsthistorischen Etikett (*neo-*)*impressionistisch* festhalten. Doch dieses „looking with their eyes“ verliert an Faszination; der erwähnte Georges Seurat treibt das retinale Phänomen mit seinen pointillistischen Bildern auf den Höhepunkt. Doch seine Augen fingen an zu zittern, beim Anblick dessen, was sie sahen („Seurat's eyes then began to tremble at what his eyes were seeing“) – die Augen setzen also nicht nur die Farbpartikel zu Bildern zusammen, sondern erweisen sich als Membrane zu anderen Erfahrungszellen. Dabei wird deutlich, dass der auf das physische Sehen konzentrierte Akt nicht der Schlüssel zum Raum des Sehens als künstlerisch-kreative Erfahrung sein muss. Hier setzt Picasso an.

Wie in der Analyse von Steins „Pictures“ deutlich wurde, ist die Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit Kunst das „to like looking at an oil painting“ (P 95). Diese vage Kategorie des „Mögens vom Betrachten eines Ölbildes“ ist von entscheidender Bedeutung, da sich nur durch diese emotionale Verankerung aus dem Sehen (*look*) ein Erkennen (*see*) ergeben kann. Diese Dopplung des Sehens findet ihre Vergrößerung in der menschlichen Lebensgestaltung: Stein führt in „What Are Master-Pieces and Why Are There so Few of

Them“ das alltägliche Leben der Identität gegen das Leben der Kunst-Entität:

And so then why are there so few of them. There are so few of them because mostly people live in identity and memory that is when they think. They know they are they because their little dog knows them, and so they are not an entity but an identity (...) [the master-pieces] are knowing that there is no identity and producing while identity is not. (*LAM* 152/53)

Identität wird als eine Art Fata Morgana beschrieben. Ebenso wie es in der Luftspiegelung die Oase nur als optische Täuschung gibt, so ist die sinnliche Erfahrung des einen wiedererkennenden Hundes eine Illusion von Identität. An diesem Punkt scheidet sich nun der Alltag vom Kunstereignis: Erst im Wissen um die alltägliche Konstruiertheit von Erinnerung und Identität lässt sich ein Werk schaffen, das Entität besitzt – oder nicht mit einem philosophischen Fremdwort, sondern in Steinscher Manier ausgedrückt etwas „was always there, really there“ (*P* 96).⁸²⁴ Dieses Verständnis des Daseins ist auch von Cézanne überliefert: „Every time I stand in front of my easel, I am another man and always Cézanne... How can those others imagine that with plumb-lines, academic drawings, and ready-made measurements established once and for all they can grasp changing, shimmering matter?“⁸²⁵ Dieses medienspezifische Da-Sein ist für alle Meisterwerke – bildlicher, sprachlicher oder sonstiger Natur – das signifikante Kriterium: „mais, quand même, tout y est, all the same it is all there“ (*AABT* 64). Dieses Da-Sein ist jenseits traditioneller Zeitebenen angesiedelt, wie die von Stein und all ihren Biographen erzählte Anekdote verdeutlicht: Auf Bemerkungen von Besuchern im Steinschen Atelier, dass Gertrude überhaupt nicht so aussähe, wie auf dem Bild, reagierte Picasso schulterzuckend mit der Bemerkung: „...that does not make any difference, she will“ (*AABT* 16).⁸²⁶ Das Porträt wendet sich nicht nur gegen die Vergangenheit des „remembering“, sondern wird sogar die Kategorie der Zukunft beeinflussen durch das Hier und Jetzt der Rezeption – Gertrude Stein werde so aussehen wie auf dem Gemälde.

Rewalds Bewertung des Picasso-Porträts bedient sich nicht Steinscher Ideen und fällt dementsprechend klar aus: Picasso wische Gertrudes Gesicht fort und während sie in Italien ist, könne er endlich ein Gesicht einfügen „without having his model before him. This accounts for the fact that her features appear so much less naturalistic than the rest of the

⁸²⁴ Für eine genaue Analyse des physikalischen Daseins s. Jan D. Kucharzewski, „‘There is no ‘there’ there’: Gertrude Stein and Quantum Physics“, *Amerikastudien* 49.4 (2004): 499-513.

⁸²⁵ Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne*, S. 53.

⁸²⁶ Ihr Bruder Leo bemängelt an dem Bild, dass der Kopf aufgesetzt wirkt und die Leinwand um das neue Gesicht nicht ausreichend überarbeitet worden ist, ein Indiz für seine später formulierte Distanz von der revolutionären Moderne, vgl. James R. Mellow, *Charmed Circle*, S. 120.

picture“ (1989: 72). Rewald geht damit nicht über die Stufe von Ähnlichkeit in dem Porträt hinaus. Diskurse über das Aufbrechen von tradierten Frauenbildern, Identität von Künstler und Lesbierin, Genie in Bild und Text, Schöpfung versus Abbildung finden keinen Einzug in seine Beobachtungen, die sich daher unumwunden klar geben. Rewald lässt sich nicht auf die Texte von Stein ein – damit entgehen ihm allerdings auch Aspekte, die eine Bildrezeption bereichern. Rewald schließt sich einer Stein-ablehnenden Haltung an: „Liberated from the intellectual dominance of her brother, Gertrude now liked to draw parallels between Picasso’s cubism and her own peculiar literary style, but otherwise she did not contribute much to discussions on art“ (1989: 75). Rewalds Kritik ist nur durch sein wissenschaftliches Textverständnis zu erklären; er schreibt: „whenever she expressed herself on artistic matters, she would – true to herself – use a great many words for saying rather little.“ Rewald käme nie auf die Idee, Cézanne den Gebrauch von zu vielen Farbnuancen vorzuwerfen, nur um „Grün“ auszudrücken, doch Stein gesteht er nicht die vielen Worte zu, um etwas zu sagen. Er nimmt ihre Texte nicht als ästhetische Erlebnisräume an, die erst durch das Betreten in der Lektüre ihre Dimensionen entfalten. Die Schwierigkeit liegt natürlich darin, dass wir in Sprache unser Alltagsleben bestreiten, dass in Sprache auch der wissenschaftliche Diskurs abläuft – umso wichtiger die Konsequenz, mit der Stein in ihren Metaebene und Primärtextebene verknüpfenden Schriften eine übergeordnete Position als Trugbild entlarvt und es erfahrbar macht.⁸²⁷ Über die fachkundliche Qualität von Stein gibt es ebenso viele Aussagen, wie die Kriterien für eine derartige Qualifizierung offen sind; Bravig Imbs behauptet beispielsweise in seinen Erinnerungen 1936:

As a matter of fact, I don’t think Gertrude knew much about paintings at any time. Her flair was for people and particularly for genius and she seldom erred. (...) I think Alice had a much surer feeling for painting than Gertrude, but very few people knew that, for it was always Gertrude who had the word in public. (...) Gertrude’s prestige as a modern art expert grew and grew, and all from the acorn of those two little Cubist paintings which she had purchased because she recognized Picasso’s genius. (Imbs 127)

Hier soll jedoch nicht die Diskussion eröffnet werden, was einen guten Kunstsammler ausmacht und ob Stein diesem Maßstab entsprach – spannend sind die Texte, die dem Leser neue Räume öffnen, denn „there was more in Gertrude’s books than met the eye.“⁸²⁸

⁸²⁷ Ein besonders amüsantes Echo auf die Differenz von künstlerischer Wort-Suggestion und alltäglicher Sprachkategorisierung bietet Woody Allen in seinem bereits erwähnten „A Twenties Memory“: „Both Gertrude Stein and I examined Picasso’s newest works very carefully, and Gertrude Stein was of the opinion that ‘art, all art, is merely an expression of something.’ Picasso disagreed and said, ‘Leave me alone. I was eating.’ My own feelings were that Picasso was right. He had been eating. ... Juan Gris, the Spanish cubist, had convinced Alice Toklas to pose for a still life and, with his typical abstract conception of objects, began to break her face and body down to its basic geometric forms until the police came and pulled him off “, S. 94f.

⁸²⁸ Bravig Imbs, *Confessions of Another Young Man*, S. 127.

Nach dem Sommer 1906, den Picasso in Spanien und Stein in Italien verbracht hatten, kehrten beide nach Paris zurück. „The day he returned from Spain Picasso sat down and out of his head painted the head in without having seen Gertrude Stein again“ (*AABT* 64). Schon ein Blick auf das fertige Porträt widerlegt die vielen Stimmen, die diesen Text wörtlich nehmen; Picasso hat mit mehreren, nur über Tage trocknenden Farbschichten das Gesicht gemalt.⁸²⁹ Auch hier ist das Wann und Wie marginal – vielmehr, das Genie wird als Geistesblitz im literarischen Topos tradiert; die sprachliche Verbindung von „out of his head painted the head in“ birgt das Wesentliche. Es ist nicht das flache Spiegelbildnis von Gertrude, das Picasso interessiert; es ist der Kopf von ihr, der „aus seinem Kopf“ kommen muss. Die blickenden Augen vermögen nicht, Gertrude Stein zu erkennen, erst der nach innen sehende Künstler vermag es, das Porträt zu vollenden.

Diesem Schöpfungsakt in einem Tag wird sogar ein biblischer Beigeschmack aus dem Buch Genesis gegeben: „And when she saw it he and she were content“ (*AABT* 64, vgl. Gen. 1, 4). Alles vorher Dagewesene ist verschwunden: „It is very strange but neither can remember at all what the head looked like when he painted it out“ (64); das Erinnern wird negiert. Abermals wird mit der Ambiguität von „Ausmalen“ gespielt: Sobald er den Porträtkopf aus seinem Kopf gemalt hat und damit den Porträtkopf auf der Leinwand ausgemalt hat, ist nur noch dieser präsent. Durch den vom „remembering“ unabhängigen Schöpfungsakt, verschwinden die Erinnerungen an Zeit und Vergangenheit in *AABT*. Nun mag dieses paradox klingen – ist *AABT* doch schließlich eine Ansammlung von Erinnerungen, doch wird ja das Genre Autobiographie derart dekonstruiert, dass es nur noch um das Präsens geht.⁸³⁰

3.7 Ein haariges Problem: *AABT*

In *AABT* findet sich jedoch noch mehr über das Bild: „There is another charming story of the portrait“ (64). Die Etymologie des Adjektives „charming“ weist über die Entlehnung aus dem Französischen auf den lateinischen Ursprung hin: *carmen* – Gesang, Zauberspruch,

⁸²⁹ Vor wenigen Jahren erst ist das Bild autoradiographisch untersucht worden. Dabei wurde deutlich, dass sowohl an den Händen und Schultern als auch besonders am Gesicht zahlreiche Modulationen vorgenommen worden sind. Von einer Profildarstellung ausgehend hat Picasso Stein zur dreiviertel Ansicht verändert. Vgl. Lucy Belloli, „The Evolution of Picasso's Portrait of Gertrude Stein“, *Burlington Magazine* 141.1150 (Januar 1999): 12-18.

⁸³⁰ Für eine genauere Analyse der Steinschen Autobiographien s. Shirley C. Neuman, *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration*, Victoria, B.C., 1979; die postuliert, dass Stein „uses autobiography to provide a particular construct of the self that is certainly not ‘true’ in an absolute sense“ (S. 13); damit öffnet sich erneut der schon im ersten Kapitel aufgerissene Problemschlund zur Wahrheit. S.a. Monika Hoffmann, *Gertrude Steins Autobiographien* sowie Charles Caramello, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill, 1996.

Zauberformel. Die nun folgende Geschichte hat tatsächlich etwas Bezauberndes, da „normale“ Kategorien von Da-Sein verwandelt werden.

Only a few years ago when Gertrude Stein had had her hair cut short, she had always up to that time worn it as a crown on top of her head as Picasso has painted it, when she had had her hair cut, a day or so later she happened to come into a room and Picasso was several rooms away. She had a hat on but he caught sight of her through two doorways and approaching her quickly called out, Gertrude, what is it, what is it. What is what, Pablo, she said. Let me see, he said. She let him see. And my portrait, said he sternly. Then his face softening he added, mais, quand même, tout y est, all the same it is all there. (64)

Die „charming story“ lebt von dem Geschmack des mündlichen Erzählens ebenso wie von literarischen Mitteln, wie z.B. das siebenmalige Auftauchen der ähnlich klingenden Wörter „had“, „head“ oder „hat“, Doch worum geht es? Der Vollendung des Gemäldes stand das „I can't see you any longer when I look“ (60) im Wege. Die Wiederaufnahme des Verbs „see“ ist hier von Bedeutung, haben wir doch aufgezeigt, dass das Wort nicht als Lichtwiderspiegelung auf der Retina benutzt wird, sondern oft als ein ganzheitliches Schauen, das unter die Oberfläche zu blicken vermag: Der künstlerisch-kreative Blick wird durch Stein erst ermöglicht – „She let him see.“ Picasso ist in dieser Passage räumlich von der realen und zeitlich von der gemalten Gertrude Stein entfernt – durch diese Distanzierung hat er einen naiveren Blick auf das Porträt und stellt die äußerliche Unähnlichkeit zwischen Modell und Bild fest. Erst durch den hier so oft erwähnten Prozess des Sehens kommt er zu der Erfahrung, dass jenseits externer Ähnlichkeiten alles vorhanden sei; daher wird sprachlich doppelt betont, dass alles ja noch da sei: „mais, quand même, tout y est, all the same it is all there.“ Das gemalte Porträt von Gertrude Stein findet seine Bedeutung nicht in der visuell äußeren Ähnlichkeit zwischen Dargestellter und Dargestelltem, sondern in der durch die Rezeption sich verändernden Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeiten. Gertrude Stein entsteht so in uns und erfüllt damit die Prophezeiung Picassos, dass sie so aussehen wird, wie auf dem Porträt: „Her portrait now corresponded to the role she wanted to play in writing literature for the twentieth century“ schreibt Daix.⁸³¹ Es ist nicht der Ausschnitt der Wirklichkeit, der sich auch mit einer Kamera einfangen ließe, die Picasso festgehalten hat, sondern vielmehr die in den Rezipienten konstruierte Wirklichkeit, die mit einer größeren Offenheit, Dynamik und Möglichkeit spielt. Stein öffnet nun diesen Prozess auf literarischer Ebene.⁸³²

⁸³¹ Pierre Daix, „Portraiture in Picasso's Primitivism and Cubism“, in: *Picasso and Portraiture*, S. 255-295, hier S. 268.

⁸³² Ulrike Bergermann betrachtet das Bildnis der Gertrude Stein durch den Filter der Queer Theory, diese Stelle allerdings verfremdet durch die Übersetzung ins Deutsche und sexualisiert damit die Passage „Let me see, he said. She let him see“: „„Zeig's mir mal,“ sagte er. Sie zeigte es ihm.“ Das quasi-elliptische *es* erinnert an

Der zauberhafte Witz der oben zitierten Geschichte aus *AABT* entsteht durch ein Paradox: die Anwesenheit von etwas Abwesendem – es geht um die abgeschnittenen Haare. Als Gertrude 1927 die extrem kurzgeschnittenen Haare ihrer Freundin, der Herzogin von Clermont-Tonnerre, sah, ließ sie sich von Alice die gleiche Frisur machen. Sherwood Anderson, der gerade in Paris zu Besuch war, gefiel die Frisur: „I like it, it makes her look like a monk.“⁸³³ Bravig Imbs abstrahiert in seinen Erinnerungen 1936 sogar: „Gertrude looked much more handsome, because her former coiffure had seemed somewhat Victorian, and this coiffure was at least modern“ (Imbs 123). Die Frisur indiziert hier eine auch von außen sichtbare Radikalisierung Steins. Durch die einführenden Sätze weiß der Leser von *AABT*, dass es um die neue Frisur von Gertrude Stein geht: „what is it“, „let me see“, „she let him see“ bezieht sich immer wieder auf das nicht mehr vorhandene Haar von Gertrude. Anders als Cope und besonders Bergermann wollen wir nicht der Versuchung erliegen, dieser Stelle freudianische Konnotationen zuzubilligen und durch Kastrationstheorien an Bedeutung zu beschneiden, auch wenn Lubar zu folgendem Schluss kommt: „Castration, I want to argue, is the subtext of Picasso’s portrait, figured in the form of the mask-as-fetish.“⁸³⁴ Für ihn ist das Bild eine Manifestation von Picassos Irritation bezüglich Steins sexuell verankerter Identität.

Stein verhilft Picasso zum Sehen von etwas, das visuell nicht vorhanden ist. Durch Distanz verstärkt – Gertrude trägt einen Hut und ist zwei Zimmer von Picasso entfernt – wird deutlich, dass das Sehen, um das es in dem Porträt schließlich geht, nicht von der realen Präsenz abhängig ist: „all the same, it is all there.“ Das Da-Sein von dem, was Picasso gesehen („see“) und auf Leinwand gebannt hat, ist in seiner Ähnlichkeit nicht an äußere Realität gebunden. Da es jenseits des „remembering“ gemalt wurde und damit einen Schöpfungsakt dokumentiert, ist es von zeitlichen Ebenen und äußerlichen Veränderungen des Models unabhängig; als Meisterwerk besitzt es Entität: „it is all there.“

Bergermann übernimmt den Ansatz von Rosalind Krauss, die Picassos Kunst in „its capacity

sexuelle Andeutungen, an Redeweisen wie, es im Wald machen‘ o.ä.“ (1997a: 2). Diese Übersetzung fügt sich nahtlos in ihre Fragestellung ein, ob und wie das Porträt eine Lesbe zeigen könnte, marschiert aber am Text vorbei. „Let me see, he said. She let him see“ steht im Original. Anstelle des sexuell konnotierten Befehls „zeig’s mir“, der den Sprecher in die passive Rolle drängt, haben wir es mit einer Aufforderung zu tun, die dem Sprecher Aktivität abringt: Er möchte sehen, erkennen. Die Phrase „Sie zeigte es ihm“ hat im Original mit „She let him see“ ebenfalls die Rollen von aktiv und passiv umgekehrt. Das „Sehen“ ist von Bedeutung und soll hier als sinnliche Wahrnehmung von Kunst verstanden werden.

⁸³³ Zit. n. Janet Hobhouse, *Everybody Who Was Anybody*, New York, 1989, S. 125. S. a. Steve Watson, *Prepare for Saints*, S. 39. Ernest Hemingway interpretiert den neuen Haarschnitt mit böser Abwertung: „She lost all sense of taste when she had the menopause. Suddenly she couldn’t tell a good picture from a bad one, a good writer from a bad one, it all went pht“, Ernest Hemingway, *Selected Letters. 1917-1961*, Hg. Carlos Baker, New York, 1981, S. 650.

⁸³⁴ Robert S. Lubar, „Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture“, S. 73.

to represent the conditions of representation“⁸³⁵ bewundert und kommt bei der Bildanalyse zu einem interessanten Ergebnis: „Gestalt und Perspektive wären also Namen für bildstrukturierende Prinzipien, die im Kubismus gerade dadurch sichtbar werden, dass sie nicht mehr befolgt werden, sichtbar unsichtbar, weil sie unwirksam bleiben, Nähte auflösen“ (1997a: 6). Picasso unterläuft die Axiome der Zentralperspektive und der menschlichen Proportionslehre radikaler als jeder andere Maler vor ihm. Dadurch werden aber genau diese als Bedingungen von Repräsentation sichtbar repräsentiert.

In Anspielung auf die deutsche Bedeutung von Gertrudes Nachnamen konstatiert Cope, „[Picasso] produces an antimimetic, indigestible, nearly literal Stein.“⁸³⁶ Der bildliche Brocken ist nicht leicht zu verdauen, da er sich so stark an das Sehen richtet und nicht an das Zerkauen in sprachliche Diskurse. Herwig Friedl kommt über die philosophische Betrachtung zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er die Werke Steins als Ontographie bezeichnet – „ebenso wie in Picassos Portrait von Gertrude Stein die Schriftstellerin nicht abgebildet ist, sondern zu ihrer malerischen Präsenz oder Seiendheit gelangt.“⁸³⁷ Diese Seiendheit formuliert Stein in ihrem Buch *Picasso*: „...and he gave me the picture and I was and I still am satisfied with my portrait, for me, it is I, and it is the only reproduction of me which is always I, for me“ (8). Insgesamt neun mal verweist Stein hier auf sich (me/I/my) und expliziert damit nicht nur ihre Rezeption, sondern macht vielmehr durch ihre Versprachlichung erfahrbar, wie subjektiv Identität entsteht. Die Bedeutung des Gemäldes für uns kann nicht in einer „Ich“-Identitätsstiftung auf erster Ebene liegen – schließlich sind wir ja nicht abgebildet – aber das Bild besitzt Entität – nämlich die des konstruierenden Sehens. Der Prozess der Identitätsbildung ist im Gemälde festgehalten und daher auch für den Betrachter anhand seiner Konstruktion von Wirklichkeit zu erfahren.

Der russische Formalist Viktor Shklovsky argumentiert 1917 in seinem zentralen theoretischen Aufsatz „Art as Technique“ gegen die imagistischen Tendenzen in der Kunst und fordert eine sinnliche Rückführung der Kunst ins Leben: „[art] exists to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as

⁸³⁵ Rosalind E. Krauss, „In the Name of Picasso“, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, 1993, S. 23-41, hier S. 40.

⁸³⁶ Karin Cope, *Gertrude Stein, Pablo Picasso and the Love of Error*, S. 63.

⁸³⁷ Hewig Friedl, „Picassos Gertrude Stein – Gertrude Steins Picasso“, hier S. 257. Er kommt zu folgendem Schluss: „Im Schwinden, in der Destruktion des Gewussten und des Historischen wird die seit Emerson und Nietzsche genährte Hoffnung deutlich, die Welt könne sich wieder als zeitliche Gegenwart von sich her ereignen, wieder zum Vorschein kommen als zeitliche Beständigkeit des Ursprünglichen. Dies ist der Glanz, den Gertrude Stein in Picasso und durch Picasso aufscheinen sieht“ (S. 262).

they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.”⁸³⁸ Aus ganz anderer Perspektive wird hier formuliert, was Stein in ihren Texten immer wieder als Aufgabe stellt.

Als Alice kurz nach dem Tode Gertrudes vor der Wand saß, an der bislang das Picasso-Porträt hing, das nun im New Yorker Metropolitan Museum of Art ausgestellt wird, vermisst sie das Bild: „Gertrude would be pleased. That’s what she wanted. But it’s not the same. (...) Without the portrait it’s not the same here at all. But nothing at all is the same anyway.”⁸³⁹ Das Porträt von Gertrude Stein ist nun der großen Öffentlichkeit zugänglich und stellt sich damit den vielen Fragen und Antworten, die seine Betrachtung aufwerfen – sowohl im Sinne von „look“ als auch im Sinne von „see“. Stein selbst hat leitmotivisch in „Composition as Explanation“ eingewoben: „The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything (...) Everything being alike everything naturally everything is different simply different naturally simply different“ (LAM 21 und 28).⁸⁴⁰

4 Stein schreibt Picasso

(I wish I could convey something of the simple affection and confidence with which he always pronounced her name and with which she always said, Pablo. In all their long friendship with all its sometimes troubled moments and its complications this has never changed.)
(AABT 20)

Well, Pablo is doing abstract portraits in painting. I am trying to do abstract portraits in my medium, words.
(Gertrude Stein⁸⁴¹)

4.1 Erstes Text-Bild

Der Fremdwort „Porträt“ ist aus dem Französischen entlehnt, das wiederum etymologisch auf das lateinische *pro-trahere* (hervorziehen) verweist: Aus der Leinwand wird ein Abbild ans

⁸³⁸ Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, in: *Contemporary Literary Criticism*, Hgg. Robert Con Davis/Ronald Schleifer, New York, 1989, S. 261-272, hier S. 264. Für den sogar wörtlich Stein-bezogenen Hinweis auf das „to make the stone stony“ danke ich Bettina Steinhage.

⁸³⁹ James Lord, *Where the Pictures Were*, Unveröffentlichte Memoiren, zit. in: James R. Mellow, *Charmed Circle*, 565.

⁸⁴⁰ Der erste Satz des Zitates erscheint unverändert auf S. 24 und mit einer minimalen Variante („every thing“) auf S. 27.

⁸⁴¹ Arnold Rönnebeck erinnert sich an diesen Ausspruch Steins in seinem „Gertrude Was Always Giggling“, *Books Abroad* 19 (Winter 1945): 3-7, hier S. 3, vgl. dazu auch Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, 1970, S. 120.

Licht gezogen, dessen eigentlicher Wirkungsort dann im Betrachter zu sehen ist. Im Allgemeinen wird damit ein Festhalten von äußeren Zügen verstanden, doch wurde bereits in der Diskussion von Cézannes Bildern seiner Frau als auch den kubistischen Porträts Picassos deutlich, dass die konstruierte Wirklichkeit sich nicht auf die Abbildung von äußeren Zügen konzentrieren muss, um das Wesen eines Modells einzufangen, bzw. dem Betrachter lebendig erfahrbar zu machen. Gertrude Stein hat nun dieses Genre „Porträt“ für sich in eben diesem Sinne entdeckt: Der Text formiert sich nicht zu einer photographisch-realistischen Beschreibung des Porträtierten, es bildet nicht ab, sondern bildet vielmehr im Lesen einen Erfahrungsraum, der als kreative Bewusstseinsweiterung rezipierbar ist. Stein hat 132 Porträts geschrieben, die jedoch von sehr unterschiedlicher Länge und Lesbarkeit sind.⁸⁴²

Stein verfasst ihr erstes literarisches Porträt über den Maler 1909 mit dem Titel „Picasso“, das zusammen mit ihrem im selben Jahre verfassten „Matisse“ in Alfred Stieglitz' Fotozeitschrift *Camera Work* im August 1912 veröffentlicht wurde (29f.) und damit der berühmten Armory Show vorausging, die dann 1913 die avantgardistischen Werke der europäischen Maler der amerikanischen Öffentlichkeit zugänglich macht.⁸⁴³ Die Sonderausgabe von *Camera Work* enthält 14 Abbildungen von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen der von Stein porträtierten Künstler, doch betont Stieglitz in seinem bereits zitierten Leitartikel, dass die Texte Steins der *raison d'être* der Sonderausgabe seien.⁸⁴⁴ Stieglitz sieht in den beiden Porträts von Stein mehr als nur verbale Kunstwerke: „...a Rosetta stone of comparison; a decipherable clew to that intellectual and esthetic attitude which underlies and inspires the movement upon one phase of which they are comments and of the extending development of which they are themselves an integral part.“⁸⁴⁵ Stieglitz kündigt die Texte von Stein als eigenständige ästhetische Erfahrungsräume an – als eigentlichen Grund für seine Sonderausgabe. Ihre Beiträge würden helfen, die „attitude“ zu entschlüsseln, auf die sich die Bewegung stützt und an deren Entwicklung sie gleichzeitig teilhaben. Auch wenn

⁸⁴² Vgl. Wendy L. Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, S. 65 und Silke Immenga, *Picasso und Spanien*, S. 112. Für einen kontrastierenden Überblick zur mimetischen Qualität von Porträts im Allgemeinen s. Françoise Meltzer, *Salomé and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, 1987.

⁸⁴³ S. dazu bes. Walt Kuhn, *The Story of the Armory Show*, New York, 1938; Martin Burgess Green, *New York 1913: The Armory Show and the Paterson Strike Pageant*, New York, 1988 sowie Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show* und den Abschnitt IV.1.3 dieser Arbeit.

⁸⁴⁴ „...the fact is that these articles themselves, and not either the subjects with which they deal or the illustrations that accompany them, are the true *raison d'être* of this special issue.“ Über die Verbindung von Stieglitz und Stein s. Rachel Cohen, „Edward Steichen, Alfred Stieglitz and Gertrude Stein“, in ihrem: *A Chance Meeting*, S. 116-121.

⁸⁴⁵ Alfred Stieglitz, „Editorial“, zu *Camera Work* Special Number 1912, in: *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, S. 660 und S. 661.

sich durch das Bild des komparatistischen Rosetta-Steines⁸⁴⁶ und den alltäglichen Gebrauch der Meta-Qualität von Sprache eine erläuternde, übersetzende, entziffernde Kategorie einzustellen scheint, bleibt der Begriff der „intellectual and esthetic attitude“ ein vages Konstrukt, das durch die Texte in Analogie zu den Kunstwerken erfahren werden kann. Stieglitz' Metapher des Rosettasteins ist etwas irreführend: Stein ist nicht an einer klaren Übersetzung der Bilder von Matisse und Picasso interessiert, sondern öffnet vielmehr mit dem Text einen neuen Kunstraum.⁸⁴⁷

In ihren *Notebooks* findet sich der planende Hinweis, der mit just jenem Satz schließt, der dann das Picasso-Porträt eröffnet und sich dort in Variationen fast 40mal findet:

Do one about Pablo his emotional leap and courage as opposed to lack of courage in Cezanne and me. His laziness and his lack of courage in Cezanne and me. His laziness and his lack of continuity and his facility too quick for the content which ought to be so complete to do what he wants to do. Too lazy to do sculpture. His work is not because it is too strong for him to resist but because his resistance is not great enough. Cezanne resistance great but dragged along. Pablo is never dragged, he walks in the light and a little ahead of himself like Raphael. therefore [sic] his things often lack a base. Do him.

One whom some were certainly following was one who was completely charming.⁸⁴⁸

Stein sieht in Picasso einen radikal mutigen Künstler, der nicht der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet ist, sondern den „emotional leap“ in das zwanzigste bewältigt hat. Picassos „lack of continuity“ und sein Gang „a little ahead of himself“ benennen schon die wichtigsten Konstituenten der literarischen Auseinandersetzung Steins mit Picasso. In *Wars I Have Seen* schreibt Stein: „In the nineteenth century we all became accustomed to permanence. Permanence was natural and necessary and continuous“ (144); diese natürliche, notwendige und anhaltende Beständigkeit bricht Picasso auf.

Das Porträt „Picasso“ berichtet von dem charmanten Einen, dessen Anhänger wissen, dass er etwas erarbeitet hat. In den klanglich verzaubernden Variationen des ersten Paragraphen wird die magische Kraft dieses Einen beschworen; der darauffolgende Satz unterscheidet aber klar zwischen den Anhängern, den Nachfolgern, der Schule und dem einen Original:

⁸⁴⁶ Der 1799 entdeckte schwarze Basaltstein von Rosetta enthält ein Dekret von Ptolemäus V. aus dem Jahre 196 v. Chr. in Hieroglyphen, in demotisch-ägyptischer Schrift und in Griechisch. Nach über 20 Jahren Forschungstätigkeit von Thomas Young und besonders Jean-Francois Champollion wurde die Übersetzung vollendet und erwies sich als Basis zur Entzifferung der hieratischen Schrift, s. Richard Parkinson, *Cracking Codes: The Rosetta Stone and Decipherment*, London, 1999.

⁸⁴⁷ S. a. Ulla Haselsteins bereits erwähnten Beitrag „Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso“, *NLH* 34 (2003): 723-43.

⁸⁴⁸ Gertrude Stein in ihrem: *Picasso. The Complete Writings*, Hg. Edward Burns, Boston, 1985, S. 109/10.

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. (*LAM* 213)

Lediglich der Titel weist diesen Einen als Picasso aus.⁸⁴⁹ Janet Flanner erkennt in ihrem Vorwort zu dem ersten Band der unveröffentlichten Schriften Steins ein programmatisches Vorgehen: „The names of the people of whom these portraits were made she considered of no or of little interest. She thought her portraits lived in their vitality and clear vision.“⁸⁵⁰ Auch wenn Picasso als Person sicher von mehr denn „geringem Interesse“ für den Leser ist, so unterstreicht die Schriftstellerin die Selbstreferentialität der Texte: „[they] lived in their vitality“ und beziehen ihr Leben nicht durch ein reales Leben des verbal Abgebildeten.

Mehrfach wird erwähnt, dass „something had been coming out of him.“ Dieses erarbeitete Etwas wird in der Mitte des Porträts näher beschrieben; in der Schnittstelle von James und Picasso wurde die eigentlich paradoxe Kombination der Adjektive bereits diskutiert: „...that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing (*LAM* 214).“ Wie oben bereits erwähnt hat das Adjektiv „charming“ durch seine Wiederholung eine besondere Bedeutung – zumal im Zusammenhang mit *AABT* breites auf den etymologischen Ursprung von „charming“, das lateinische *carmen* als „Gesang, Zauberspruch, Zauberformel“ hingewiesen wurde: „There is another charming story of the portrait“ (*AABT* 64) leitet die Erzählung von der veränderten Frisur Gertrude Steins ein. Das „charming“ bezieht sich in *AABT* auf die Geschichte, die erzählt wird und die – wie oben erläutert – in Anekdotenform eine ästhetische Theorie exemplifiziert. Der Zauber des Porträts ist nicht von der Abgleichung mit einer welt-wirklichen Präsenz abhängig, sondern im Erleben des Kunstwerks im Rezipienten.

In Steins Picasso-Porträt werden die Konnotationen des Bezaubernden, des Inkantatorischen, des mystisch Beschwörenden von „charming“ deutlich erfahrbar: Der Text ist durchsetzt mit Wörtern, die eine Sicherheit und Vollständigkeit suggerieren: „complete(ly)“ findet sich

⁸⁴⁹ Michael J. Hoffman bemerkt: „We would not even know from the portrait that Picasso was a painter“, in seinem: *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, Philadelphia, 1965, S. 165.

⁸⁵⁰ Janet Flanner, „Frame for Some Portraits“, in Gertrude Stein, *Two: Gertrude Stein and Her Brother*, S. ix-xvii, hier S. x.

zwölf mal und „certain(ly)“ sogar genau doppelt so häufig. Durch die zahlreichen Wiederholungen fransen die Signifikate immer weiter aus, während die Signifikanten durch Beschwörung in den Vordergrund drängen und aufgeweicht werden; der vierte Absatz des Porträts lautet:

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning. (LAM 213)

Etwas habe Picasso hervorgebracht – in Variationen wird dieser Satz 28 Mal repetiert – mit wiederholter Sicherheit könne gesagt werden, das es aus ihm käme und etwas sei – soweit die oberflächliche Aussage. Dieses Etwas hat eine Bedeutung, einen Sinn, der sich zwar als „solide, stabil,“, als „klar“ einerseits fassen lässt, andererseits aber als „bezaubernd, reizvoll“ und als „ringend, strampelnd“ dynamisiert wird. Durch den Gebrauch der von Verben abgeleiteten Adjektive wird betont, dass die Bedeutung und der Sinn des Etwas von der Tätigkeit der Rezeption abhängt: physisch gleiche Worte entwickeln neue Bedeutungen. Die klare, feste Meinung kann sich nur durch ein Ringen mit dem Betrachter, durch ein Verzaubern des Sehenden festigen.

In „Portraits and Repetitions“ schreibt Stein: „Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition“ (LAM 100). Für Stein sind Wiederholungen in einem Text nicht möglich, da diese eine andauernde Gleichwertigkeit voraussetzen, die es mit dem abermaligen Nennen nicht mehr geben kann. Aus dem Nebeneinander wird ein Drängen, ein Auf-etwas-Bestehen, ein Beharren – eben das emphatische Insistieren. Der Effekt ist nun nicht nur eine besondere Konzentration auf das Geschriebene als Idee, sondern auch des Geschriebenen als eben das. Durch die Wiederholungen beharrt Stein auf dem Wort, das nun als solches hervortritt. Das Porträt „Picasso“ lässt den Leser nun die Vielseitigkeit des Bildes nicht in Beschreibungen desselben erfahren, sondern vielmehr im kompositorischen Gegensatz von Arbeitendem und Geschaffenem: das Verb in der *continuous*-Form steht der Wiederholung des Substantivs („thing“) mit wechselnden Adjektiven gegenüber.

Durch die leichten Variationen seiner Sätze facettiert das Porträt Sprache, so dass diese funkelt und zwischen stabilen Aussagen und dynamischen Beschreibungen changiert. Mit immer steigender Häufigkeit rotiert das Porträt um das Verb „working“, das vierzig Mal erscheint und auch als letztes emphatisches Wort steht. Der Prozess der Arbeit wird mehrfach

mit der Einschränkung „not completely“ modifiziert und verdeutlicht so, dass der „one“ (Picasso) seine Arbeit nicht abschliessen kann. Dieser Abschluss kann auch gar nicht vom Maler selbst geleistet werden, sondern ist eine Rezeptionsarbeit, die der Betrachter zu leisten hat. Der Leser muss in den langen Sätzen Akzente setzen und ist somit weniger am Porträt als vielmehr am Porträtieren beteiligt – es ist nicht das Objekt, sondern die Tätigkeit, die er erfährt.

4.2 Zweites Text-Bild

Das zweite Porträt, „If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso“ entstand 1923. Hier weist der (Unter-)Titel auf Pablo Picasso, der allerdings durch das Herbeizitiere eines anderen klein gewachsenen Mannes mit großer Wirkung eine figürlichere Ausgestaltung bekommt als im ersten Porträt. Sinn wird aber auch hier durch die Farbigkeit der Sprache und nicht durch deren mimetischen Verweischarakter dieser erreicht. Das Porträt beginnt mit einer Evokation des korsischen Generals:

If I told him would he like it. Would he like it if I told him.
Would he like it would Napoleon would Napoleon would would
he like it.
If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. (*LAM* 230)

Der schiefe Reim, bzw. die klangliche Nähe von „I told him“ and „Napoleon“ sowie die rhythmisch-synkopischen Variationen („would Napoleon would Napoleon would would he like it“) vermitteln dem Leser ein musikalisch-phonetisches Vergnügen, während die Verbindung von Picasso und Napoleon als eine Warnung gelesen werden kann. Das Porträt endet mit der Zeile: „Let me recite what history teaches. History teaches“ (*LAM* 233). Mit der historischen Niederlage Napoleons erklärt Wendy Steiner die Verbindung des Kaisers und Picassos: „...Picasso should realize that he is in trouble.“⁸⁵¹ Aber es ist nicht die Abwendung Picassos vom Kubismus und sein nun praktizierter Neo-Klassizismus, den Stein nicht so sehr schätzt und daher verärgert in einem Porträt den künstlerischen Untergang prophezeit. Stein ist am Präsens interessiert, daher wird auch in der letzten Zeile nicht der Lehrgegenstand, eine Erkenntnis der Geschichte benannt, sondern nur die Aktivität bezeichnet: „Let me recite what history teaches. History teaches“ (*LAM* 233) – das Lehren wird als Tätigkeit im Jetzt angesehen und nicht in streng teleologischer Ausrichtung. An anderer Stelle findet sich Steins Auseinandersetzung mit der Lehrkraft der Geschichte präzisiert; sie schreibt in ihrem 1945

⁸⁵¹ Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, S. 109, s.a. Silke Immenga, *Picasso und Spanien*, S. 123.

erstveröffentlichten, autobiographischen Text *Wars I Have Seen*:

The one thing that is sure and certain is that history does not teach, that is to say, it always says let it be a lesson to you but is it. Not at all because circumstances always alter cases and so although history does repeat itself it is only because the repetition is soothing that any one believes it, nobody nobody wants to learn either by their own or anybody else's experience, nobody does, no they say they do but no nobody does, nobody does. Yes nobody does.⁸⁵²

Das Lehren wird hier mit dem Lernen konfrontiert. Um letztere Tätigkeit positiv zu besetzen, ist ein sich zeitlich entwickelndes Denken Voraussetzung. Aus den eigenen oder anderen Erfahrungen der Vergangenheit könnte man etwas für die Zukunft lernen – so das allgemeine Verständnis von Lernen. Stein allerdings betont das Präsens in einem Maße, dass ein Lernen aufgrund des dazu nötigen Zeitstrahls negiert wird. Das Oszillieren zwischen der Verneinung im repetierten „nobody“ und „no“ und der positiven Satzaussage „they say they do“ und „yes“ weicht einen festen Standpunkt auf und reißt eine Kluft in Absicht und Umsetzung. Nach acht variierten Zeilen über Napoleon, die mit Kreuzstellungen, Spiegelungen und Wiederholungen eine spielerische Klang-Formalität aufweisen, dröhnen die nächsten vier Zeilen mit den dunklen Vokalen und klaren Zäsuren wie ein Hörnermotiv im Staccato und unterstreichen dieses inhaltlich:

Now.
Not now.
And now.
Now. (*LAM* 230)

Sobald das erste „Now“ als „Jetzt“ gelesen ist, ist dieser Moment in einer linear gedachten Zeit schon verstrichen: „Not now“ bestätigt dieses. Da wir jedoch bei einem Kunstwerk nicht mit den alltäglichen Kategorien operieren können, wird dieses „jetzt“ dennoch gesetzt, da es sich um eine andere Präsenz handelt: „And now.“ Steht das „Now“ nun erneut allein in einer Zeile, so ist es nicht nur nicht das gleiche „jetzt“ wie drei Zeilen zuvor, weil die Zeit und die Zeilen verstrichen sind, sondern weil das literarische „Now“ eine grundsätzlich andere Qualität eingeschrieben bekommen hat, die sich erst im Erlebnis der Lektüre vermittelt.

Das Porträt ist reich an klanglichen Reizen: die Alliterationen „Feeling full for it“ und „Have hold and hear“ (*LAM* 230) mögen noch dezent scheinen, doch der zweite große Paragraph ist eine phonetische Zungenübung zwischen Zisch- und S-Lauten:

Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters

⁸⁵² Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, S. 122.

and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so
shutters shut and so shutters shut and shutters and so. And so
shutters shut and so and also. And also and so and so and also. (LAM 230)

Der Sinn dieser Sätze liegt nicht in der formulierten Erkenntnis, dass Fensterläden schließen, oder dem assoziierten Hinweis auf eine Poker-Eröffnungsvariante mit Damen („and open so do queens“), sondern in dem klanglich-rhythmischen Lust-Spiel. Hier kann nun ein Seitenblick zur kubistischen Malerei verstärkend wirken, denn auch dort werden Gegenstände nicht abgebildet, um sie in ihrer Ähnlichkeit zur Alltags-Wirklichkeit abzugleichen, sondern um in einer neuen Wirklichkeit unseren Erfahrungshorizont zu weiten. Die für diesen Diskurs relevanten Begriffe von Exaktheit und von Ähnlichkeit werden in unterschiedlichen Kombinationen und Wortarten zusammengeführt:

Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance
as exact as a resemblance, exactly as resembling, exactly resembling,
exactly in resemblance exactly a resemblance, exactly and resemblance. For this is so. Because. (LAM 230)

Die Tatsache „For this is so“ wird mit einem einzigen Wort begründet: „Because.“ Das „Weil“ in diesem Satz macht deutlich, dass eine Begründung für die vorangegangene Text-Erfahrung nur die rationale Ebene von Sprache fassen könnte, nicht aber die Aspekte, die soeben in der Lektüre erlebt worden sind. Es ist nicht so sehr die Selbstreferentialität von Sprache, sondern vielmehr das Erlebnis dieser, das von Interesse ist. Die nächsten Sätze fordern den Leser auf:

Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively
repeat at all.
Have hold and hear, actively repeat at all. (LAM 230)

Hier sind nun die soeben aufgefächerten Aspekte gebündelt: Das „jetzt“ wird durch die Wiederholung problematisiert: Verweist das „now“ des ersten Males auf einen anderen Zeitpunkt als die folgenden oder liegt die Bedeutung außerhalb der linearen Zeit? Mit „actively“ wird klar der Leser zu einer Tätigkeit aufgefordert, nämlich dem „repeat at all“, dem Wiederholen überhaupt, das der Leser ja in der wiederholten Lektüre dieser Phrase erfüllt. In diesem Satz wird die Selbstreferentialität von Sprache nicht theoretisch postuliert, sondern aktiv erfahren.

Die folgende Frage „Who comes first“ (LAM 231) stellt nun die exakte Ähnlichkeit von Napoleon und Picasso – „exact resemblance“ – in den folgenden Zeilen zur Erfahrung frei,

bevor sich mehrere Zeilen aus „is, as, and“ und vierundzwanzig Mal „he“ zu einem durch den Klang mit einem breit lächelnden Mund vorzutragenden Abschnitt, einen Lach-Text, formieren. Oder ist es ein Exorzismus des Männlichen, der mit der Wiederholung des maskulinen Pronomens ausgeführt werden soll? Rap-artige, synkopische Rhythmen wie „Was there was there was there what was there was there what was there there was there“ (*LAM* 232) bringen eine musikalisch-ironische Bewegung in das Porträt ebenso wie der Reim „They cannot. / A float. / They cannot. / They dote. / They cannot. / They as denote.“ (*LAM* 232). Wortkopplungen wie „Father and farther“ (*LAM* 232) hingegen können auch als spielerischer Umgang mit Patriarchat und Entfernung gelesen werden, wie Ulla Haselstein es tut: „who comes first and who quotes whom is predetermined by gender.“⁸⁵³

Die längere Auflistung von Zahlen und dem Satz „I land“ kann als homophoner Witz verstanden werden: aus „One. / I land“ wird dann eine Insel: „one island“, während auch eine Anbindung an das Boxen durch das „land“ als „einen Treffer landen“ denkbar wäre,⁸⁵⁴ oder sich auch als in Literatur ästhetisierte Bewegung aus dem Film mit seinen einzelnen, immer leicht veränderten Rahmen denken ließe. Mit dem Abschluss „Let me recite what history teaches. History teaches“ (*LAM* 233) wird abermals die Abbildungskraft von Sprache unterlaufen zu Gunsten der Bildungskraft von Sprache: Geschichte lehrt. Hier soll kein kultureller Pessimismus festgemacht werden, der einen Fortschritt grundsätzlich negiert und die Lernunfähigkeit der Menschheit bedauert – ganz im Gegenteil: „History teaches.“ Das Porträt wendet sich nun aber weder zurück in die Vergangenheit noch prophezeit es Besserungen in der Zukunft, sondern postuliert die Lehre aus der Geschichte in einer aktiven, momentanen Erfahrung, die sich nicht über die unmittelbare Präsenz des Jetzt hinaus halten lässt.

4.3 Das Buch *Picasso*

Im Jahre 1938 erschien Gertrude Steins Buch *Picasso* – ein Essay mit einem skizzenhaften Selbstporträt von Stein auf dem Titelblatt. Das Buch unterscheidet sich nicht nur in dem Aspekt dieser Autorenzeichnung maßgeblich von ihren anderen Werken: Es ist im Original von Stein auf Französisch geschrieben worden.⁸⁵⁵ Obwohl Gertrude Stein sich im

⁸⁵³ Ulla Haselstein, „Gertrude Stein’s Portraits of Matisse and Picasso“, S. 739.

⁸⁵⁴ S. Judith Rodenbeck, „Insistent Presence in Picasso’s Portrait of Gertrude Stein“, <http://www.showgate.com/tots/picasso/picstein.lhtml> (29.05.2003), bes. S. 8f.

⁸⁵⁵ Die Erstausgabe wurde von der Librairie Floury in der 14, rue le l’Université in Paris publiziert. Das Typoskript der Originalfassung wurde an Kahnweiler und die Baronin Pierlot zur Korrektur geschickt, s. Gertrude Stein and Alice B. Toklas Collection, YCAL, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Box 1, Folder 2.

Französischen fließend (wenn auch mit Akzent) auszudrücken vermochte, betonte sie immer wieder die Wichtigkeit ihrer Muttersprache, z.B.: „...there is for me only one language and that is english“ (AABT 77) und „...it happened then as always that english was her only language“ (AABT 82). Auf Anfrage eines englischen Verlages hin übersetzte Alice B. Toklas das Buch; Stein überarbeite anschließend das Typoskript mehrfach.

Schon der zweite Satz des Essays unterscheidet klar die beiden relevanten Jahrhunderte: „In the nineteenth century painters discovered the need of always having a model in front of them, in the twentieth century they discovered that they must never look at a model“ (*Picasso* 1). Hier klingt die Differenz von Anschauen (19. Jhd., „look“) und Sehen (20. Jhd., „see“) an, die anhand des Picasso-Porträts von Gertrude Stein bereits vorgestellt worden ist. Stein erzählt, wie sie einem reichen Sammler auf die Frage, wie viel Geld sie denn für dieses Porträt hat zahlen müssen: „Nothing I said to him, nothing he cried out, nothing I answered, naturally he gave it to me“ (*Picasso* 8). Auch hier wird mit der Kategorie des „Natürlichen“ eine Alltags-Logik unterlaufen, die Überlegungen zum Ursprung des Bildes herausfordern. Hat Picasso das Bild nicht „natürlich“ Gertrude Stein geschenkt, weil sie an seiner Entstehung ebenso beteiligt war wie er?

Der nächste Satz beginnt mit „I remember very well...“ und macht deutlich, dass es sich bei dem vorliegenden Buch nicht um eine kunsthistorische Reflexion, sondern vielmehr um ein subjektiv Erinnerbares handelt. Stein reflektiert in diesem Buch über die Verbindung von Text und Bild und exponiert die Stellung des Schreibenden als „in und für sich Existierender“ im Gegensatz zum Malenden:

The painter does not conceive himself as existing in himself, he conceives himself as a reflection of the objects he has put into his pictures and he lives in the reflections of his pictures, a writer, a serious writer, conceives himself as existing by and in himself, he does not at all live in the reflection of his books, to write he must first of all exist in himself, but for a painter to be able to paint, the painting must first of all be done, therefore the egotism of a painter is not at all the egotism of a writer, and this is why Picasso who was a man who only expressed himself in painting had only writers as friends. (*Picasso* 4)

Das Hervorbringen des Kubismus begründet Stein mit verschiedenen Ursachen: Die Faszination des 19. Jahrhunderts am optischen Sehen zur Etablierung einer Realität ist verblasst, der Glaube an die wissenschaftliche Erklärbarkeit der Wirklichkeit schwindet, da

die Freude an der Entdeckung vorbei ist.⁸⁵⁶ Diesen Paradigmenwechsel zwischen den Jahrhunderten versprachlicht sie mit dem Bild der Realität werdenden Gleichwertigkeit von Dingen: „...the way of living had changed the composition of living had extended and each thing was as important as any other thing“ (*Picasso* 12). Der Kubismus antwortet also auf die Notwendigkeit neuer Bilder in einer krisenhaften Veränderung – in Steins Worten: „now pictures commenced to want to leave their frames“ (*Picasso* 12).

In ihrer Beschreibung des Kubismus' greift Stein immer wieder die Formulierung des begonnenen Kampfes auf (u.a. „...a long struggle commenced“, „And so Picasso commenced his long struggle...“, „The beginning of this struggle was hard...“ 13; „The struggle then had commenced“, 14; „The beginning of this struggle...“ 15; „We are now still in the history of the beginning of that struggle“ 16; „He commenced the long struggle...“ 19)⁸⁵⁷, nicht nur um die Aktivität und die ständige Erneuerung zu betonen, sondern um ein zentrales Bild einzuführen:

But with Picasso, Spaniard that he is, it was entirely different. Well, Don Quixote was a Spaniard, he did not imagine things, he saw things and it was not a dream, it was not lunacy, he really saw them.

Well, Picasso is a Spaniard. (*Picasso* 17/18)

Auf die im Text gestrickte nationale Verbindung von Stein und Picasso wurde schon verwiesen – sie wird überdeutlich in der Formulierung „I was alone at this time in understanding him, perhaps because I was expressing the same thing in literature, perhaps because I was an American, and as I say, Spaniards and Americans have a kind of understanding of things which is the same“ (*Picasso* 16). Picasso wird in obigem Zitat als Don Quixote der Malerei dargestellt, während „African art, French cubism and later Italian influence and Russian were like Sancho Panza was with Don Quixote, they wished to lead Picasso away from his real vision“ (*Picasso* 19).

Das zweifache Auftauchen der Hauptfigur aus Cervantes' *Don Quixote* signalisiert nicht vordergründig Steins literarische Bewandnis, sondern weist nochmals auf eine selbstreflexive Ebene, die den leitmotivischen „harten Kampf“ thematisiert. Don Quixote ist eine Auto-

⁸⁵⁶ „The nineteenth century having exhausted its need of having a model, because the truth that the things seen with the eyes are the only real things, had lost its significance“ (*Picasso* 10) und „the faith in what the eyes were seeing, that is to say the belief in the reality of science, commenced to diminish“ (*Picasso* 12).

⁸⁵⁷ Die Idee des immer wieder anlaufenden Beginns durchzieht leitmotivisch den ganzen Essay mit den Wörtern „commence“ und „struggle“, die sich oft in Kombination finden, wie beispielsweise „Now a great struggle commenced again“ (39).

Fiktion, die sich ein Träumer fernab der historischen Realität als Ritter-Identität zulegt. Anfangs versucht Sancho Pansa den Ver-Rückten zu heilen, doch verfällt er immer mehr dem poetischen Zauber der Rittertraumwelt – der Kampf mit den Windmühlen, die Minneherrin Dulcinea und das Pferd Rocinante sind wohlbekannte Stationen.⁸⁵⁸ Wenn Stein nun aber Picasso im obigen Zitat mit Don Quixote in Verbindung bringt, dann verweist sie klar auf dessen Wirklichkeitskonstruktion: „he did not imagine things, he saw things and it was not a dream, it was not lunacy, he really saw them.“ Das „see“ ist hier abermals der künstlerisch-kreative Blick, der abseits der Welt-Wirklichkeit sich zu einer Realität formiert. Im Hauptwerk Cervantes ist allerdings die Erzählsituation nicht nur durch die spielerische Einflechtung von Geschichten, die Authentizitätsbeschwörung durch „gefundene Manuskripte“, das ironische Unterlaufen von Genres (Ritter-, Schelmen-, Schäferroman), sondern besonders die autoreflexive Rolle des Textes als solcher von Bedeutung. Im zweiten Teil des Romanes spielt der dann bereits gedruckte erste Part eine entscheidende Rolle: Die Meta-Qualität von Sprache wird thematisiert, da sich der Ruhm des im Deutschen fehlübersetzten „Ritter von der traurigen Gestalt“ via Publikation verbreitet.⁸⁵⁹ Hier wird klar mit einer doppelten Wirklichkeit operiert, die sich verbal paradox in Steins Betrachtungen niederschlagen, wenn sie über Spanier und Amerikaner schreibt: „In fact reality for them is not real and that is why there are skyscrapers and American literature and Spanish painting and literature“ (*Picasso* 18).

Laut Stein vermag es Picasso sogar, nicht nur das „look“ mit einem „see“ zu durchdringen, sondern sogar eine Wirklichkeit zu kreieren, die von einer ganz anderen Seiendheit durchdrungen ist – der realen Existenz: „The things that Picasso could see were the things which had their own reality, reality not of things seen but of things that exist“ (*Picasso* 19). Diese Unterscheidung zwischen der gesellschaftlich-konventionellen Wahrnehmung von Wirklichkeit und einer künstlerischen Realität wird zum zentralen Anliegen im Essay: „As I have said and as I have repeated, the character, the vision of Picasso himself is like himself, it is Spanish and he does not see reality as all the world sees it, so that he alone amongst the painters did not have the problem of expressing the truths that all the world can see but the

⁸⁵⁸ Vgl. Caroll B. Johnson, *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Boston, 1990 und die Arbeiten von James A. Parr, *Don Quixote. An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, 1988 und sein gerade erschienen *Don Quixote, Don Juan and Related Subjects. Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*, Selinsgrove, 2004. Für eine ikonographische Spurensuche s. Gisela Burkamp (Hg.), *Spuren des Don Quijote. Eine Sammlung von Malerei, Zeichnung und Grafik, Skulptur, Büchern und Exlibris vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Bielefeld, 2003.

⁸⁵⁹ S. Edwin Williamson, *The Half-Way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, 1984 und die Vorlesungen von Vladimir Nabokov, *Lectures on Don Quixote*, Hg. Fredson Bowers, New York, 1983.

truths that he alone can see and that is not the world the world recognises as the world“ (*Picasso* 42). Die alltägliche Wahrnehmung von Welt differiert von der Welt, die durch die Kunst wahrgenommen wird, doch Picasso hat eine Sicht auf die Welt, die sich von denen der anderen Maler unterscheidet, da er radikaler seine Visionen realisiert. In unserer Rezeption wird aus dieser Weltsicht ein erkennendes Schauen. Für Stein endet der Kubismus mit einem synästhetischen Meisterwerk: „Picasso commenced to know Erik Satie and Jean Cocteau and the result was *Parade*, that was the end of this period, the period of real cubism“ (*Picasso* 28)⁸⁶⁰, doch ist es nicht die kunsthistorische Datierung, die Stein interessiert, sondern die Folgen im Bewusstsein der Rezipienten mit denen sie ihre Betrachtungen beendet:

...and as everything destroys itself in the twentieth century and nothing continues, so then the twentieth century has a splendor which is its own and Picasso is of this century, he has that strange quality of an earth that one has never seen and of things destroyed as they have never been destroyed. So then Picasso has his splendor.

Yes. Thank you. (*Picasso* 50)

Auch wenn die Beziehung von James Joyce und Gertrude Stein hier nicht genauer expliziert werden soll,⁸⁶¹ soll ein Seitenblick auf das Ende von *Ulysses* den leserzentrierten Ansatz betonen. Der zwischen 1914 und 1921 entstandene Roman von Joyce war zunächst als 13. Geschichte für die *Dubliners* geplant und schildert den 16. Juni 1904 im Leben von Molly und Leopold Bloom sowie von Stephan Daedalus. In der 18. Episode beendet ein „Yes“ den über 1600 Zeilen langen Satz des letzten Kapitels dieses Romans:

...when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.⁸⁶²

Der Bewusstseinsstrom von Molly Bloom ist sehr egozentriert, doch weitet sich der Text von den Gedanken der durchschnittlichen Frau hin zur einem „springsong of the Earth“ mit „a

⁸⁶⁰ *Parade* gilt als das erste moderne Ballett. Die Geschichte ist eher simpel: Drei Zirkusdirektoren versuchen vergeblich, das Publikum mit einem chinesischen Zauberer, einem amerikanischen Mädchen und zwei Akrobaten in ihr Zelt zu locken. Erik Satie komponierte die Musik auf die von Jean Cocteau geschriebene Geschichte, Picasso (der seine erste Frau Olga Kolokova durch dieses Projekt kennenlernte) zeichnete sich für Bühnenbild und Kostüme verantwortlich und Léonide Massine choreographierte für das berühmte Ballet Russes. S.a. Enrique Mallens Artikel unter <http://www.tamu.edu/mocl/picasso/works/1917/opp17-10.html> (29.10.2003).

⁸⁶¹ Vgl. Michael Edward Kaufmann, *The Forms of Fiction: The Physical Text in the Works of Henry James, Gertrude Stein, William Faulkner, James Joyce and William Gass*, Urbana-Champaign, 1987 und Brad Bucknells bereits zitiertem *Literary Modernism and Musical Aesthetics*.

⁸⁶² James Joyce, *Ulysses*, Hg. Hans Walter Gabler, New York, 1986, S. 643f.

triple paean of affirmation“⁸⁶³ – sie wird zur sinnlich-irdisch-lebendigen Bejahung. Hier sollen nun weder den Rosen eine Steinsche Qualität angedichtet, noch Andalusien als Geburts-Provinz Picassos markiert werden, um eine Nähe der Textwelten zu behaupten. Selbst wenn sich Gertrude Steins *Picasso* in so unendlich vielen Aspekten von Joyces Text unterscheidet, finde ich das analoge bejahende Ende dennoch bemerkenswert. Bei Stein folgt dem „Yes“ allerdings noch ein „Thank you“, in dem die ganze Bedeutung ihrer Ästhetik aufgehoben ist. Es ist kein formelles Dankeschön, sondern kann als „Dank dir“ gelesen werden, das dem Kunst-Rezipienten, dem Leser und dem Betrachter, seinen entscheidenden Anteil am Kunst-Prozess honoriert. Während Joyce ein zyklisch geschlossenes Werk von unglaublicher Intensität und gelehrigen Anspielungen geschaffen hat, ist Steins Verdienst in der absoluten Herausforderungen des Rezipienten an sich selbst zu verstehen.

4.4 „To see or not to see“

Während kubistische Bilder die geometrischen Gesetze von Raum erfahrbar machen, kritisch hinterfragen und optisch auflösen, so gelingt es Stein, diese Bedeutungsräume für Worte und den grammatikalischen Referenzrahmen in ihren Texten zu öffnen. Beiden künstlerischen Ausformungen ist zu attestieren, dass sie die Materialität ihres Mediums ins Zentrum stellen und dadurch eine leichte Rezipierbarkeit verhindern: Durch das erfahrbare Ausstellen der Entstehungsbedingungen entsteht eine Plastizität des Kunsterlebnisses.⁸⁶⁴

Nach den obigen Betrachtungen sind wir abermals durch die hermeneutische Spirale hinabgefahren zur Stelle, an der das Schweigen gebietet. Während im Cézanne-Kapitel schon auf das berühmte Wittgenstein-Zitat hierzu verwiesen worden ist, sei nun ein kunsthistorischer Beleg für das Problem der in Sprache zu verteidigenden Autonomie des Visuellen angeführt: Bei der Besprechung der Kreuzigung von Tintoretto schreibt der schon eingangs zitierte Ruskin: „I must leave this picture to work its will on the spectator; for it is beyond all analysis, and above all praise.“⁸⁶⁵ Weder die kunsthistorische Analyse noch das euphorische Loblied können dem Betrachter den Zauber des Bildes näher bringen. Im Gegensatz zu Ruskin bietet Stein jetzt aber einen aus Worten gezimmerten Erfahrungsraum an. Sowohl in der Kritik zu Cézanne als auch Picasso wurde immer wieder auf die Reinheit ihrer Malerei verwiesen. Diese Autoreflexivität ist allerdings ein Konstrukt – nicht nur dem

⁸⁶³ Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, New York, 1958, S. 403.

⁸⁶⁴ Eine Weiterführung dieser Idee in den Vortizismus hinein findet sich in Antje Kleins „‘keeping pace with the visual revolution’: Intermediary Reference in Gertrude Stein's Prose Poems *Tender Buttons* and Wyndham Lewis's Novel *Tarr*“, in: *Amerikastudien* 49.4 (2004): 515-538.

⁸⁶⁵ John Ruskin, „The Stones of Venice“, in: *The Complete Works of John Ruskin*, Bd. XI, S. 428.

Kubismus, sondern auch der abstrakten Malerei, dem Action Painting und allen weiteren Kunstrichtungen kann eine Autonomie angedichtet werden und wird es auch immer wieder. In der Malerei kann man sich dieser Reinheit nur dann nähern, wenn dem Bild die sprachlichen Kategorien entzogen werden, die es in unserer Rezeption erst zum Leben erweckt: Dazu zählen Narrativität, Zeit, allegorische Darstellung, aber auch einzelne Begriffe und Wörter. Alle textuellen Elemente müssten ausradiert werden, um eine reine Malerei erfahrbar zu machen. Dieser theoretische Anspruch ist nicht in Werken des Kubismus', der abstrakten Malerei, des Expressionismus', des Action Paintings oder einer anderen Stilrichtung anzutreffen, sondern erweist sich als Ideologie. Vielmehr noch: Wenn Kunst wirklich als Erfahrung begriffen wird, ist das Objekt eine Art Sprungbrett in die Tiefe des Selbst. Shklovsky schrieb 1917: „*Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.*“⁸⁶⁶

VI. „Anyway, there is no ending“⁸⁶⁷

*Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein.
Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche,
bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.*
(Walter Benjamin⁸⁶⁸)

1 Das verborgene Leben: Anderson

Ein Gedicht des englischen Poeten und Essayisten Matthew Arnold (1822-1888) trägt den Titel „The Buried Life“ und summiert auf vorausahnende Weise die Grundidee, die in den vorangegangenen Kapiteln ausgestaltet worden ist: „But there's a something in this breast, / to which thy light words bring no rest.“⁸⁶⁹ Der Sprecher dieses Gedichtes verallgemeinert einen Wunsch, den wir als ästhetische Absicht von *SRA* und *WO* ebenso kennen gelernt haben, wie in den Briefen von Anderson und den reflektierenden Schriften von Stein:

But often, in the world's most crowded streets,
But often, in the din of strife,
There rises an unspeakable desire
After the knowledge of our buried life;
A thirst to spend our fire and restless force
In tracking out our true, original course;
A longing to inquire

⁸⁶⁶ Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, S. 264, im Original kursiv.

⁸⁶⁷ Gertrude Stein, „Two: Gertrude Stein and Her Brother“, in: *Two: Gertrude Stein and Her Brother*, S. 1-142, hier S. 140.

⁸⁶⁸ Walter Benjamin, „San Gimignano“, in: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M., 1988, S. 144.

⁸⁶⁹ Matthew Arnold, *Poetical Works of Matthew Arnold*, London, 1901, S. 260. In *Masters SRA*-Epigramm zu John Horace Bursleson (S. 162) findet Arnold sogar explizit Erwähnung.

Into the mystery of this heart which beats
So wild, so deep in us – to know
Whence our lives come and where they go.
(262)

Erst wenn das Mysterium Liebe seinen adäquaten Ausdruck angenommen hat: „Only – but this is rare – / When a beloved hand is laid in ours,“ (262) finden wir das Gefühl wieder, das uns eine Erkenntnis über unser Leben gestattet. Schon hier ist die von Anderson so kunstvoll erweiterte Bildkraft der liebenden Hand Energiequelle des Symbols. Die Idee des „verborgenen Lebens“, die erst im Blick unter die Oberfläche – „to see beneath the surface of lives“ wie Anderson in seiner Widmung von *WO* schreibt – erkennbar wird, drückt sich in einer Mischung aus Liebe und Sprache aus, die jene Kategorien entgrenzt, deren sie sich doch bedienen muss.

In seiner bereits diskutierten Antwort auf den Gertrude Stein angreifenden Artikel von F.B. Skinner macht Anderson seine Konzeption des Farb-Sinnes als sinnlich erfahrbare Dimension deutlich:

Color sense is something you must be born with. The painter seeks color and, as any good painter knows, there is form in color. A half hour with nature will prove it to you. Go to a hilltop on any day when the light is waning. There is a valley spread out before you. As the light changes, forms also change. The form of the Spring hill covered with trees is not the same as the form of the same hill, the trees splashed with color in Fall.

Go into the woods now and begin picking up tiny bits of color. There are broken bits of tree bark, tiny stones, pieces of leaf. Hold these in your cupped hand. Let the light in slowly. See how amazingly the forms change as the light changes the color.

Diese hier auf theoretischer Ebene für die visuelle Wahrnehmung konstruierte Betrachtung findet auch direkten Eingang in *WO* – Anderson bemüht sich nicht nur um „word-color“, sondern nimmt die optisch sinnliche Erfahrung auch in seine Texte auf: Dieses Moment findet sich versprochen in der *WO*-Erzählung „The Untold Lie“, da auf narrativer Ebene die Malermetapher den Moment der Epiphanie in die Landschaft ausdehnt. Viele Symbole und Themen fließen in „The Untold Lie“ zusammen. Bevor der ältere Ray, mehrfacher Vater, und der junge Hal ihren Moment der Gemeinschaft erleben, weist der Erzähler die in *WO* etablierten Themen in den Geschichten aus: Das bedeutsame Schweigen wird in „Sophistication“ expliziert, die Empathie in „Respectability“ und „Death“ erläutert, die Hände in der gleichnamigen Geschichte als Kernbild herauskristallisiert, die Malereimetapher im Schlusssatz angerissen und der Einbezug des Lesers im ganzen Werk als Kern herausgeschält. In Kenntnis der analysierten Geschichten liest sich folgender Paragraph mit den Kernbildern

des Schweigens, der Hände, des streifenden Blickes, der farbigen Landschaft wie das Erzählwerk *in nuce*:

Then came silence. Ray, who was the more sensitive and always minded things more, had chapped hands and they hurt. He put them into his coat pockets and looked across the fields. He was in a sad, distracted mood and was affected by the beauty of the country. If you knew the Winesburg country in the fall and how the low hills are all splashed with yellows and reds you would understand his feeling. (204)

Hal erzählt Ray, dass er Nell Gunther geschwängert habe und offenbart damit seine innersten Probleme. Dieser Moment zwischen den beiden wird durch die Berührung symbolisiert und durch die Farben in die Malereimetapher aufgenommen: „when the young man came and put his two hands on the older man’s shoulder they made a picture. There they stood in the big empty field with the quiet corn stocks standing in rows behind them and the red and yellow hills in the distance, and from being just two indifferent workmen they had become all alive to each other“ (205). Ray gibt Hal nicht sofort einen Rat – rekurriert also nicht auf die verbale Ebene der Kommunikation – sondern geht nach Hause zu seiner nörgelnden Frau, die ihn gleich wieder zum Einkaufen aus dem Haus schickt:

It was just growing dark and the scene that lay before him was lovely. All the low hills were washed with color and even the little clusters of bushes in the corners of the fences were alive with beauty. The whole world seemed to Ray Pearson to have become alive with something just as he and Hal had suddenly become alive when they stood in the corn field staring into each other’s eyes. (207)

Die Analogie zu Bildern wird vom Erzähler durch die Wortwahl deutlich: Die Hügel sind wie ein Aquarell „washed with color“, die beiden „made a picture“, warme Farben appellieren an den visuellen Sinn des Lesers. Erst dadurch wird die Beschreibung lebendig, findet das Besondere von Rays Situation seinen sinnlichen Ausdruck. Ray rennt über das Feld und „shouted a protest against his life, against all life, against everything that makes life ugly“ (207) – die Leben atmende Schönheit („alive with beauty“) wird dem Leser durch die Evokation eines Bildes sinnlich vermittelt, während der verbale Diskurs als amorpher Protestschrei „against everything that makes life ugly“ klingt.

Ray will Hal dazu raten fortzugehen, doch als er auf jenen trifft, hat sich dieser schon gegenteilig entschlossen. Ray formuliert seine Bedenken und eigenen Erfahrungen nicht für jemand anderen; seine einmal geschrieenen Worte sind ungehört verklungen. Ray erinnert sich an schöne Abende mit seinen Kindern und erkennt, dass jeder Rat eine Lüge gewesen wäre, „and then his form also disappeared into the darkness of the fields“ (209). In diesem

abschließenden Satz nehmen die Felder von Winesburg die malerische „Form“ von Ray in sich auf. Wie eine der Grotesken des alten, halbträumenden Schriftstellers aus dem Prolog verschwindet er wieder. Diese Verbindung von Bildern und Sprache positioniert den Text in eine besondere Konstellation.

Sherwood Anderson benennt in seiner Reaktion auf Skinners Artikel mit Melville, Borrow und Turgenev die großen Schriftsteller: „These are your great writers – writer’s writers. They would all have appreciated what Stein has been doing.“ Die Größe dieser Autoren wird mit „writer’s writer“ festgehalten – eine Wendung, die auf den selbstreflexiven Charakter ihrer Werke anspielt. Stein positioniert sich selbst in genau diese Richtung: „I became fairly early in the game a writer’s writer. Sherwood Anderson and people like that scattered all over the country were interested, and it gave them something to think about...“ (TI 31).

2 In der Zauberküche: Anderson und Stein

Anderson hat keine eigenständige Ästhetik formuliert; seine theoretischen Anschauungen sind als Skizzen und Bemerkungen über seine Werke verstreut. Alfred Weber hat für die Erzählung „Death in the Woods“ explizit gemacht, was zumindest auch als Subtext in *WO* erfahrbar wird und hier klar als Beitrag zur Moderne hervortreten soll: „Die Reflexion über die Entstehung einer Dichtung wird zum Teil dieser Dichtung.“⁸⁷⁰

Schon bevor Sherwoods Bruder Karl ihn mit Gertrude Steins Buch *Tender Buttons* bekannt gemacht hat, ist er mit ihrem Werk in Kontakt gekommen. Im August 1912 erschien Stieglitz’ *Camera Work* mit ihren experimentellen Porträts „Henri Matisse“ und „Pablo Picasso“ und bereits 1909 wurde *Three Lives* veröffentlicht, das Anderson vor *Tender Buttons* las.⁸⁷¹ Linda Wagner sieht in *Three Lives* durch Steins „disregard for ordinary plot, her evident love for the movement of the words, her perverse choice of uninteresting characters“ eine Möglichkeit der Genese für *WO*.⁸⁷² Sie beantwortet die Frage des Einflusses von Stein auf Anderson allgemein mit *subject matter*: „Undramatic, unwanted lives, for the most part – ‘grotesques’ as

⁸⁷⁰ Alfred Weber, „Sherwood Andersons Reflexionen über die Dichtung“, in: *Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*, Hg. Alfred Weber/Dietmar Haack, Göttingen, 1971, S. 29-55, hier S. 34. Er kommt in seinem Artikel zu folgendem Ergebnis über Anderson: „In seinen Dichtungen und seiner Theorie verbinden sich Elemente des Naturalismus mit denen der Romantik“ (47). In dieser Arbeit hingegen ist der moderne Aspekt untersucht worden.

⁸⁷¹ Sherwood Anderson notierte dies in seinem schon diskutierten Vorwort zu Steins *Geography and Plays*, vgl. zur Chronologie der Steinlektüre Andersons auch Linda Wagner, „Sherwood, Stein, the Sentence, and Grape Sugar and Oranges“, in: *Dimensions*, S. 75-89, hier S. 76.

⁸⁷² Linda Wagner, „Sherwood, Stein, the Sentence, and Grape Sugar and Oranges“, S. 76f.

Anderson called them, and by so doing, himself sabotaged the real applicability of his portraits – made vital only through their presentation.“ Zu dieser Art der Darstellung habe Stein nun „mood and incremental adjectives, figurative language, and refrain“ (81) beigesteuert. Schon der zögerliche Gebrauch des Wortes „grotesque“ weist auf ein Problem hin, das in dieser Arbeit näher untersucht wurde: die Bedeutung des Grotesken. Anderson hat sich nicht an einzelnen Wörtern und der Idee des einsatzigen Paragraphen orientiert; er hat Steins Schriften rezipiert und deren ästhetische Aussage umgesetzt. Um den modernen Ansatz von *WO* zu verstehen, muss man nicht nach formalen Spuren von Steins Sprachphilosophie suchen, sondern sich vielmehr mit einem durch ihre Texte geweiteten Blick der Lektüre von *WO* widmen. Philip Heldrich will *Three Lives* als „short story cycle“ lesen und böte mit der Theorie des Kurzgeschichten-Zyklus ein greifendes Vergleichsmoment zu *WO*,⁸⁷³ allerdings ist es mutig, eine Erzählung mit über 100 Seiten als Kurzgeschichte zu begreifen – drei Erzählungen als Zyklus zu definieren ist schlicht verwegen.

Als einen großen Verdienst von Gertrude Stein hebt Anderson die Reinigung von Wörtern hervor, die ja – anders als in der Musik und der bildenden Kunst – auch Grundlage der täglichen Gedanken und Kommunikationsformen sind. Die sinnliche Wahrnehmung in der bildenden Kunst ist unmittelbar: Jeder Schritt weg von der Abbildlichkeit verfremdet, da wir gewohnt sind, unseren Augen zu trauen. Die Wörter, die wir im Alltag benutzen, haben nicht nur Patina angesetzt – sie werden auch automatisch, ohne Reflexion benutzt. Sie dienen dem Verständnis untereinander und werden als Medium so verwendet, dass ihre Relation zur Realität nicht mehr hinterfragt wird und ihre Realitätskonstruktion nicht immer bewusst ist. Andersons Kunst ist von Steins Verständnis beeinflusst, seine Texte nehmen jedoch eine andere Wendung; seine Methode ist nicht Irritation, sondern vielmehr erfahrbare Verinnerlichung. Er nimmt die durch die europäische Moderne initiierte Neuerung von Stein auf und „amerikanisiert“ sie in ihren Augen: „Sherwood Anderson had a genius for using the sentence to convey a direct emotion, this was the great american tradition...“ (AABT 236).⁸⁷⁴ Stein bewundert Andersons Gebrauch von Wörtern, um ein Gefühl erfahrbar zu machen, d.h., es hinter den Worten spürbar werden zu lassen und nicht zu beschreiben.

In „Four American Impressions“ aus seinem *Notebook* beschreibt Anderson Gertrude Stein

⁸⁷³ Phillip Heldrich, „Connecting Surfaces: Gertrude Stein’s *Three Lives*, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle“, *SSF* 34 (1997): 427-439.

⁸⁷⁴ Stein reiht Anderson wiederholt in die große amerikanische Tradition ein – so in ihrer begeisterten Rezension von *A Story Teller’s Story*, in: *Ex Libris* 2 (März 1915): 177 und der enthusiastischen Besprechung von *Puzzled America*, in: *Chicago Daily Tribune* (04.05.1935): 14.

zuerst als Frau „in the great kitchen of my fanciful world“.⁸⁷⁵ Es ist wichtig, das Bild seiner imaginären Welt genau zu verstehen; er erzählt: „...I have seen Miss Stein standing there in a most sweet and gracious aroma“ und beschreibt nun die glänzenden Töpfe und Pfanne, die Einmachgläser und Krüge. Seine imaginierte Küchenwelt wird zum Reich von Gertrude Stein: „She is an American woman of the old sort, one who cares for the handmade goodies and who scorns the factory-made foods, and in her great kitchen she is making something with her materials, something sweet to the tongue and fragrant to the nostrils.“ Stein kreiert als Köchin neue Sensationen: „She is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste, the smell, the rhythm of the individual word“ (49). Hier wird die Sinnlichkeit des Erlebens von einzelnen Wörtern erfahrbar gemacht und sprachlich zelebriert. Der schnelllebig, modernisierten Welt der Fabrikware setzt Anderson die gründliche, häusliche Handarbeit entgegen. Die radikale Neuerin Stein wird hier als tatsächlich traditionelle, originale, geradezu konservative Hausfrau stilisiert: Sie versteht es, den Geschmack der Wörter erfahrbar zu machen und damit ein sinnliches Bewusstsein für das Material zu etablieren. Die Kochmetapher für Literatur wird auch von Walter Benjamin benutzt – allerdings in einer anderen Nuance:

Romane zum Beispiel sind dazu da, verschlungen zu werden. Sie lesen ist eine Wollust der Einverleibung. (...) Aber die Kunst des Romans wie die Kochkunst beginnt erst jenseits des Rohprodukts. (...) Kurz, wenn es eine Muse des Romans gibt – die zehnte – so trägt sie die Embleme der Küchenfee. Sie erhebt die Welt aus dem Rohzustand, um ihr Essbares herzustellen, um ihr ihren Geschmack abzugewinnen.⁸⁷⁶

Der Roman will laut Benjamin verschlungen werden als eine Art virtuelle Alternativ-Welt: „wie viele Erlebnisse, von denen zu lesen ratsam ist, nicht: sie zu haben“ (313f.). Stein geht weiter: Ihr geht es nicht um das schmackhafte Herrichten zu verschlingender Geschichten, sondern um das Zubereiten von Texten, die ihre eigene Medialität erfahrbar machen und somit auch jeden weiteren Umgang mit ihren Zutaten beeinflussen. Auch wenn die Basiszutaten, die Wörter, nicht neu sind, ist es Stein durch das Auskosten der einzelnen Bestandteile und ihrer Relation zum Ganzen gelungen, etwas Neues zu kochen. Anderson kommt daher zu folgendem Schluss: „She is making new, strange and to my ears sweet combinations of words. (...) I have a kind of undying faith that what she is up to in her word kitchen in Paris is of more importance to writers of English than the work of many of our more easily understood and more widely accepted word artists“ (*Notebook* 50).

⁸⁷⁵ Sherwood Anderson „Four Impressions“, in: *Sherwood Anderson's Notebook*, S 48-50, hier S. 48.

⁸⁷⁶ Walter Benjamin, „Kleine Kunst-Stücke. Romane lesen“, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, S. 313f.

Die erste Geschichte in Andersons *The Triumph of the Egg* ist „The Dumb Man“ betitelt und stellt auf wenigen Seiten in Prosagedichtform das Kernproblem dar; indem sie beginnt: „There is a story. – I cannot tell it. – I have no words.“⁸⁷⁷ Mit Worten wird die Abwesenheit von Worten erzählt; die Kluft zwischen dem farbig lichten Sinnenreich der Erzählung und dem matten Schattenbild, das sie in Sprache werfen kann, wird als Grundvoraussetzung ausgesprochen. Die Geschichte endet mit dem Satz: „I have a wonderful story to tell but know no way to tell it“ (4). Andersons formuliertes Bewusstsein des Unsagbaren öffnet im Leser den Raum, der in Sprache auch Außersprachliches erfahrbar werden lässt.

3 Sweet Stein

Virgil T. „*She was right because she was right.*“

Gertrude S.: „*It is easy to be right, everybody else is wrong so it is easy to be right.*“

(Gertrude Stein⁸⁷⁸)

In dem Film *Top Hat* von 1935 (Regie: Mark Sandrich, Musik: Irving Berlin) erhält Dale Tremont (gespielt von Ginger Rogers) ein nicht zu entzifferndes Telegramm und reagiert mit den Worten: „...sounds like Gertrude Stein.“ Die nicht unmittelbare Übersetzbarkeit der Texte von Stein in alltägliche Sprache ist schnell zu ihrem Markenzeichen geworden und hat auch in der Populärkultur Spuren hinterlassen. In Bravig Imbs zeitgleich erschienenen Erinnerungen werden unter der Überschrift „who’s who in the book“ die wichtigsten Personen vorgestellt – als erstes: „Miss Gertrude Stein, whose writings are known as far north as Kamchatka, and who needs no introduction“ (Imbs 10). Auch wenn ihre Schriften namentlich bekannt sind, wurden und werden sie nicht oft gelesen, da in ihnen Sprache eine andere Dimension annimmt. Dabei ist die Verweigerung von Eindeutigkeit nicht ein ästhetisches Spiel, sondern vielmehr ein ethisches Konzept: Gertrude Stein schwärmt von ihrem „great teacher, William James. He said, ‘Never reject anything. Nothing has been proved. If you reject anything, that is the beginning of the end as an intellectual.’... He was the man who always said, ‘Complicate your life as much as you please, it has got to simplify’“ (TI 34). Diese Offenheit bezieht sich auf ethische Fragen, auf kulturelle Relativierungen und gegen jede Form von Normierung und kann auch klar in ihren ästhetischen Texten wieder gefunden werden. In dem formal an ein Schauspiel angelehnten Text „Identity A Poem“ von 1935 berichtet die Sprecherin in der variierenden Etude über den eröffnenden Satz „I am I because my little dog knows me“:

⁸⁷⁷ Sherwood Anderson, „The Dumb Man“, in seinem: *The Triumph of the Egg*, S. 1-4, hier S. 1.

⁸⁷⁸ Gertrude Stein, *The Mother of Us All*, S. 21f.

I am I because my little dog knows me even if the little dog is a big one and yet a little dog knowing me does not really make me be I no not really because after all being I I am I has really nothing to do with the little dog knowing me, he is my audience, but an audience never does prove to you that you are you.⁸⁷⁹

Das Problem der Identität und Entität wird hier als eine Suche nach der Seins-Bestätigung formuliert: Auch eine Leserschaft garantiert der Autorin nicht ihren Erfolg im Aufspüren ihrer Existenz, ebenso wie dieses Bewusstsein der Identitäts-Konstruktion bereits für Cézanne aufgezeigt wurde.⁸⁸⁰ Stein hat die einzelnen Wörter vom semantischen Inhalt emanzipiert und ihre sinnliche Qualität erfahrbar werden lassen. Auch wenn diese Wörter dann monadische Momente besitzen, verweisen sie doch auch auf Wörter als Bedeutungsträger. Genau in dieses Spannungsfeld hat sich Stein ebenso wie Cézanne positioniert: Auch bei ihm ist der Farbtupfer ein Farbtupfer und gleichzeitig die Ahnung, dass er als Vehikel zur Darstellung einer Realität außerhalb des Kunstrahmens dienen kann. Das Komponieren wird thematisiert, aber dennoch erklingt die Komposition.

Bereits in Steins *Tender Buttons* finden sich vier Beschreibungen von Orangen, so z.B. in Verbindung mit dem Sehen: „It was an extra leaker with a see spoon, it was an extra lick with a see spoon“ (*LAM* 194). Auch einige Jahre später in ihrem „A Valentine to Sherwood Anderson. Idem the Same“ von 1922 hat Stein unter der Überschrift „What do I see“ u.a. folgendes aufgelistet: „A fair orange tree“ und stellt später die Frage: „Why do you feel differently about a fair orange tree and one that has blossoms as well“ (*LAM* 224f.). Die farbigen Früchte, die unter einer grellen, bitteren Schale ein süß-saftiges Fleisch verbergen, werden von Stein als besonderes Qualitäts-Analogon zu Anderson verstanden. In einer Sonderausgabe von *Story* anlässlich von Andersons Tod 1941 formulierte Gertrude Stein in einem Nachruf die Besonderheit von Anderson, die sich hinter den Wörtern verbirgt:

Yes undoubtedly, Sherwood Anderson had a sweetness, and sweetness is rare. ...I had a letter from him, just before he died, and when I read the letter, well it just said how do you do and how are you and glad to have heard from you, but all of it had this quality of sugar made out of grapes, it just naturally was this grape sugar substance in everything Sherwood did or was. And he was everything and he did everything. ... Dear Sherwood, as long as grape sugar is grape sugar and it always is, and oranges twenty-five for twenty-five cents are oranges, so

⁸⁷⁹ Gertrude Stein, „Identity A Poem“, in: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Hg. Robert Bartlett Haas, Los Angeles, 1971, S. 117-123, Zitat S. 122.

⁸⁸⁰ Die bereits zitierte Äußerung des Malers „Every time I stand in front of my easel, I am another man and always Cézanne... How can those others imagine that with plumb-lines, academic drawings, and ready-made measurements established once and for all they can grasp changing, shimmering matter?“ in: Joachim Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne*, S. 53, weist mit den künstlerischen Mitteln der Bildgestaltung in die gleiche Richtung der Identitätsversicherung.

long will Sherwood be Sherwood. And as grape sugar will always be, and oranges will always be, so will he.⁸⁸¹

In der das Sein bestätigenden Versicherung von Traubenzucker und gekauften Orangen wird auch Sherwood metonymisch für sein Werk eine dauerhafte Existenz zugesprochen: Das Sein reimt sich sogar mit dem Personalpronomen „he“ für Anderson, so dass auf struktureller Mikroebene die menschliche Endlichkeit in künstlerische Ewigkeit verwandelt wird.

4 Ending

*Kultur ist Müll, und Kunst, einer ihrer Sektoren doch ernst
als Erscheinung der Wahrheit.*
(Theodor W. Adorno⁸⁸²)

Als Anderson in den *Secret Love Letters* von einem Besuch mit seinem zweiten Sohn John ins Metropolitan Museum of Art berichtet,⁸⁸³ beschreibt er einen Cézanne in fast poetischer Anordnung:

A still-life Cézanne.
Very thick.
Thick. Thick.
It was a smooth thick.
He can make you feel something – a whole life in a painting –
I mean the thickness of it, the thoughts, loves, troubles, joys.
A rug on the table – a blue jar.
The table itself.
You can't say what such a painting means.⁸⁸⁴

In Steinscher Repetition von „thick“ lässt er eine pastose Farbigkeit Sprache werden, die in der Einschränkung „smooth thick“ nichts von skulpturierter Rohheit besitzt, sondern vielmehr auf den weichen Pinselduktus Cézannes schließen lässt. Auch Steins Kategorie des Fühlens wird hier aufgenommen („He can make you feel something...“) und mit Andersons Prinzip des Lebens kombiniert: „a whole life in painting“. Das Kunsterlebnis erlaubt einen Blick unter die Oberfläche – nicht mit den Augen, sondern durch diese hindurch in das bedeutungsvolle Reich der Unsagbarkeit. Diese Erfahrung vermag Anderson nicht in Sprache als Echo zu manifestieren, wohl aber die Signifikanz des Erlebnisses auf erster Ebene: „You

⁸⁸¹ Gertrude Steins Nachruf auf Sherwood Anderson in *Story* 19 (September/Oktober 1941): 63.

⁸⁸² Theodor W. Adorno, „Paralipomena“, in: *ÄT*, S. 389-490, hier S. 459.

⁸⁸³ S. Peter C. Anderson/Charles E. Modlin, „John Sherwood Anderson“, *Winesburg Eagle* 21.2 (Sommer 1996): 11-12.

⁸⁸⁴ Ray Lewis White (Hg.), *Sherwood Anderson's Secret Love Letters*, S. 17f. Anderson hat sich 1932 vorgenommen, täglich einen Brief an Eleanor Copenhaver zu schreiben, die im Jahr darauf dann seine vierte Frau werden sollte.

can't say what such a painting means“ – eben weil man es sehend erfahren haben muss.

Steins eingangs zitierte Unterscheidung von Satz und Bild kann nun ergänzt werden – wenn wir das Bild als einen schweren, schmerzvollen Prozess verstehen: „not express yourself like Matisse but be giving birth like Cezanne and Picasso and me“⁸⁸⁵ – und soll in seiner kryptischen Faszination diese Überlegungen bewusst unkommentiert öffnend beenden:

What is the difference between a sentence and a sewn. Pictures are important if they have been followed. Thank you for following. What is the difference between a sentence and a picture. A sentence sends it about most. Most is more than most. Most and best. A sentence is very mainly leave known.⁸⁸⁶

Das Lesen von Texten und das Betrachten von Bildern als rezeptives Moment aktiv zu erleben, hat auch Anderson immer wieder postuliert: „God knows, too many people don't know how to read now. Maybe they never learned. Maybe they've forgotten. Or maybe they just don't teach people how to read any more.“⁸⁸⁷ Die sich hier eröffnende Schwierigkeit ist die Lehrbarkeit des Lesens, da diese wiederum an Wortsysteme gebunden ist und doch gerade in der Moderne diese als limitierende Konstrukte entlarvt wurden. Während sich Leo Stein dem Pragmatismus zugewandt hat, bleibt Gertrude einem Glauben an eine durch Kunst kreierte Realität treu, da diese dann die entscheidende Wirklichkeit etablieren kann. In einem der vielen kleinen Notizbücher, die im Archiv der YCAL liegen, befindet sich das Bekenntnis: „When Leo said that all classification is teleological I knew I was not a pragmatist I do not believe that. I believe in reality as Cezanne or Caliban believe in it. I believe in repetition. Yes. Always and always.“⁸⁸⁸ Mit der Zusammenfügung des Malers, an dem sie so sehr die gleichwertige Behandlung aller Kompositionselemente bewundert hat mit der missgestalteten Naturfigur aus Shakespeares *The Tempest*⁸⁸⁹ gelingt es Stein, die Konstruktion von Realität terminologisch aufzusplittern: Der eine erschafft in Kunst eine Wirklichkeit, der andere ist eine durch Kunst geschaffene Wirklichkeit. Sie löst damit nicht nur zeitliche Grenzen auf, sondern verbindet unterschiedlichste Prinzipienträger, die so ihr unbedingtes Bekenntnis zur Erfahrung des Momentes rahmen.

⁸⁸⁵ Gertrude Stein, Notebook, Fragment #130, zit. in Jayne L. Walker, *The Making of a Modernist*, S. 95.

⁸⁸⁶ Gertrude Stein, *How to Write*, Einl. Patricia Meyerowitz, New York, 1975, S. 119.

⁸⁸⁷ Sherwood Anderson zit. in: August Derleth, „Sherwood Anderson“, S. 35.

⁸⁸⁸ Gertrude Stein, „Studies for *The Making of Americans*“, Box 1, Notizbuch D, YCAL.

⁸⁸⁹ Über die Implikationen des Anagramms Caliban = canibal und historische Lesarten bis hin zu den Gedichten von Browning, Auden und Braithwaite, in denen die Figur ebenso auftritt, wie in Illustrationen von Hogarth, Füssli, Crane s. Alden T. und Virginia Mason Vaughn, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, 1991.

Anderson hat in der ersten Ausgabe von *The Little Review* im März 1914 als Reaktion auf die Armory Show und die Veränderungen in der amerikanischen Kunstszene notiert:

To get near to the social advance for which all moderns hunger, is it not necessary to have first of all understanding? How can I love my neighbor if I do not understand him? And it is just in the wider diffusion of this understanding that the work of a great writer helps the advance of mankind.⁸⁹⁰

Hier wird die Art von Verstehen/Verständnis deutlich, die eingangs schon für Stein nachgewiesen wurde: *Understanding* ist keine im sprachlichen Diskurs zu explizierende Eindeutigkeit, sondern eine diffuse Kategorie: „If you enjoy you understand if you understand you enjoy. What you mean by understanding is being able to turn it into other words but that is not necessary“⁸⁹¹; in *EA* auch als konzentrierten Mottosatz zu finden: „That is all understanding is you know it is all in the feeling“ (122). Damit schließt sich der Bogen zum dieser Arbeit vorangestellten Zitat Rilkes:

Die Dinge sind alle nicht so fassbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunstwerke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.⁸⁹²

⁸⁹⁰ Sherwood Anderson, „The New Note“, in: *The Little Review Anthology*, Hg. Margaret Anderson, New York, 1953, S. 13-15, hier S. 14.

⁸⁹¹ Gertrude Stein zit. in: „Gertude Stein: A Radio Interview“, *The Paris Review* 116 (Herbst 1990): 85-97, S. 95.

⁸⁹² Rainer Maria Rilke, „Brief an Franz Xaver Kappus vom 17.02.1903“, *Briefe an einen jungen Dichter*, Berlin, 1929, S. 2.

Bibliographie

1 Primärliteratur

- Allen, Woody. „A Twenties Memory“. In seinem: *Getting Even*. London, 1993. S. 91-96.
- Anderson, Sherwood. „Blackfoot's Masterpiece“. In seinem: *Early Writings*. Hg. Ray Lewis White. Kent, 1989. S. 164-168.
- . *Dark Laughter*. New York, 1925.
- . „Death in the Woods“. In: *Death in the Woods and Other Stories*. New York, s.a. S. 3-24.
- . *Early Writings*. Hg. Ray Lewis White. Kent, 1989.
- . „The Egg“. In: *The Triumph of the Egg*. Einl. Herbert Gold. New York, 1988. S. 46-63.
- . „Gertrude Stein“. *Spectator* (April 1934): 3.
- . „Introduction to Walt Whitman's *Leaves of Grass*“. Abgedr. in: *Sherwood Anderson: The Writer At His Craft*. Hg. Jack Salzman et al. Mamaroneck, 1979. S. 19-21.
- . *Letters of Sherwood Anderson*. Hg. Howard Mumford Jones/Walter B. Rideout. Boston, 1953.
- . *Many Marriages. Critical Edition*. Hg. Douglas G. Rogers. Metuchen, 1978.
- . *Marching Men*. New York, 1917.
- . *Mid-American Chants*. New York, 1923.
- . „The New Note“. In: *The Little Review Anthology*. Hg. Margaret Anderson. New York, 1953. S. 13-15.
- . „The Other Woman“. In: *The Best American Short Stories of the Century*. Hg. John Updike. Boston, 2000. S. 38-44.
- . *Poor White*. New York, 1971.
- . *Plays: Winesburg and Others*. New York, 1937.
- . *The Portable Sherwood Anderson*. Hg. Horace Gregory. New York, 1956.
- . *The Sherwood Anderson Diaries: 1936-1941*. Hg. Hilbert H. Campbell. Athens, 1987.
- . *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Briefwechsel und ausgewählte Essays*. Hg. Ray Lewis White. Übs. Jügen Dierking. Frankfurt/M., 1985.
- . *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1973.
- . *Sherwood Anderson: Selected Letters*. Hg. Charles E. Modlin. Knoxville, 1984.
- . *Sherwood Anderson: Short Stories*. Hg. Maxwell Geismer. Clinton, 1962.
- . *Sherwood Anderson's Love Letters to Eleanor Copenhaver Anderson*. Hg. Charles E. Modlin. Athens, 1989.
- . *Sherwood Anderson's Memoirs*. Hg. Paul Rosenfeld. New York, 1942.
- . *Sherwood Anderson's Memoirs: A Critical Edition*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1969.
- . *Sherwood Anderson's Notebook*. New York, 1926.
- . *Sherwood Anderson's Secret Love Letters. For Eleanor, a Letter a Day*. Hg. Ray Lewis White. Baton Rouge, 1991.
- . *Sherwood Anderson's Winesburg, Ohio. With Variant Readings and Annotations*. Hg. Ray Lewis White. Athens, 1997.
- . *Sherwood Anderson: The Writer at His Craft*. Hg. Jack Salzman et al. Mamaroneck, 1979.
- . *A Story Teller's Story*. London, 1925.
- . *Tar: A Midwest Childhood. A Critical Text*. Hg. und Einl. Ray Lewis White. Cleveland, 1969.
- . *The Triumph of the Egg*. Einl. Herbert Gold. New York, 1988.
- . *Winesburg, Ohio. A Group of Tales of Ohio Small Town Lives*. New York, 1919.
- . *Winesburg, Ohio*. Einl. Malcolm Cowley. New York, 1992.
- . *Winesburg, Ohio*. Hg. Glen A. Love. Oxford, 1999.

- . *Winesburg, Ohio. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. Hg. Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996.
- . *Winesburg, Ohio: Roman um eine kleine Stadt*. Übs. Hans Erick Nossack. Frankfurt/M., 1958.
- . *Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996.
- . „Winesburg, Ohio und andere Erzählungen“. In: *Sherwood Anderson Werke*. Bd. III. Übs. Hans Erick Nossack. Olten, 1963.
- . „The Work of Gertrude Stein“. In: Gertrude Steins *Geography and Plays*. Madison, 1993. S. 5-8.
- . *The 'Writer's Book' by Sherwood Anderson: A Critical Edition*. Hg. Martha Mulroy Curry. Metuchen, 1975.
- . *A Writer's Conception of Realism*. Olivet, 1939.
- Apollinaire, Guillaume. *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902-1908*. Hg. Leroy C. Breunig. Übs. Susan Suleiman. New York, 1972.
- . *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*. Hg. Hajo Düchting. Köln, 1989.
- . *Méditations esthétiques*. Paris, 1912.
- Arnold, Matthew. *Poetical Works of Matthew Arnold*. London, 1901.
- Balzac, Honoré de. „Das unbekannte Meisterwerk“. In: *Die Suche nach dem Absoluten/Das unbekannte Meisterwerk*, Berlin, 1999. S. 201-230.
- Baudelaire, Charles. „Le peintre de la vie moderne“. In: *Œuvres Complètes*. Hg. Claude Pichois. Paris, 1977. Bd. II. S. 683-724.
- . *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. I. *Juvenilia – Kunstkritik. 1832-1846*. München, 1977.
- Beach, Sylvia. *Shakespeare & Company*. New York, 1959.
- Benjamin, Walter. „San Gimignano“. *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt/M., 1988. S. 144-145.
- . *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M., 1977.
- . „Kleine Kunst-Stücke. Romane lesen“. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. I. Frankfurt/M., 1977. S. 313-16.
- Benn, Gottfried. „Schöne Jugend“. *Das große deutsche Gedichtbuch: Von 1500 bis zur Gegenwart*. Hg. Karl O. Conrady. München, 1991. S. 539.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament*. Freiburg, 1995.
- Braque, Georges. *Vom Geheimnis in der Kunst*. Zürich, 1958.
- Burns, Robert. „A Red, Red Rose“. In: *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*. Hg. Arthur Quiller-Couch. Oxford, 1925. S. 574f.
- Carroll, Lewis. *Complete Illustrated Works*. New York, 1993.
- Cassirer, Ernst. *Gesammelte Werke*. Hg. Birgit Recki. Darmstadt, 2002.
- Cather, Willa. *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art*. New York, 1949.
- Delville, Jean. *La Mission de l'Art*. Brüssel, 1900.
- Derleth, August. „Sherwood Anderson“. In seinem: *Three Literary Men*. New York, 1963. S. 29-36.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Hg. Thomas H. Johnson. London, 1975.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp Du Signe. Ecrits*. Hg. Michel Sanouillet. Paris, 1994.
- Eco, Umberto. *Der Name der Rose*. Übs. Burkhard Kroeber. München, 1982.
- Eliot, T.S. „The Waste Land“. In: *Collected Poems, 1909-1962*. London, 1963. S. 61-86.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays: First and Second Series*. New York, 1987.
- . „Self-Reliance“. *The Norton Anthology of American Literature*. 2 Bde. Hg. Nina Baym et al. New York, 1992, Bd. I. S. 1045-1062.
- Faulkner, William. „A Rose for Emily“. *The Norton Anthology of American Literature*. Hg. Nina Baym et al. New York, 1989. S. 2017-2023.
- Fay, Bernard. *Les Précieux*. Paris, 1966.

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Übs. Hans Reisiger. Hamburg, 1958.
- Frost, Robert. *Selected Poems*. Hg. Ian Hamilton. Harmondsworth, 1973.
- Gasquet, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*. London, 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. München, 1949.
- Hansen, Harry. *Book of Memoirs and Friendships*. New York, 1923.
- Hartley, Marsden. *Adventures in the Arts*. New York, 1921.
- . *The Autobiography of Marsden Hartley*. Hg. Susan Elizabeth Ryan. Cambridge, 1997.
- Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. London, 1932.
- . *The Garden of Eden*. Hg. Tom Jenks. New York, 1986.
- . *Green Hills of Africa*. New York, 1953.
- . *In Our Time*. New York, 1925.
- . *Islands in the Stream*. New York, 1970.
- . *A Moveable Feast*. New York, 1964.
- . *The Nick Adams Stories*. New York, 1972.
- . „The True Story of My Break with Gertrude Stein“. In: Kirk Curnutt. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport, 2000. S. 254-55.
- . „Recent Publication“. *Chicago Tribune*. Europäische Ausgabe (05.03.1923): 2.
- . *Selected Letters 1917-1961*. Hg. Carlos Baker. New York, 1981.
- . *The Short Stories*. New York, 1987.
- . *The Torrents of Spring*. New York, 1972.
- Henri, Robert. *The Art Spirit*. New York, 1984.
- Heym, Georg. „Ophelia“. In: *Das große deutsche Gedichtbuch: Von 1500 bis zur Gegenwart*. Hg. Karl O. Conrady. München, 1991. S. 449.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Elektra*. Mainz, 1987.
- The Holy Bible. Douay Version*. London, 1956.
- Hughes, Ted. *Birthday Letters*. New York, 1998.
- Humboldt, Wilhelm von. „Schriften zur Sprachphilosophie“. In: *Wilhelm von Humboldt: Werke*. Hgg. Andreas Flitner/Klaus Giel. 5 Bde. Darmstadt, 2002. Bd. III.
- Imbs, Bravig. *Confessions of Another Young Man*. New York, 1936.
- James, Henry. „The Real Thing“. In seinem: *Complete Stories 1892-1998*. New York, 1996. S. 32-57.
- James, William. *Principles of Psychology*. 2 Bde. New York, 1962.
- Jandl, Ernst. „lichtung“. In: *Das große deutsche Gedichtbuch. Von 1500 bis zur Gegenwart*. Hg. Karl Otto Conrady. München, 1991. S. 707.
- Johnston, Kenneth G. „Hemingway and Cézanne: Doing the Country“. *American Literature*, 56.1 (1984): 28-37.
- Joyce, James. *Ulysses*. Hg. Hans Walter Gabler. New York, 1986.
- Kafka, Franz. „Der Kreisel“. In: *Gesammelte Werke. Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. Hg. Max Brod. Frankfurt/M., 1993. S. 90.
- Katz, Leon. *The Making of Americans. An Opera and a Play*. Barton, 1973.
- Mach, Ernst. *Analyse der Empfindungen*. Jena, 1886.
- Masters, Edgar Lee. *Across Spoon River*. Einl. Ronald Primeau. Urbana, 1991.
- . „The Genesis of Spoon River“. *American Mercury* 28 (1933): 38-55.
- . *The New Spoon River*. Einl. Willis Barnstone. New York, 1968.
- . „The Poetry Revival of 1914“. *American Mercury* 26 (1932): 272-280.
- . *The Sangamon*. Einl. Charles E. Burgess. Urbana, 1988.
- . *Spoon River Anthology*. Hg., Einl. und Anm. John E. Hallwas. Urbana, 1992.
- . *Die Toten von Spoon River*. Einf. Fritz Güttinger. Übs. Wolfgang M. Schede. Zürich, 1959.
- Maupin, Armistead. *Tales of the City*. London, 1989.

- Morgenstern, Christian. *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*. München, 1917.
- Neruda, Pablo. „Das Insekt“. *Liebesgedichte*. Übs. Fritz Vogelsang. Hamburg, 1993. S. 52f.
- Nietzsche, Friedrich. „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Leipzig, 1922. S. 1-21.
- Ovid. *Metamorphosen*. Übs. Erich Rösch. München, 1992.
- Picasso, Pablo. *Écrits*. Hgg. Marie-Laure Bernadac/Christine Piot. Paris, 1989.
- . *Gedichte*. Übs. Holger Fock, München, 2007
- . „Picasso Speaks“. *The Arts* (Mai 1923): 315-26. In: *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Hg. Charles Harrison und Paul Wood. Oxford, 1993. S. 210-13.
- . *Poèmes*. Paris, 2005.
- Poe, Edgar Allan. „The Poetic Principle“. *The Norton Anthology of American Literature*. 2 Bde. Hg. Nina Baym et al. New York, 1992, Bd.I. S. 1542-1560.
- Ponte, Lorenzo di. Libretto zu Mozarts *Così fan tutte*. <http://opera.stanford.edu/Mozart/CosìFanTutte/libretto.html>. (19.11.2002).
- Pound, Ezra. „To Whistler, American“. In: *The Poetry Anthology, 1912-1977*. Hgg. Daryl Hine/Joseph Parisi. Boston, 1978. S. 3.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Berlin, 1929.
- . *Sämtliche Werke*. Frankfurt, 1987.
- Robinson, Edwin Arlington. „The Dead Village“. *The Small Town in American Literature*. Hg. David M. Cook/Craig G. Swauger. New York, 1977. S. 80.
- Rose, Francis. *Saying Life: The Memoirs of Sir Francis Rose*. London, 1961.
- John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*. Hgg. E.T. Cook/Alexander Wedderburn. London, 1903-1912.
- Saint-Exupéry, Antoine. *Der kleine Prinz*. Übs. Grete und Josef Leitgeb. Düsseldorf, 1976.
- . *Le Petit Prince*. Paris, 1974.
- Sandburg, Carl. *The Complete Poems of Carl Sandburg*. New York, 1970.
- . *Selected Poems*. New York, 1992.
- Shelley, Percy Bysshe. „To —“. In: *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*. Hg. Arthur Quiller-Couch. Oxford, 1925. S. 713f.
- Shakespeare, William. *Henry VI*. Hg. Edward Burns. London, 2001.
- . *Romeo and Juliet. English-deutsche Studienausgabe*. Hg. Rüdiger Ahrens et al. Anmerkungen von Ulrike Fitz, Tübingen, 1999.
- . *Shakespeare's dramatische Werke. Nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, sorgfältig revidiert und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici*. Deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Hg.). Berlin, 1867-71.
- . *Shakespeare's Sonnets*. Hg. Stephen Booth. New Haven, 2000.
- . *The Sonnets*. Hg. G. Blakemore Evans. Einl. Anthony Hecht. London, 1998.
- . *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Hg. John Kerrigan. London, 1999.
- Silesius, Angelus. *Cherubinischer Wandersmann*. Eingel. und erl. von Will-Erich Peuckert. Wiesbaden, 1948.
- Steffens, Lincoln. *The Autobiography of Lincoln Steffens*. New York, 1931.
- Stein, Gertrude. *Alphabets and Birthdays*. New Haven, 1957.
- . *As Fine As Melantha*. New Haven, 1954.
- . *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London, 1966.
- . *Bee Time Vine and Other Pieces*. New Haven, 1953.
- . „Composition as Explanation“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 21-30.
- ./Leon Solomons. „Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in its Relation to

- Attention“. *Harvard Psychological Review* 5.3 (Mai 1898): 295-306.
- . *Everybody's Autobiography*. New York, 1937.
- . *Four in America*. Einl. Thornton Wilder. Freeport, 1969.
- . *Geography and Plays*. Madison, 1993.
- . „Gertude Stein: A Radio Interview“. *The Paris Review* 116 (Herbst 1990): 85-97.
- . „G.M.P.“. In ihrem: *Matisse Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories*. Mineola, 2000. S. 199-278.
- . *A History of Having a Great Many Times Not Continued to Be Friends. The Correspondence Between Mabel Dodge and Gertrude Stein, 1911-1934*. Hg. Patricia R. Everett. Albuquerque, 1996.
- . *How to Write*. Einl. Patricia Meyerowitz. New York, 1975.
- . *How Writing is Written. The Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*. Hg. Robert Bartlett Haas. Bd. II. Los Angeles, 1974.
- . *Lectures in America*. New York, 1975.
- . *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. Hgg. Edward M. Burns/Ulla E. Dydo. New Haven, 1996.
- . *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971.
- . *Mrs. Reynolds and Five Earlier Novels*. New York, 1969.
- . „Objects Lie on a Table“. In ihrem: *Operas and Plays*. Barrytown, 1987. S. 105-111.
- . *Operas and Plays*. Barrytown, 1987.
- . *Paris France*. New York, 1940.
- . *Paris France*. New York, 1970.
- . *Picasso*. New York, 1984.
- . *Picasso. The Complete Writings*. Hg. Edward Burns. Boston, 1985.
- . „Pictures“. In: *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Hg. J.D. McClatchy. Berkeley, 1990. S. 82-106.
- . „Plays“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 59-83.
- . „Poetry and Grammar“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 124-47.
- . *Portraits and Prayers*. New York, 1934.
- . „Portraits and Repetition“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 99-124.
- . *Stanzas in Meditation and Other Poems*. New Haven, 1956.
- . „Tender Buttons“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 161-206.
- . /Virgil Thomson. *The Mother of Us All*. New York, 1947.
- . *Three Lives*. New York, 1990.
- . „A Transatlantic Interview 1946“. In: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Hg. Robert Bartlett Haas. Los Angeles, 1971. S. 15-35.
- . „Two: Gertrude Stein and Her Brother“. In: *Two: Gertrude Stein and Her Brother and Other Early Portraits (1908-1912)*. Bd. 1 der Yale-Ausgabe der unveröffentlichten Schriften von Gertrude Stein. New York, 1969. S. 1-142.
- . *Useful Knowledge*. Hg. Edward Burns. Barrytown, 1988.
- . *Wars I Have Seen*. New York, 1984.
- . „What Are Masterpieces and Why Are There So Few of Them“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 148-156.
- . „What Is English Literature“. In: *Look at Me Now and Here Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Hg. Patricia Meyerowitz. New York, 1971. S. 31-58.

- . *The World is Round*. New York, 1939.
- . *Writings 1903-1932*. Hg. Catharine R. Stimpson/Harriet Chessmann. New York, 1998.
- Stein, Leo. *The ABC of Aesthetics*, New York, 1927.
- . *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose*. New York, 1947.
- . „Cézanne“. *The New Republic* (18.03.1916): 297-98.
- . *Journey Into the Self Being the Letters, Papers & Journals of Leo Stein*. Hg. Edmund Fuller. New York, 1950.
- Steiner, George. *Errata. An Examined Life*. New Haven, 1998.
- Sterne, Maurice. *Shadow and Light. The Life, Friends, and Opinions of Maurice Sterne*. Hg. Charlotte Leon Mayerson. New York, 1952.
- Stieglitz, Alfred. *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*. Köln, 1997.
- Tennyson, Alfred. „Lancelot and Elaine“. In: *Idylls of the King and a Selection of Poems*. New York, 1961. S. 138-171.
- Thomson, Virgil. „A Portrait of Gertrude Stein“. In: *A Virgil Thomson Reader*. Boston, 1981. S. 69-78.
- . *Virgil Thomson*. London, 1967.
- Toklas, Alice B. *Das Alice B. Toklas Kochbuch*. Übs. Frieda Grafe. Berlin, 1994.
- Vollard, Ambroise. *Recollections of a Picture Dealer*. Boston, 1936.
- Wagner, Richard. *Lohengrin*. Vollständiger Klavierauszug von Theodor Uhlig. Leipzig, 18XX.
- . *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. Leipzig, ca. 1920.
- . *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und im Urteil der Zeitgenossen*. Hg. Martin Hürlimann. Zürich, 1988.
- Whistler, James Abbott McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. Einl. Alfred Werner. New York, 1967.
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Hg. Francis Murphy. London, 1986.
- Wilde, Oscar. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Hg. Richard Ellmann. New York, 1969.
- . *The Picture of Dorian Gray*. New York, 1993.
- Wilder, Thornton. *Four in America*. Freeport, 1969.
- Williams, William Carlos. „A Matisse“. In seinem: *Selected Essays*. New York, 1954. S. 30f.
- . „The Rose“. In: *The Heath Anthology of American Literature*. Hg. Paul Lauter. 2 Bde. Lexington, 1990. Bd. II. S. 1211f.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M., 1963.
- Wright, Richard. *Lawd Today*. Boston, 1983.

2 Sekundärliteratur

- Abcarian, Richard. „Innocence and Experience in Winesburg, Ohio“. *University Review* [Kansas City] 35 (1968): 95-105.
- Abraham, P. A. *Sherwood Anderson and the American Short Story*. Neu Delhi, 1994.
- Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth, 1988.
- . *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1958.
- Acton, Mary. *Learning to Look at Modern Art*. London, 2004.
- Adams, James Luther/Yates, Wilson (Hgg.). *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M., 1992.
- Adriani, Götz. *Cézanne. Gemälde*. Ausst. Kat. Tübingen, 1993.
- Ahrends, Günter. *Die amerikanische Kurzgeschichte. Theorie und Entwicklung*. Stuttgart, 1980.
- . „Wandlungen der Naturkonzeption in der amerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts“. *Englische und Amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*. Hgg. Günter Ahrends/Hans Ulrich Seeber. Tübingen, 1985.
- Alexander, Thomas M. *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*. Albany, 1987.
- Alpatow, Michael W. *Die Dresdner Galerie Alte Meister*. Dresden, 1966.
- Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporary of Modernism*. New York, 1989.
- Andersen, Wayne. *Cézanne and the Eternal Feminine*. Cambridge, 2004.
- . *Cézanne's Portrait Drawings*. Cambridge, 1970.
- . „Portraits of Madame Cézanne“. *Cézanne's Portrait Drawings*. Cambridge, 1970. S. 72-113.
- Anderson, David D. „Anderson and Myth“. *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981, S. 267- 283.
- . „Mark Twain, Sherwood Anderson, and Midwestern Modernism“. *MidAmerica* 21 (1994): 73-81.
- . „Sherwood Anderson After 20 Years“. *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 246-256.
- . „Sherwood Anderson and the Critics“. *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 1-17.
- . *Sherwood Anderson. An Introduction and Interpretation*. New York, 1967.
- . (Hg.). *Sherwood Anderson: Dimension of His Literary Art: A Collection of Critical Essays*. East Lansing, 1976.
- . „Sherwood Anderson's Home Town“. *MidAmerica* 27 (2000): 84-92.
- . „Sherwood Anderson's Midwest and the Industrial South in Beyond Desire“. *MidAmerica* 26 (1999): 105-12.
- . „Sherwood Anderson's Moments of Insights“. In seinem (Hg.): *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Boston, 1981. S. 155-171.
- . „The Structure of Sherwood Anderson's Short Story Collections“. *MidAmerica* 23 (1996): 90-98.
- Anderson, Frank J. *Redouté Roses*. New York, 1981.
- Anderson, Peter C./Modlin, Charles E. „John Sherwood Anderson“. *Winesburg Eagle* 21.2 (Sommer 1996): 11-12.
- Anderson, Ronald/Koval, Anne. *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*. London, 1994.
- Andresen, Carl et al. *Lexikon der Alten Welt*, 3 Bde. Zürich, 1990.
- Andrews, Lew. *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge, 1995.
- Antliff, Mark/Leighen, Patricia. *Cubism and Culture*. London, 2001.

- Apter, Emily. *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca, 1991.
- Arcana, Judith. „‘Tandy’ at the Core of Winesburg“. *SSF* 24 (1987): 66-70.
- Ardat, Khalil Ahmad. *A Linguistic Analysis of the Prose Styles of Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, and Gertrude Stein*. Dissertation. Oxford (Ohio), 1978.
- Ashton, Dore. *A Fable of Modern Art*. Berkeley, 1991.
- . (Hg.) *Picasso on Art. A Selection of Views*, New York, 1972.
- Asselineau, Roger. *Sherwood Anderson*. Paris, 1963.
- . „Beyond Realism: Sherwood Anderson’s Transcendentalist Aesthetics“. In: *The Transcendentalist Constant in American Literature*. Hg. Roger Asselineau. New York, 1980. S. 124-136.
- Atlas, Marilyn J. „Sherwood Anderson and the Women of Winesburg“. *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 250-266.
- Bach, Friedrich Teja. „Der Pfahl im Gewebe: Störungen im Werk Cézannes“. In: Felix A. Baumann (Hg.). *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 63-84.
- Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. und Einl. Renate Lachmann. Übs. Gabriele Leopold. Frankfurt/M., 1987.
- . „Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff“. In seinem: *Speech Genres and Other Late Essays*. Übs. Vern W. McGee. Austin, 1992. S. 1-9.
- Bätschmann, Oskar. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln. 1997.
- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway*. New York, 1969.
- Baldeshwiler, Eileen. „Sherwood Anderson and the Lyric Story“. *Sherwood Anderson’s Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996. S. 419-429.
- Barnstone, Willis. „Introduction“. In: Edgar Lee Masters’ *The New Spoon River*. New York, 1968. S. xvii-xxvi.
- Barr, Alfred J. *Matisse. His Art and His Public*. New York, 1951.
- Barthes, Roland. *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt/M., 1985.
- . *S/Z*. Frankfurt/M., 1987.
- Bastian, Heiner (Hg.). *Andy Warhol Retrospektive*. Köln 2001.
- Baumann, Felix. *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit, 2000.
- . et al. (Hgg.). *Cézanne – Aufbruch in die Moderne*. Ausst. Kat. Essen, 2005.
- Bayer, Thora Ilin. *Cassirer’s Metaphysics of Symbolic Forms: A Philosophical Commentary*. New Haven, 2001.
- Bedell, Rebecca. *The Anatomy of Nature: Geology and American Landscape Painting, 1825-1875*. Princeton, 2001.
- Beil, Ralf. „Gewalt und Harmonie parallel zur Natur. Paul Cézanne und Charles Baudelaire“. *Neue Zürcher Zeitung*. Internationale Ausgabe (6./7.05.2000): 49.
- Bell, Clive. „The Aesthetic Hypothesis“. In seinem: *Art*. London, 1928. S. 3-30.
- Belloli, Lucy. „The Evolution of Picasso’s Portrait of Gertrude Stein“. *Burlington Magazine* 141.1150 (Januar 1999): 12-18.
- Belting, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998.
- Benesch, Evelyn. „Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur ‚réalisation‘ bei Paul Cézanne“. In: Felix A. Baumann (Hg.). *Cézanne. Vollendet – Unvollendet*. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 41-62.
- Benjamin, Walter. „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. I. Frankfurt/M., 1977. S. 385-410.
- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin, 1986.

- Bercovitch, Sacvan. *The Cambridge History of American Literature*. Cambridge, 1994.
- Berger, John. *About Looking*. New York, 1980.
- . *The Moment of Cubism and Other Essays*. New York, 1969.
- . *The Sense of Sight*. Hg. Lloyd Spencer. New York, 1985.
- Bergermann, Ulrike. „Das Bild von Gertrude Stein von Pablo Picasso. Picassos Porträt und Steins Frage nach der Autorschaft“. In: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert: Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung Tübingen 1996*. Hg. Kathrin Hoffman-Curtis et al. Marburg, 1997a. S. 116-129.
- . „Gertrude Stein (1874-1946)“. In: *Frauenliebe – Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturegeschichte in Portraits*. Hg. Alexandra Busch et al. Stuttgart, 1997.
- Berggruen, Heinz. „Wie ich mein erstes Cézanne-Gemälde kaufte“. In: *Cézanne in Berlin*. Ausst. Kat. Nationalgalerie. Berlin, 2000. S. 7-8.
- Berman, Jessica. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge, 2001.
- Berthoff, Warner. „The ‚New‘ Poetry: Robinson and Frost“. In: *Edwin Arlington Robinson: A Collection of Critical Essays*. Hg. Francis Murphy. Englewood Cliffs, 1970. S. 117-127.
- Berry, Ellen Elizabeth, *Curved Thought and Textual Wandering. Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor, 1992.
- . „On Reading Gertrude Stein“. *Genders* 5 (Juli 1989): 1-10.
- Bidney, Martin. „Anderson and the Androgyne: ‚Something More Than Man or Woman‘“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres, New York, 1996. S. 447-465.
- Bishop, John Peale. *The Collected Essays of John Peale Bishop*. Hg. Edmund Wilson. New York, 1948.
- Blanchard, Pascal et al. (Hg.). *Le Paris Noir*. Paris, 2001.
- Blazek, Helmut. *Rosa Zeiten für rosa Liebe. Zur Geschichte der Homosexualität*. Frankfurt/M., 1996.
- Bleich, David. *Subjective Criticism*. Baltimore, 1978.
- Blessing, Jennifer et al. *A Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*. Ausst. Kat. New York, 1997.
- Blizzard, Allison. *Portraits of the 20th Century Self. An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. Frankfurt/M., 2004.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York, 1994.
- Bloom, Lynn Z. „Gertrude Is Alice Is Everybody: Innovation and Point of View in Gertrude Steins Autobiographies“, *TCL* 24 (1978): 81-93.
- Boehm Gottfried. *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt/M., 1988.
- Böhm, Maria M. *Angelus Silesius' Cherubinischer Wandersmann: A Modern Reading with Selected Translations*. New York, 1997.
- Bohn, Willard. *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvellous*. Albany, 2002.
- Boone, Joseph Allen. *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*. Chicago, 1998.
- Bort, Barry D. „Winesburg, Ohio: The Escape from Isolation“. *Midwest Quarterly* 11 (1970): 443-456.
- Bowers, Jane Palatini. „They Watch Me as They Watch This“: *Gertrude Stein's Metadrama*. Philadelphia, 1991.
- . „Experiment in Time and Process of Discovery: Picasso Paints Gertrude Stein; Gertrude Stein Makes Sentences“. *Harvard Library Bulletin* 5.2 (Sommer 1994): 5-30.
- Boyd, Janet. *Gertrude Stein, Postcolonialist. The English Language, American Literature,*

- and *Geocultural Authenticity*. Dissertation. New York, 2003.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford, 1983.
- ./McFarlane, James. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, 1986.
- . „The Nonhomemade World: European and American Modernism“. *AQ* 39 (1987): 27-36.
- Braun, Hans-Jürg et al. (Hgg.) *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M., 1988.
- Bredahl, Carl A. „‘The Young Thing Within’: Divided Narrative and Sherwood Anderson’s *Winesburg, Ohio*“. *Midwest Quarterly* 27 (1986): 422-437.
- Breskin, Adelyn Dohme. *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings*. Washington, D.C., 1970.
- Brenner, Gerry. „Are We Going to Hemingway’s Feast?“ *American Literature*. 54.4 (Dezember 1982): 528-544.
- Bresnahan, Roger J. „‘An Aching, Hurting Thing’: The Aesthetic of Ritualistic Reenactment“. In: *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 235-241.
- Brettell, Richard R. *Impression: Painting Quickly in France, 1860-1890*. New Haven, 2000.
- Brewer, Ebenezer C. *Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable*. Hg. Ivor H. Evans. New York, 1991.
- Brickell, Herschel. „What Happened to the Short Story?“. In: *Die Amerikanische Short Story*. Hg. Hans Bungert. Darmstadt, 1972. S. 167-173.
- Bridgman, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York, 1970.
- Brinnin, John Malcolm. *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*. Boston, 1959.
- Brion, Marcel. *Paul Cézanne*. Übs. Alfred P. Zeller. München, 1973.
- Brock, Charles. „Charles Demuth. A Sympathetic Order“. In: Sarah Greenough. *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*. Ausst. Kat. Washington, D.C., 2001. S. 362-379.
- Brooks, Van Wyck. *Van Wyck Brooks: The Early Years – A Selection from his Works, 1908-1925*. Hg., Einl. und Anm. Claire Sprague. Boston, 1993.
- Brown, Jonathan (Hg.). *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven, 1996.
- Brown, Linda. „Anderson’s Wing Biddlebaum and Freeman’s Louisa Ellis“. *SSF* 27 (1990): 413-414.
- Brown, Milton W. *The Story of the Armory Show*. New York, 1988.
- Browning, Chris. „Kate Swift: Sherwood Anderson’s Creative Eros“. *Tennessee Studies in Literature* 13 (1968): 141-148.
- Brumm, Ursula. „The Figure of Christ in American Literature“. *Partisan Review* 24 (1957): 403-413.
- Bruner, Belinda. „Pedagogy of the Undressed: Sherwood Anderson’s Kate Swift“. *SSF* 36.4 (Herbst 1999): 361-68.
- Bruyere, Claire. „Sherwood Anderson and Raymond Carver: Poets of the Losers“. *The Winesburg Eagle* 22.1 (Winter 1997): 3-6.
- Büchmann, Georg. *Geflügelte Worte und Zitatenschatz*. Stuttgart, 1958.
- Büchsel, Martin/Schmidt, Peter (Hgg.). *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Mainz, 2003.
- Buchwald, Dagmar. *Jenseits von Aktion und Passion. Die späten modularen Romane der Gertrude Stein*. München, 1995.
- Bucknell, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics. Pater, Pound, Joyce and Stein*. Cambridge, 2001.
- Budd, Louis J. „The Grotesque of Anderson and Wolfe“. *MFS* 5 (1959/60): 304-310.
- Burbank, Rex. *Sherwood Anderson*. New York, 1964.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M., 1974.
- Burgess, Charles E. „Ancestral Lore in *Spoon River Anthology*: Fact and Fancy.“ *PLL* 20

- (1984): 185-204.
- . „Edgar Lee Masters: The Lawyer as Writer“. In: *The Vision of This Land*. Hg. John E. Hallwas/Dennis J. Reader. Macomb, 1976. S. 55-73.
- . „Some Family Source Material for *Spoon River Anthology*“. *Western Illinois Regional Studies* 13 (1990): 80-89.
- Burgess, Gelett. „The Wild Men of Paris“, *The Architectural Record* 27 (Mai 1910): 401-414.
- Burkamp, Gisela (Hg.). *Spuren des Don Quijote. Eine Sammlung von Malerei, Zeichnung und Grafik, Skulptur, Büchern und Exlibris vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Bielefeld, 2003.
- Burke, Carolyn. „Gertrude Stein, the Cone Sisters, and the Puzzle of Female Friendship“. In: *Writing and Sexual Difference*. Hg. Elizabeth Abel. Chicago, 1982. S. 221-242.
- Burns, Edward. *Staying on Alone: Letters of Alice B. Toklas*. New York, 1977.
- Bush, Clive. *Halfway to Revolution: Investigation and Crisis in the Work of Henry Adams, William James and Gertrude Stein*. New Haven, 1991.
- Butler, Judith. „Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse“. In: *Feminism/Postmodernism*. Hg. Linda J. Nicholson. New York, 1990. S. 324-40.
- Byrne, Mary Ellen. *An Exploration of the Literary Relationship Between Sherwood Anderson and William Faulkner*. Dissertation. Ann Arbor, 1976.
- Cachin, Françoise/Rishel, Joseph (Hgg.). *Cézanne*. Ausst. Kat. Grand Palais/Paris, Tate Gallery/London, Philadelphia Museum of Art, 1995/96.
- Cagle, Charles Harmon. „‘Cézanne Nearly Did’: Stein, Cézanne, and Hemingway“. *Midwest Quarterly* 23.3 (1982): 268-278.
- Campbell, Hilbert H. „He ‘Told Old Sherwood Off’: The Relationship of Thomas Wolfe and Sherwood Anderson“. *Thomas-Wolfe-Review* 22.1 (Frühling 1998): 54-66.
- . „The ‘Shadow People’: Feodor Sologub and Sherwood Anderson’s *Winesburg, Ohio*“. *SSF* 33 (1996): 51-58.
- . und Charles E. Modlin, *Sherwood Anderson: Centennial Studies*. Troy, 1976.
- Caramello, Charles. *Henry James, Gertrude Stein and the Biographical Act*. Chapel Hill, 1996.
- Cargill, Oscar. *Intellectual America: Ideas on the March*. New York, 1941.
- Castle, Terry. „Very Fine is My Valentine: Gertrude Stein’s Love of Language, Animals, The Countryside and Alice B. Toklas“. *Times Literary Supplement* (18.02.1994): 3-4.
- Center for Creative Photography der University of Arizona. *Truly Did My Camera Record Their Faces: Spoon River Anthology and Nineteenth-Century Photographs from the Collection of John P. Schaefer*. Tuscon, 1993.
- Cercelovic, Sabrina. *Der Zeitaspekt im Werk von Paul Cézanne und seiner Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die Darstellung und Illusion von Zeit in der Kunst des Französischen Impressionismus*. Dissertation. Berlin, 1999.
- Chave, Anna C. „New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race, and the Origin of Cubism“. *Art Bulletin* 76.4 (Dezember 1994): 596-611.
- Chestnut, Allison. „The Last Opera. Virgil Thomson and Gertrude Stein: The Mother of Us All and American Discrimination“. *Publications-of-the-Mississippi-Philological Association* (1990): 38-40.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain. *A Dictionary of Symbols*. London, 1996.
- Chipp, Herschel Browning. *Picasso’s Guernica. History, Transformations, Meanings*. Berkeley, 1988.
- . *Theories of Modern Art*. Berkeley, 1968.
- Christadler, Martin. „Anderson – I Want to Know Why“. In: *Die amerikanische Kurzgeschichte*. Hg. Karl Heinz Goller/Gerhard Hoffmann. Düsseldorf, 1972. S. 205-215.

- Ciancio, Ralph. „The Sweetness of the Twisted Apples’: Unity of Vision in *Winesburg, Ohio*“. *PMLA* 87 (1972): 994-1006.
- Clark, Katarina/ Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, 1984.
- Clark, Timothy J. „Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865“. *Screen* 21.1 (1980): 18-41.
- . *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton, 1999.
- Clarke, Arthur C. *Greetings, Carbon-Based Biped*. *Collected Essays*. New York, 1999.
- Clemens, Cyril. „Edwin Markham 1852-1939“. *Mark Twain Quarterly* 4 (Frühling 1941):1-12.
- Cleveland, Janne. „Circle Games. Inscriptions of the Child Self in Gertrude Stein’s *The World is Round*“. *Atlantis* 24.1 (Herbst 1999): 118-21.
- Cocchiarale, Michael F. *The Short Story Cluster: A Neglected Literary Genre*. Dissertation. Purdue, 2000.
- Cohen, Jeffrey Jerome (Hg.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, 1996.
- Cohen, Rachel. *A Chance Meeting. Intertwined Lives of American Writers and Artists*. New York, 2005.
- Collecott, Diana. „What is Not Said: A Study in Textual Inversion“, *Sexual Sameness. Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. Hg. Joseph Bristow. London, 1992. S. 91-110.
- Colquit, Clare. „Motherlove in Two Narratives of Community: *Winesburg, Ohio* and *The Country of the Pointed Firs*“. In: *New Essays on “Winesburg, Ohio”*. Hg. John W. Crowley. New York, 1990. S. 73-97.
- Cook, David M./Swauger, Craig G. (Hg.). *The Small Town in American Literature*. New York, 1977.
- Cope, Karin. *Gertrude Stein, Pablo Picasso and the Love of Error*. Dissertation. Baltimore, 1993.
- . „Painting After Gertrude Stein“. *Diacritics* 24.2-3 (Sommer/Herbst 1994): 190-203.
- . „Publicity Is Our Pride: The Passionate Grammar of Gertrude Stein“. *Pre/Text* 13.4 (Herbst 1992):123-36.
- Corn, Wanda M. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity. 1915-1935*. Berkeley, 1999.
- Cox, Neil. *Cubism*. London, 2000.
- Cowley, Malcolm. *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*. New York, 1956.
- . „Anderson’s Lost Days of Innocence“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 224-230.
- . (Hg.) *Hemingway*. New York, 1944.
- . „Introduction“. In: *Sherwood Anderson’s Winesburg, Ohio*. New York, 1992. S. 1-15.
- Crary, Jonathan. *Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, 1999.
- Craven, Wayne. *American Art: History and Culture*. New York, 1994.
- Crawford, John W. „Defense of ‘A One-Eyed View’“. *CEA Critic* 31 (1969): 14-15.
- . „Naturalistic Tendencies in *Spoon River Anthology*“. *CEA Critic* 30 (1968): 6-8.
- Crowley, John W. „Introduction“. *New Essays on “Winesburg, Ohio”*. Hg. John W. Crowley. New York, 1990. S. 1-26.
- Crunden, Robert M. *American Salons: Encounters with European Modernism, 1885-1917*. New York, 1993.
- . *Body & Soul. The Making of American Modernism*. New York, 2000.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, 1990.
- Curnutt, Kirk. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport, 2000.

- Curry, Martha M. „Anderson's Theories on Writing Fiction“. In: *Sherwood Anderson: Dimension of His Literary Art: A Collection of Critical Essays*. Hg. David D. Anderson. East Lansing, 1976. S. 90- 109.
- . „Sherwood Anderson and James Joyce“. *American Literature* 52 (1980): 236-249.
- Daix, Pierre et al. *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*. Neuchâtel, 1988.
- . „Portraiture in Picasso's Primitivism and Cubism“. In *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*. Hg. William Rubin. New York, 1996. S. 255-295.
- . *The Presence of Ingres*. New York, 1988.
- Daley, Caroline/ Nolan, Melanie (Hgg.). *Suffrage & Beyond: International Feminist Perspectives*. Auckland, 1994.
- Damon, Maria. „Gertrude Stein's Jewishness, Jewish Social Scientists, and the 'Jewish Question'“. *MFS* 42 (Herbst 1996): 489-506.
- Danto, Arthur C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt/M., 1984.
- Davidson, Abraham A. „Die Armory Show und die frühe Moderne in Amerika“. In: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, 1913-1993*. Hg. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. München, 1993. S. 45-53.
- . *Early American Modernist Painting, 1910-1935*. New York, 1994.
- DeKoven, Marianne. *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison, 1983.
- . „Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism“, *Contemporary Literature* 22.1 (Winter 1981): 81-95.
- . „Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Criticism“. *Critical Essays on Gertrude Stein*, Hg. Michel J. Hoffman. Boston, 1986. S. 171-83.
- . Gertrude Stein and the Modernist Canon“. In: *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Hg. Shirley Neuman/Ira B. Nadel. London, 1988. S. 8-20.
- . „Half In and Half Out of Doors: Gertrude Stein and Literary Tradition“. In: *A Gertrude Stein Companion: content with the example*. Hg. Bruce Kellner. New York, 1988. S. 75-84.
- . „Modernism and Gender“. In: *The Cambridge Companion to Modernism*. Hg. Michael Levenson. Cambridge, 1999. S. 174-94.
- . *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton, 1991.
- . „'Why James Joyce Was Accepted and I Was Not': Modernist Fiction and Gertrude Stein's Narrative“. *Studies in the Literary Imagination* 25.2 (Herbst 1992): 23-30.
- Deleuze, Gilles. *Kritik und Klinik*. Frankfurt, 2000.
- D'Emilio, John/Freedman, Estelle B. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York, 1989.
- Demuth, Charles. „Between Four and Five“. *Camera Work* 47 (Juli 1914): 32.
- Denis, Maurice. „Cézanne“. In: *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Hg. Charles Harrison und Paul Wood. Oxford, 1993. S. 40-47.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt/M., 1974.
- . *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M., 1972.
- Dewey John. *Art as Experience*. New York, 1980.
- . et al. *Art and Education*. Merion, 1947.
- Dewey, Joseph. „No God in the Sky and No God in Myself: 'Godliness' and Anderson's Winesburg“. *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. Hg. Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996. S. 194-203.
- Dierking, Jürgen. „Sherwood Anderson: Der amerikanische Mann und vielleicht die Frauen“. *Sherwood Anderson – Erzähler des amerikanischen Traums*. Hg. Jürgen Dierking.

- Hamburg, 1990. S. 118-124.
- . (Hg.) *Sherwood Anderson – Erzähler des amerikanischen Traums*. Hg. Jürgen Dierking. Hamburg, 1990.
- Doane, Janice L. *Silence and Narrative: The Early Novels of Gertrude Stein*. Westport, 1986.
- Dockray, Keith. *William Shakespeare, the Wars of the Roses and the Historians*. Charleston, 2002.
- Dodge, Mabel. „Speculations, or Post-Impressionism in Prose“. *Arts and Decoration* 3 (März 1913): 173-74. Abgedr. in: Kurt Curnutt. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport, 2000. S. 151-154.
- Donaldson, Scott. „Gertrude Stein Reviews Hemingway’s *Three Stories and Ten Poems*“. *American Literature* 53 (1981): 114-15.
- Donauwerth, Jane. *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*. Urbana, 1984.
- Donnelly, Phillip J. *Rhetorical Faith. The Literary Hermeneutics of Stanley Fish*. Victoria, 2000.
- Doran, M. (Hg.) *Gespräche mit Cézanne*. Zürich, 1982.
- Doren, Carl Van. „New Style: The Revolt from the Village“. *Contemporary American Novelists: 1900-1920*. Hg. Carl Van Doren. New York, 1922. S. 132-176.
- Dorment, Richard/MacDonald, Margaret F. *James McNeill Whistler*. New York, 1995.
- Dover, K.J. *Homosexualität in der griechischen Antike*. München, 1983.
- Dow, William. „Jean Toomer’s *Cane* and *Winesburg, Ohio*: Literary Portraits from the ‘Grotesque Strom Center’“. *QWERTY* 7 (Oktober 1997): 129-36.
- Draguet, Michel et al. *Splendeurs de l’Idéal: Rops, Khnopff, Delville et Leur Temps*. Gent, 1996.
- Dubnik, Randa K. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*. Champaign, 1984.
- Düchting, Hajo. *Paul Cézanne. Natur wird Kunst*. Köln, 1993.
- Duffey, Bernard. *The Chicago Renaissance in American Letters: A Critical History*. East Lansing, 1954.
- Duncan, Hugh. *The Rise of Chicago as a Literary Center from 1885 to 1920*. Totowa, 1964.
- Dunne, Robert. „The Book of the Grotesque. Textual Theory and the Editing of *Winesburg, Ohio*“. *SSF* 35 (1998): 287-96.
- . *A New Book of the Grotesques. Contemporary Approaches to Sherwood Anderson’s Early Fiction*. Kent, 2005.
- Dydo, Ulla E. *Gertrude Stein: The Language That Rises: 1923-1934*. Evanston, 2003.
- . „Landscape Is Not A Grammar: Gertrude Stein in 1928“. *Raritan* 7.1 (1987): 97-113.
- . „Stanzas in Meditation: The Other Autobiography“. In: *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Hg. Richard Kostelanetz. Jefferson, 1990. S. 112-27.
- . *A Stein Reader*. Evanston, 1993.
- Earnest, Ernest. „A One-Eyed View of *Spoon River*“. *CEA Critic* 31 (1968): 8-9.
- . „Spoon River Revisted“. *Western Humanities Review* 21 (1967): 59-65.
- Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M., 1977.
- . (Hg.) *Die Geschichte der Schönheit*. München, 2004.
- . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1984.
- . *The Search for the Perfect Language*. London, 1997.
- Elder, Marc. *A Giverny chez Claude Monet*. Paris, 1924.
- Elffers, Joost et al. *Anamorphose – ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*. Köln, 1975.
- Ellis, James. „Sherwood Anderson’s Fear of Sexuality: Horses, Men, and Homosexuality“. *SSF* 30.4 (Herbst 1993): 595-692.
- Enniss, Stephen C. „The Implied Community of *Winesburg, Ohio*“. *The Old Northwest* 11

- (1985): 51-60.
- Evans, Ivor H. (Hg.). *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. New York, 1991.
- Everdell, William R. *The First Moderns*, Chicago, 1997.
- Fanning, Michael. *France and Sherwood Anderson: Paris Notebook, 1921*. Baton Rouge, 1976.
- Fantina, Richard. *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. New York, 2005.
- Farnham, Emily. *Charles Demuth: Behind a Laughing Mask*. Norman, 1971.
- Farrel, James T. „A Note on Sherwood Anderson“. In seinem: *Reflections at Fifty and Other Essays*. New York, 1954. S. 164-168.
- Faust, Wolfgang M. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur: vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln, 1987.
- Feinstein, Amy. *Avant-Garde Writers and the Jewish Question: Racial Representation in the Works by Gertrude Stein, James Joyce, and Mina Loy*. Dissertation. Madison, 2002.
- Feist, Peter H. „Die Früchte der Beharrlichkeit“. In: *Malerei des Impressionismus: 1860-1920*. Hg. Ingo F. Walther. Köln, 1994. S. 328-390.
- Fellmann, Ferdinand. „Wovon sprechen die Bilder? Aspekte der Bild-Semantik“, in: *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Hgg. Birgit Recki/Lambert Wiesing. München, 1997. S. 147-59.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford, 1989.
- Ferrara, Lidia Guibert. *Reclining Nudes*. London, 2002.
- Ferres, John H. „The Nostalgia of Winesburg, Ohio“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996. S. 466-473.
- Field, Judith Veronica. *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford, 1997.
- Fifer, Elizabeth. „‘In Conversation’: Gertrude Stein’s Speaker, Message, and Receiver in *Painted Lace and Other Pieces (1914-1937)*“. *MFS* 34.3 (1988): 465-80.
- . *Rescued Readings: A Reconstruction of Gertrude Stein’s Difficult Texts*. Detroit, 1992.
- . „Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein“. *Signs* 4.3 (1979): 472-83.
- Fine, Ruth E. (Hg.). *James McNeill Whistler: A Reexamination*. Washington, 1987.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, 1980.
- Fitz, Linda. T. „Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces“, *American Literature* 45 (1973): 228-37.
- Flanagan, John T. *The Spoon River Poet and his Critics*. Metuchen, 1974.
- . „Hemingway’s Debt to Sherwood Anderson“. *Journal of English and Germanic Philology* 64 (1955): 507-520.
- Flanner, Janet. „Frame for Some Portraits“. In: *Gertrude Stein. Two: Gertrude Stein and Her Brother and Other Early Portraits (1908-1912)*. Bd. I der Yale Edition of the *Unpublished Writings of Gertrude Stein*. New York, 1969. S. ix-xvii.
- . „History Tramps Down Champs-Élysées“. *The New York Herald-Tribune Books* (23.06.1940): 1.
- Flasch, Kurt. *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*. München, 2004.
- Flaxman, Rhoda L. *Victorian Word-Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres*. Ann Arbor, 1987.
- Fleissner, Robert F. *A Rose by Another Name. A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*. West Cornwall, 1989.
- Fleming, Gordon. *James Abbott McNeill Whistler. A Life*. New York, 1991.
- Flint, Kate. *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge, 2000.
- Flögel, Evelyn/Schöpp, J.C. (Hgg.). *Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?* Eggingen, 1989.
- Fludernick, Monika. „Winesburg, Ohio: The Apprenticeship of George Willard“.

- Amerikastudien* 32 (1987): 431-452.
- . „‘The Divine Accident of Life’: Metaphoric Structure and Meaning in *Winesburg, Ohio*“. *Style* 22 (1988): 116-35.
- Ford, Sara J. *Gertrude Stein and Wallace Stevens. The Performance of Modern Consciousness*. New York, 2002.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M., 1983.
- . *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt/M., 1991.
- . *Dies ist keine Pfeife*. München, 1997.
- Frank, Waldo et al. (Hgg.). *America and Alfred Stieglitz. A Collective Portrait*. New York, 1979.
- . „*Winesburg, Ohio* After Twenty Years“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 116-121.
- Franken, Claudia. *Gertrude Stein, Writer and Thinker*. Dissertation. Münster, 2000.
- Fraser-Jenkins, David. „Baigneuses and Demoiselles. ‘Bathers’ in Cézanne, Picasso and Matisse“. *Apollo* 45.421 (März 1997): 39-44.
- Frazer, James. *The Golden Bough*. Ware, 1994.
- Friedl, Bettina. „Fashion and/as Art: Dress as Artistic Expression in Modernism“. In: *Transatlantic Modernism*. Hg. Martin Klepper/Joseph C. Schöpp. Heidelberg, 2001. S. 191-219.
- . „The ‘New Woman’ as Picaresque Heroine in American Fiction, 1900-1917“. Bunting Institute Colloquium Series. Cambridge, 1984.
- Friedl, Herwig. „‘A Lively Sense of Being Part of Being’: Ontological Universalism in Gertrude Stein’s *The Making of Americans*“. In: *The American Dream. Festschrift für Peter Freese on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Hg. Carin Freywald/Michael Porsche. Essen, 1999. S. 213-234.
- . „Art and Culture as Emerging Events: Gertrude Stein, Pragmatism, and Process Philosophy“. In: *Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective*. Hg. Rudi Keller/Karl Menges. Tübingen, 1997. S. 43-64.
- . „Gertrude Stein – Genie und Gender“. In: *FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache*. Tübingen, 2000. S. 107-126.
- . „Kunst als Erziehung – Erziehung als Kunst. John Deweys Denken und die Erfahrung als Prozess“. In: *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen*. Hg. Dieter Schulz. Frankfurt/M., 1997. S. 263-279.
- . „Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking“. *Amerikastudien* (1996): 575-591.
- . „Picassos Gertrude Stein – Gertrude Steins Picasso“. In: *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*. Hg. Volker Kapp et al. Berlin, 1997. S. 243-264.
- . „Rekonstruktion des schöpferischen Subjekts: Gertrude Stein und die Kunstphilosophie des Pragmatismus“. In: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Hg. Reto Luzius Fetz et al. Berlin, 1998. S. 1130-1150.
- Friedrich, Ellen L. „When a Rose is not a Rose: Homoerotic Emblems in the *Roman de la Rose*“. *Gender Transgression. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*. New York, 1998. S. 21-43.
- Frontisi, Claude „Les ‘Demoiselles’ a Paris“, in: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, Nr. 19: Sonderausgabe: *Religion et politique aux états-unis* (Jul.-Sep. 1988): S. 91-96
- Fry, Edward F. *Cubism*. New York, 1978.
- Funk, Julika. „Maske – Grenze – Geschlecht. Bemerkungen zur Lesbarkeit von Geschlechterdifferenz im kulturellen Gedächtnis der Moderne“. In: Aleida Assmann (Hg.). *Medien des Gedächtnisses*. Stuttgart, 1998. S. 193-212.
- Fussell, Edwin. „*Winesburg, Ohio*: Art and Isolation“. In: *The Achievement of Sherwood*

- Anderson: *Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 104-115.
- Fux, Ildefons. „Die Hl. Birgitta von Schweden. Prophetin und Patronin Europas“. Veröffentlicht unter http://www.stjosef.at/dokumente/birgitta_vortrag_drfux.htm (14.04.2003).
- Gadamer, Hans Georg. „Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts“. In: *Aspekte der Modernität*. Hg. Hans Steffen. Göttingen, 1965. S. 77-100.
- . *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960.
- Gaillard, Theodore L., Jr. „Hemingway's Debt to Cézanne: New Perspectives“. *TCL* 45.1 (1999): 65-78.
- Gallup, Donald. „A Book Is a Book“. *The New Colophon* 1 (Januar 1948): 67-80.
- . *The Flowers of Friendship. Letters Written to Gertrude Stein*. New York, 1953.
- Galvin, Mary E. *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*. Westport, 1999.
- Gambill, Norman Paul. „*Citizen Kane*“: *An Art Historical Analysis*. Dissertation. Syracuse, 1976.
- Gans, Eric Lawrence. „Le chef-d'œuvre inconnaissable de Balzac“. In seinem: *Essai d'esthétique paradoxale*. Paris, 1977. S. 179-193.
- Garb, Tamar. „'To Kill the Nineteenth Century': Sex and Spectatorship with Gertrude and Pablo“. In: *Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“*. Hg. Christopher Green. Cambridge, 2001. S. 55-76.
- Geismar, Maxwell. „Sherwood Anderson: Last of the Townsman“. In: *The Last of the Provincials: The American Novel, 1915-1925*. Hg. Maxwell Geismar. Boston, 1947. S. 223-284.
- George, Laverne. „Charles Burchfield“. *Arts* 30 (1954): 26-31.
- Giesenkirchen, Michaela. *Out of Character. Ethnopsychology and the Gradual Making of Gertrude Stein's Radical Empiricism*. Dissertation. Washington, 2003.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York, 1958.
- Gnädiger, Louise (Hg.). *Cherubinischer Wandersmann/Angelus Silesius*. Stuttgart, 1995.
- Göbel, Walter. „Sherwood Anderson als Sozialrevolutionär?“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 15 (1982): 285-301.
- . *Sherwood Anderson: Ästhetizismus als Kulturphilosophie*. Heidelberg, 1982.
- Gold, Herbert. „The Fair Apple of Progress“. In seinem: *The Age of Happy Problems*. New York, 1962. S. 56-67.
- Golding, John. „*Les Demoiselles d'Avignon*“. In: *Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“*. Hg. Christopher Green. Cambridge, 2001. S. 15-30.
- . *Cubism. A History and an Analysis, 1907-1914*. London, 1959.
- Gombrich, Ernst H. *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, 1996.
- . *The Story of Art*. Englewood Cliffs, 1994.
- Grahn, Judy. *Really Reading Gertrude Stein*. New York, 1989.
- Greasley, Philip A. *American Vernacular Poetry: Studies in Whitman, Sandburg, Anderson, Masters, and Lindsay*. Dissertation. East Lansing, 1975.
- . „Myth and the Midwestern Landscape: Sherwood Anderson's *Mid-American Chants*“. In: *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 210-216.
- . „Sherwood Anderson's Oral Tradition“. *Midwestern Miscellany* 23 (1995): 9-16.
- Grebstein, Sheldon Norman. *Hemingway's Craft*. Carbondale, 1973.
- Green, Christopher. „Cubism“, *The Dictionary of Art*, Hg. Jane Turner, Bd. VIII, New York, 1996. S. 239-47.
- . (Hg.), *Picasso's „Les Demoiselles d'Avignon“*. Cambridge, 2001.
- Green, Martin Burgess. *New York 1913: The Armory Show and the Paterson Strike Pageant*. New York, 1988.

- Greenberg, Clement. „The Crisis of the Easel Picture“. In seinem: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. II: *Arrogant Purpose, 1945-1949*. Hg. John O'Brian. Chicago, 1988. S. 221-225.
- . „Modernist Painting“. In: *Modernist Art and Modernism. A Critical Anthology*. Hgg. Francis Francina/Charles Harrison. New York, 1984. S. 5-10.
- Greenfield, Howard. *Gertrude Stein: A Biography*. New York, 1973.
- Greenough, Sarah et al. *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*. Ausst. Kat. Washington, D.C., 2001.
- Gregory, Horace. „Introduction“. In: *The Portable Sherwood Anderson*. Hg. Horace Gregory. New York, 1952. S. 1-42.
- Gross, Barry. „The Revolt That Wasn't: The Legacies of Critical Myopia“. *The CEA Critic* 39 (1977): 4-8.
- Groß, Klaus-Dieter. „How Much of America is there in it? The Stein/Thomson Operas“. In: *Transatlantic Modernism*. Hgg. Martin Klepper/Joseph C. Schöpp. Heidelberg, 2001. S. 277-300.
- Gygax, Franziska. *Gender and Genre in Gertrude Stein*. Westport, 1998.
- Haas, Robert Bartlett. „Another Garland for Gertrude Stein“. In: *Gertrude Steins What Are Masterpieces*. Los Angeles, 1940. S. 22.
- . (Hg.). *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles, 1971.
- Habermas, Jürgen. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt, 1968.
- Haftmann, Werner. „Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei“. In: *Aspekte der Modernität*. Hg. Hans Steffen. Göttingen, 1965. S. 101-128.
- Hallwas, John E. *The Bootlegger: A Story of Small-Town America*. Urbana, 1998.
- . „Introduction“. In: Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*. Urbana, 1992a. S. 1-79.
- . „Masters and the Pioneers: Four Epitaphs from *Spoon River Anthology*“. *The Old Northwest* 2 (1976): 389-399.
- . „Notes to the Poems“. In: Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*. Urbana, 1992b. S. 363-436.
- Hamilton, George. „Cézanne, Bergson and the Image of Time“. *Art Journal* 16.1 (1956): 2-12.
- Handke, Peter. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M., 1980.
- Hapgood, Hutchins. *A Victorian in the Modern World*. New York, 1939.
- Haralson, Eric. *Henry James and Queer Modernity*. Cambridge, 2003.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, 1982.
- Harrison, Charles/Wood, Paul (Hgg.). *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, 1993.
- Harrison, Gilbert A. (Hg.) *Gertrude Stein's America*. New York, 1996.
- Hartley, Lois. *Spoon River Revisited*. Muncie, 1963.
- Haselstein, Ulla. „Gertrude Steins Portraits of Matisse and Picasso“. *NLH* 34 (2003): 723-43.
- . „Gertrude Steins Portraits von Dingen“. In: *Dinge – Medien der Aneignung – Grenzen der Verfügung*. Hg. Gisela Ecker et al. Königstein, 2002. S. 197-224.
- . *Iconographies of Power: The Politics and Poetics of Visual Representation*. Heidelberg, 2003.
- . „‘You Will be Me When This You See’: Gertrude Stein und Alice B. Toklas“. In: *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*. Hg. Annegret Heitmann et al. Berlin, 2001. S. 77-99.
- Haskell, Barbara. *The American Century. Art & Culture, 1900-1950*. New York, 1999.
- Heeg, Günther (Hg.). *Stillstand und Bewegung: Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*. München, 2004.
- Helbig, Jörg (Hg.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären*

- Forschungsgebietes*. Berlin, 1998.
- Heldrich, Philip. „Connecting Surfaces: Gertrude Stein’s *Three Lives*, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle“. *SSF* 34 (1997): 427-439.
- Henscher, Philip. „A bore is a bore is a bore is a bore“. *The Spectator* (25.05.1996): 27f.
- Herding, Klaus. „Die Moderne: Begriff und Problem“. In: *Moderne Kunst*. 2 Bde. Hg. Monika Wagner. Reinbek, 1997. Bd I. S. 175-19.
- . *Pablo Picasso. Les Demoiselles d’Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*. Frankfurt/M., 1992.
- Hejinian, Lyn. „Three Lives“. In ihrem: *The Language of Inquiry*. Berkeley, 2000. S. 268-295.
- . „Two Stein Talks“. In ihrem: *The Language of Inquiry*. Berkeley, 2000. S. 83-130.
- Hermann, Thomas. „Formal Analogies in the Texts and Paintings of Ernest Hemingway and Paul Cézanne“. In: *Hemingway Repossessed*. Hg. Kenneth Rosen. Westport, 1994. S. 29-33.
- Hilfer, Anthony Channell. *The Revolt from the Village: 1915-1930*. Chapel Hill, 1969.
- Hinsch, Michaela. *Die kulturästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*. Würzburg, 2001.
- Hirsch, Eric D. *Prinzipien der Interpretation*. Übs. Adelaide Anne Späth. München, 1972.
- Hirschland, Ellen B. „The Cone Sisters and the Stein Family“. In: *Four Americans in Paris*, Museum of Modern Art (Hg.). Ausst. Kat. New York, 1970. S. 74-86.
- Hirshler, Erica E. *A Studio of Her Own. Women Artists in Boston, 1870-1940*. Boston, 2001.
- Hobhouse, Janet. *Everybody Who Was Anybody. A Biography of Gertrude Stein*. New York, 1989.
- Hoeppner Moran, Jo Ann. „The Roman de la Rose and Thirteenth-Century Prohibitions of Homosexuality“. Vortrag für die Konferenz *Cultural Frictions* der Georgetown University, 27.-28.10.1995. <http://www.georgetown.edu/labyrinth/conf/cs95/papers/moran.htm> (31.08.2001)
- Hoffman, Frederick J. *The Modern Novel in America: 1900-1950*. Chicago, 1951.
- . „Anderson – The Psychologist by Default“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 174-192.
- . *The Twenties. American Writing in the Postwar Decade*. New York, 1955.
- . „The Voices of Sherwood Anderson“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 232-244.
- Hoffman, Michael J. *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia, 1965.
- . (Hg.). *Critical Essays on Gertrude Stein*. Boston, 1986.
- . *Gertrude Stein*. Boston, 1976.
- Hoffmann, Monika. *Gertrude Steins Autobiographien. „The Autobiography of Alice B. Toklas“ und „Everybody’s Autobiography“*. Frankfurt/M., 1992.
- Holbrook, Susan. „Lifting Bellies, Filling Petunias, and Making Meanings through the Trans-Poetic“. *American Literature* 71.4 (Dezember 1999): 751-771.
- Holland, Norman. *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*. New York, 1988.
- . *The Dynamics of Literary Response*. New York, 1989.
- Hollis Taggart Galleries (Hg.). *Alfred H. Maurer. Aestheticism to Modernism*. New York, 1999.
- Holzappel, Otto. *Lexikon der abendländischen Mythologie*. Freiburg, 1993.
- Honour, Hugh. *The Venetian Hours of Henry James, Whistler and Sargent*. Boston, 1991.
- Horowitz, Helen Lefkowitz. *Rereading Sex: Battles Over Sexual Knowledge in Nineteenth-Century America*. New York, 2002.
- Hover, Kathleen/Cage, John. *Virgil Thomson. His Life and Music*. New York, 1959.

- Howe, Irving. *Sherwood Anderson*. Stanford, 1968.
- Hughes, Robert. *American Visions: An Epic History of Art in America*. New York, 1997.
- Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters*. Stuttgart, 1975.
- Hülsewig-Johnen, Jutta. *Das Bildnis in der Kunst Paul Cézannes*. Bochum, 1981.
- Hunker, M. Beth Sterner. *Gertrude Stein: A Rationale and Content for an Introduction to the Aesthetics of Modernism*. Dissertation. Columbus, 1980.
- Ickstadt, Heinz. *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen*. Darmstadt, 1998.
- . „Die amerikanische Moderne“. In: *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart, 1996. S. 218-281.
- . „Deconstructing/Reconstructing Order: The Faces of Transatlantic Modernism“. In: *Transatlantic Modernism*. Hgg. Martin Klepper/Joseph C. Schöpp. Heidelberg, 2001. S. 15-34.
- Imdahl, Max. „Überlegungen zur Identität des Bildes“. In: *Identität, Poetik und Hermeneutik*. Hgg. O. Marquard/K. Stierle. Bd. VIII. München, 1979. S. 187-211.
- Immenga, Silke. *Picasso und Spanien. Kulturelle Identität als Strategie*. Dissertation. Frankfurt/M., 2000.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. Den Haag, 1971.
- Isaak, Jo-Anna. „The Revolutionary Power of a Woman's Laughter“. In: *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Hg. Richard Kostelanetz. Jefferson, 1990. S.24-50.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1976.
- . „Image und Montage: Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*“. *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hg. Wolfgang Iser. München, 1983. S. 361-393. „Diskussion“. S. 495-508
- . *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München, 1994.
- . „Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie“. In: *Theorien der Kunst*, Hgg. Wolfgang Iser/Dieter Henrich. Frankfurt/M., 1993. S. 33-58.
- ./Dieter Henrich (Hgg.). *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M., 1993.
- Jacobs, Karen. *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca, 2001.
- Jacobson, Maria. „Winesburg, Ohio and the Autobiographical Moment“. In: *New Essays on "Winesburg, Ohio"*. Hg. John W. Crowley. New York, 1990. S. 53-72.
- Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M., 1990.
- . „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno“. In: *Adorno Konferenz*. Hg. Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas. Frankfurt/M., 1983. S. 95-130.
- . „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“. In: *Aspekte der Modernität*. Hg. Hans Steffen. Göttingen, 1965. S. 150-197.
- . *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M., 1970.
- . *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M., 1989.
- . *Wege des Verstehens*. München, 1994.
- Jean, Raymond. *Cézanne et Zola se rencontrent*. Arles, 1994.
- Jedynak, Stanley L. „Epiphany as Structure in *Dubliners*“. *Siena Studies in Literature* 12 (1971): 29-56.
- Jensen, Carl. *Stories That Changed America: Muckrakers of the 20th Century*. New York, 2000.
- Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hg.). *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*. München, 1993.
- Johnson, Carroll B. *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*. Boston, 1990.

- Johnson, Michael G. (Hg.). *Reflections on the Principles of Psychology: William James After a Century*. Hillsdale, 1990.
- Johnson, Tracy Lind. *Unnatural Selection. The Canonization of James Joyce and Gertrude Stein*. Dissertation. New Mexico, 2001.
- Kahnweiler, Henry. „Huit entretiens avec Picasso“. *Le Point* 7.42 (1952): 22-30.
- . *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart, 1958.
- Karmel, Pepe. „Die Lehren des Meisters: Cézanne und der Kubismus“. In: *Cézanne. Aufbruch in die Moderne*. Hgg. Felix Baumann et al. Ausst. Kat. Essen, 2005. S. 182-193.
- Karrer, Wolfgang. „Gertrude Stein's Poetry: From Cubism to Embroidery, 1914-1933“. In: *Poetry and the Fine Arts*. Hgg. Roland Hagenbüchle/Jacqueline S. Ollier. Regensburg, 1989. S. 124-37.
- Karsner, David. *Sixteen Authors to One*. Freeport, 1968.
- Kateb, George. *Emerson and Self-Reliance*. London, 1995.
- Katz, Leon. *The First Making of The Making of Americans: A Study Based on Gertrude Stein's Notebooks and Early Memoirs of the Novels, 1902-1908*. Dissertation. New York, 1963.
- . „Matisse, Picasso and Gertrude Stein“. In: *Four Americans in Paris*. Ausst. Kat. New York, 1970. S. 51-63.
- Kaufmann, Michael Edward. *The Forms of Fiction: The Physical Text in the Works of Henry James, Gertrude Stein, William Faulkner, James Joyce and William Gass*. Urbana-Champaign, 1987.
- . *Textual Bodies: Modernism, Postmodernism, and Print*. Lewisburg, 1994.
- Kayser, Wolfgang. *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, 1957.
- Kazin, Alfred. „The New Realism: Sherwood Anderson and Sinclair Lewis“. In seinem: *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York, 1942. S. 205-226.
- Kellner, Bruce (Hg.). *A Gertrude Stein Companion: Content with the Example*. New York, 1988.
- Kemp, Wolfgang (Hg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, 1992.
- Kennedy, Elizabeth (Hg.) *Chicago Modern, 1893-1945: Pursuit of the New*. Chicago, 2004.
- Kennedy, J. Gerald. „Hemingway's Gender Trouble“. *American Literature*. 63.2 (Juni 1991): 187-207.
- . *Imagining Paris: Exile, Writing, and American Identity*. New Haven, 1993.
- Kenner, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. New York, 1975.
- Kermode, Frank. „Modernism, Postmodernism, and Explanation“. In: *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Hg. Elazar Barkan/Ronald Bush. Stanford, 1995. S. 357-372.
- Kimball, Jack. „Gertrude Stein and the Natural World“. Publiziert unter: <http://www.fauxpress.com/kimball/res/stein.htm>. (08.01.2003).
- Kimbell, Ellen. „The American Short Story: 1900-1920“. *The American Short Story: A Critical History, 1900-1945*. Hg. Philip Stevick. New York, 1984. S. 33-69.
- Kisawadkorn, Kriengsak. *American Grotesque from Nineteenth Century to Modernism: The Latter's Acceptance of the Exceptional*. Dissertation. Denton, 1994.
- Kisner, Madeleine. *Color in the Works of Poe, Hawthorne, Crane, Anderson, and Welty*. Dissertation. Ann Arbor, 1975.
- Klein, Alfons. *Figurenkonzeption und Erzählform in den Kurzgeschichten Sherwood Andersons*. Göttingen, 1978.
- Klein, Antje. „keeping pace with the visual revolution': Intermediary Reference in Gertrude

- Stein's Prose Poems *Tender Buttons* and Wyndham Lewis's Novel *Tarr*“. *Amerikastudien* 49.4 (2004): 515-538.
- Klepper, Martin/Schöpp, J.C. (Hgg.). *Transatlantic Modernism*. Heidelberg, 2001.
- Kofman, Sarah. *Melancholie der Kunst*. Graz, 1986.
- Köhler, Angelika, *Ambivalent Desires. The New Woman Between Social Modernization and Modern Writing*, Heidelberg, 2004.
- Köhnen, Ralph. *Sehen als Textkultur: Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, 1995.
- Koppenfels, Werner von. „Verbale Stilleben“. *FAZ* (26.03.2005): 48.
- Korff, Helga. *Die amerikanische Kleinstadt: Untersuchungen von literarischen und soziologischen Darstellungen der Kleinstadt in den Zwanziger Jahren*. Bern, 1976.
- Kornhauser, Elizabeth Mankin. *Marsden Hartley*. New Haven, 2002.
- Kory, Fern. „A Thing or Two about Hemingway's *Torrents of Spring*, Anderson's *Dark Laughter* and the 'New Negro' of the 1920s“. Vortrag während der Michigan Hemingway Society Conference in Petoskey, Michigan (17.10. 1998). Publiziert unter: <http://www.northquest.com/hemingway/conf98/kory.html> (18.05.2003).
- Kostelanetz, Richard (Hg.). *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Jefferson, 1990.
- . „Gertrude Stein: The New Literature“. *Hollins Critic* 12.3 (1975): 1-15.
- Kraft, Robert G. *Sherwood Anderson, Bisexual Bard: Some Chapters in a Literary Biography*. Dissertation. Seattle, 1969.
- Kramer, Andreas. *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*. Eggingen, 1993.
- Kramer, Dale. *Chicago Renaissance: The Literary Life in the Midwest – 1900-1930*. New York, 1966.
- Kramer, Hilton. „Picasso: Portraits of Masks?“. *New Criterion* 14.10 (Juni 1996): 5-9.
- Kranz, Gisbert. „Picasso-Rezeption der Dichter“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 43.4 (1980): 402-407.
- Krauss, Rosalind E. „In the Name of Picasso“. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, 1993. S. 23-41.
- Krewani, Angela. *Moderne und Weiblichkeit. Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Dissertation. Heidelberg, 1993.
- Kucharzewski, Jan D. „‘There is no ‘there’ there’: Gertrude Stein and Quantum Physics“. *Amerikastudien* 49.4 (2004): 499-513.
- Kuhn, Walt. *The Story of the Armory Show*. New York, 1938.
- Kulis, Margaret. „A Sherwood Anderson Checklist 1995“. *The Winesburg Eagle* 23.1 (1997): 7.
- Kurz, Martina. *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen, 2003.
- Kutschera, Franz von. *Sprachphilosophie*. München, 1975.
- Kyle, Jill. „Paul Cézanne, 1911. Nature Reconstructed“. In: Sarah Greenough. *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*. Ausst. Kat. National Gallery of Art. Washington D.C., 2001. S. 100-115.
- Lacy, Allen/Baker, Christopher. *Die Welt der Rose*. Köln, 1999.
- Lassoe Ralf. „A Source in El Greco for Picasso's *Les Femmes d'Alger*“. In: *Gazette des Beaux Arts* (Oktober 1987): 131-136.
- Lawry, Jon S. „‘Death in the Woods’ and the Artist's Self in Sherwood Anderson“. In: *Sherwood Anderson. A Collection of Critical Essays*. Hg. Walter B. Rideout. Englewood Cliffs, 1974. S. 120-129.
- Leeds, Valerie Ann. *My people: The Portraits of Robert Henri*. Ausst. Kat. Orlando, 1994.
- Leeman, Fred. „Malen ‚nach‘ Cézanne“. In: *Cézanne – Aufbruch in die Moderne*. Hgg. Felix Baumann et al. Ausst. Kat. Essen, 2005. S. 170-181.

- Lehmann, Dorothee. *Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey, Paul Cézanne, Mark Rothko*. Dissertation. Essen, 1991.
- Leick, Karen Elizabeth. *Personalities of Modernism. America Reads Gertrude Stein, Ezra Pound, and T.S. Eliot. 1920-1950*. Dissertation. Evanston, 2002.
- Leighen, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, 1989.
- Lemmon, Dallas Marion. *The Rovel, or the Novel of Interrelated Stories: M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson*. Dissertation. Indiana, 1970.
- Leppien, Helmut R. *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*. Stuttgart, 1992.
- Leudtke, Luther S. „Sherwood Anderson, Thomas Hardy, and ‘Tandy’“. *MFS* 20 (1974): 531-540.
- Levenson, J. C. „Robinson’s Modernity“. In: *Edwin Arlington Robinson: A Collection of Critical Essays*. Hg. Francis Murphy. Englewood Cliffs, 1970. S. 164-181.
- Levenson, Michael (Hg.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge, 1999.
- Levy, Alan H. *Edward MacDowell: An American Master*. Lanham, 1998.
- Lexikon der Kunst*. 12. Bde. Hg. Wolf Stadler. Erlangen, 1994.
- Lezra, Jacques. „How to Read *How to Write*“. *Modernism/Modernity* 5.1 (Januar 1998): 117-29.
- Lindquist-Cock, Elizabeth. *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*. New York, 1977.
- Lindsay, Clarence B. „‘I Belong in Little Towns’: Sherwood Anderson’s Small Town Post-Modernism“. *MidAmerica* 26 (1999): 77-104.
- Lindsay, Jack. *Cézanne: His Life and Art*. London, 1969.
- Lingeman, Richard R. *Sinclair Lewis. Rebel from Main Street*. New York, 2002.
- Lipffert, Klementine. *Symbol-Fibel*. Kassel, 1957.
- Lipka, Leonhard. „A Rose Is a Rose Is a Rose: On Simple and Dual Categorization in Natural Languages“. In: *Understanding the Lexicon. Meaning, Sense and World Knowledge in Lexical Semantics*. Hg. Werner Hüllen/Rainer Schulze. Tübingen, 1988. S. 355-366.
- Liston, Maureen. *Gertrude Stein: An Annotated Critical Bibliography*. Kent, 1979.
- Littlewood, Roland. *Pathologies of the West: An Anthropology of Mental Illness in Europe and America*. Ithaca, 2002.
- Lomas, David. „A Canon of Deformity: *Les Demoiselles d’Avignon* and Physical Anthropology“. *Art History* 16.3 (September 1993): 424-46.
- López-Durán, Fabiola. *Felice Varini. Points of View*. Baden, 2004.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider*. Trumansburg, 1984.
- Love, Glen A. „Winesburg, Ohio and the Rhetoric of Silence“. *American Literature* 40 (1968): 38-57.
- Lubar, Robert S. „Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco“. In: *Picasso and the Spanish Tradition*. Hg. Jonathan Brown. New Haven, 1996. S. 27-60.
- . „Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture“. *The Art Bulletin* 79.1 (1997): 56-84.
- Lubin, David M. „Masculinity, Nostalgia, and the Trompe l’œil Still-Life Paintings of William Harnett“. In: *Picturing a Nation. Art and Social Change in Nineteenth-Century America*. New Haven, 1994. S. 273-319.
- Ludington, Townsend. *Marsden Hartley. The Biography of an American Artist*. Ithaca, 1998.
- Luscher, Robert M. *American Regional Short Story Sequences*. Dissertation. Durham, 1984.
- Lynn, Kenneth S. *Hemingway*. Cambridge, 1987.
- MacLean, Lisa Anne. *Henry James and James McNeill Whistler: Representing Modernity*. Dissertation. Vancouver, B.C., 1997.

- Maier, Erich Josef. *Mystik – die verborgene Sinnchance*. Puchheim, 2002.
- Maloon, Terence (Hg.). *Classic Cézanne*. Ausst. Kat. Art Gallery of Sydney. New South Wales, 1998.
- Mancini, JoAnne Marie. *Pre-Modernism: Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show*. Princeton, 2005.
- Mann, Susan G. *A Bibliographic and Generic Study of the Short Story Cycle: Essays on "Dubliners", "Winesburg, Ohio", "In Our Time", "Pastures of Heaven", and "Go Down, Moses"*. Dissertation. Oxford (Ohio), 1984.
- . *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York, 1989.
- Marcet, Jean. „Painting, Gertrude Stein, and the Composition of the Twentieth Century“. In: *Poetry and the Fine Arts*. Hgg. Roland Hagenbüchle/Jaqueline S. Ollier. Regensburg, 1989. S. 138-51.
- Maresca, Carol J. „Gestures as Meaning in Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*“. *College Language Association Journal* 9 (1966): 279-283.
- Marquis, Alice Goldfarb. *Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie. A Biography*. New York, 1981.
- Marquis, Don. „Gertrude Is Stein, Stein Gertrude: That is All Ye Know on Earth, and All Ye Need to Know“. *The New York Sun* (15.10.1914): 10.
- Martin Robert K. „*The Mother of Us All* and American History“. In: Shirley Neuman/Ira B. Nadel (Hgg.). *Gertrude Stein and the Making of Literature*. London, 1988. S. 210-22.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York, 1964.
- Maurer, Emil. *Stiftung Sammlung E.G. Bührle*. Zürich, 1994.
- McAleer, John J. „Christ Symbolism in *Winesburg, Ohio*“. *Discourse* 4 (1961): 168-181.
- McBride, Henry. „Cézanne at the Metropolitan“. In: *The Flow of Art. Essays and Criticisms of Henry McBride*. Hg. Daniel Catton Rich. New York, 1975.
- McCausland, Elizabeth. *A.H. Maurer: A Biography of America's First Modern Painter*. New York, 1951.
- McClatchy, J.D. *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Berkeley, 1990.
- McCoy, Garnet. „The Rockwell Kent Papers“. *Archives of American Art Journal* (Januar 1972): 5.
- McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. London, 1989.
- Mecklenburg, Norbert. *Erzählte Provinz: Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Ts., 1982.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia, 1996.
- Melchers, Erna und Hans. *Das große Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf*. München, 1978.
- Mellard, James T. „Narrative Forms in *Winesburg, Ohio*“. *PMLA* 83 (1968): 1304-1312.
- . „Faulkner's Miss Emily and Blake's 'Sick Rose': 'Invisible worm', Nachtraglichkeit, and Retrospective Gothic“. *The Faulkner-Journal* 2.1 (1986): 37-45.
- Meller, Susan. „Introduction.“ In: *Roses. From the Collection of The Design Library, New York*. New York, 1991.
- Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*. New York, 1982.
- Meltzer, Françoise. *Salomé and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Übs. Hans Werner Arndt. Hamburg, 1984.
- . *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Übs. Regula Giulina/Bernhard Waldenfels. München, 1994.
- . *Die Prosa der Welt*. Hg. Claude Lefort. Übs. Regula Giuliani. München, 1984.

- Merrill, Linda. *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Washington, 1992.
- Mertens, Mathias. *Forschungsüberblick „Intermedialität“: Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover, 2000.
- Methews, Nancy Mowell (Hg.). *Cassatt and her Circle: Selected Letters*. New York, 1984.
- . *Mary Cassatt: A Life*. New York, 1994.
- Meyer, Herman. „Raumgestaltung und Raumsymbolik in moderner Erzählkunst und Malerei“. In: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. Wolfdietrich Rasch. Frankfurt/M., 1970. S. 13-26. „Diskussion“. S. 27-34.
- Meyer, Steven. *Irresistible Dictation. Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford, 2001.
- . „Stein and Emerson.“ *Raritan* 10 (1991): 87-119.
- . „Gertrude Stein Shipwrecked in Bohemia: Making Ends Meet in the Autobiography and After“. *Southwest Review* 77.1 (Winter 1992): 12-33.
- Meyers, Jeffrey (Hg.) *Hemingway: The Critical Heritage*. London, 1982.
- Michel-Thiriet, Philippe. *Das Marcel Proust Lexikon*. Frankfurt/M., 1992.
- Middleton, David. *The Habitual Peacefulness of Gruchy: Poems After Pictures by Jean-Francois Millet*. Baton Rouge, 2005.
- Milik, Józef T. *The Books of Enoch. Aramaic Fragments of Qumran Cave 4*. Oxford, 1976.
- Miller, Paul W. „Willa Cather, Sherwood Anderson, and Ivan Turgenev“. *MidAmerica* 24 (1997): 80-89.
- Miller, Perry. *Nature's Nation*. Cambridge, 1967.
- Miller, William V. „Earth Mothers, Succubi, and Other Ectoplasmic Spirits: The Women in Sherwood Anderson's Short Stories“. In: *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 196-209.
- Millichaps, Joseph. „Distorted Matter and Disjunctive Forms: The Grotesques as Modernist Genre.“ *Arizona Quarterly* 33 (1977): 339-347.
- Mills, Alice (Hg.). *Seriously Weird: Papers on the Grotesque*. New York, 1998.
- Mink, Janis. *Marcel Duchamp, 1887-1968*. Köln, 1994.
- Mitchell, William J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994.
- . „What is Visual Culture?“. In: *Meaning in the Visual Arts. Views from the Outside*. Hg. Irvin Lavin. Princeton, 1995. S. 207-17.
- Moore, George B., *Gertrude Stein's The Making of Americans: Repetition and the Emergence of Modernism*. New York, 1998.
- Moore, Lamont (Hg.). *Pictures for a Picture. Of Gertrude Stein as a Collector and Writer on Art and Artists*. New Haven, 1951.
- Morreau, Jaqueline. „Introduction“. In: *Gertrude Steins Wars I Have Seen*. New York, 1984. S. vii-xxiv.
- Morrisroe, Patricia. *Mapplethorpe: A Biography*. New York, 1995.
- Müller, Kurt. *Ernest Hemingway. Der Mensch – Der Schriftsteller – Das Werk*. Darmstadt, 1999.
- Murphy, Alexandra R. *Jean-François Millet*. Boston, 1984.
- Murphy, George D. „The Theme of Sublimation in Anderson's *Winesburg, Ohio*“. *MFS* 12 (1967): 237-246.
- Murphy, Karla. „The ‘Convincing Lies’ of Gertrude Stein: Cubism in *The Autobiography of Alice B. Toklas*“. *Platte Valley Review* 22.2 (1994): 5-20.
- Museum of Modern Art (Hg.). *Four Americans in Paris*. Ausst. Kat. New York, 1970.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Hg. Fredson Bowers. New York, 1983.
- Narveson, Richard. „Masters's ‘Griffy the Cooper’“. *Midwestern Miscellany* 7 (1980): 39-43.
- . „Spoon River Anthology: An Introduction“. *MidAmerica* 7 (1980): 52-72.
- Natanson, Thadée. „Paul Cézanne“. In: *La Promenade du critique influent*. Hg. Jean-Paul

- Bouillon et al. Paris, 1990. S. 385-388.
- National Collection of the Fine Arts (Hg.) *Alfred H. Maurer, 1868-1932*. Washington, 1973.
- Nead, Lynda. „Seduction, Prostitution, Suicide: *On the Brink* by Alfred Elmore“. *Art History* 5 (1982): 310-22.
- Neuman, Shirley C. *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration*. Victoria, B.C., 1979.
- /Nadel, Ira B. (Hg.). *Gertrude Stein and the Making of Literature*. London, 1988.
- Nicholls, Peter. „Difference Spreading: From Gertrude Stein to L=A=N=G=U=A=G=E Poetry“. In: *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*. Hg. Anthony Easthope/John O. Thompson. Hertfordshire, 1991. S. 116-28.
- Niess, Robert J. *Zola, Cézanne, and Manet: A Study of L'Œuvre*. Ann Arbor, 1968.
- Nochlin, Linda. „Cézanne: Studies in Contrast“. *Art in America* 86.6 (Juli 1996): 56-67, 116.
- . (Hg.) *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904. Sources and Documents*. Englewood Cliffs, 1966.
- Norris, Margot. „The ‘Wife’ and the ‘Genius’. Domesticating Modern Art in Stein’s *Autobiography of Alice B. Toklas*“. *Modernism, Gender, and Culture. A Cultural Studies Approach*. Hg. Lisa Rado. New York, 1997. S. 79-100.
- North, Michael. „Modernism’s African Mask: The Stein-Picasso Collaboration“. In: *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Hgg. Elazar Barkan/Ronald Bush. Stanford, 1995. S. 270-289.
- Novak, Barbara. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York, 1995.
- Novotny, Fritz. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Wien, 1970.
- . *Die großen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolger*. Wien, 1952.
- O’Brian, Patrick. *Pablo Picasso*. Hamburg, 1979.
- O’Connor, William Van. „The Grotesque: An American Genre“. *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale, 1962. S. 1-18
- Olivier, Fernande. *Picasso et ses amis*. Paris, 1923.
- Olson, Gary A. *Justifying Belief: Stanley Fish and the Work of Rhetoric*. Albany, 2002.
- Oppler Ellen C. *Fauvism Re-examined*. Dissertation. New York, 1969.
- Orvell, Miles. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*. Chapel Hill, 1989.
- Oxford Dictionary of English Etymology*. Hg. C. T. Onions. Oxford, 1966.
- Oxford English Dictionary*. Hg. John A. Simpson. Oxford, 1989 ff. Online Version.
- Palau i Fabre, Josep. „Un capítol de la vida de Picasso a Catalunya“. In: *El llibre de tothom*. Barcelona, 1965. S. 18-24.
- . *Doble assaig sobre Picasso*. Barcelona, 1968.
- Papinchak, Robert A. *Sherwood Anderson: A Study of the Short Fiction*. New York, 1992.
- . „Something in the Elders: The Recurrent Imagery in *Winesburg, Ohio*“. *The Winesburg Eagle* 9. 1 (1983): 1-7.
- Paquet, Marcel. *René Magritte 1989-1967. Der sichtbare Gedanke*. Köln, 1993.
- Parke, Catherine N. „‘Simple Through Complication’: Gertrude Stein Thinking“. *American Literature* 60 (1988): 554-74.
- Parkinson, Richard. *Cracking Codes: The Rosetta Stone and Decipherment*. London, 1999.
- Parr, James A. *Don Quixote. An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, 1988.
- . *Don Quixote, Don Juan and Related Subjects. Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*. Selinsgrove, 2004.
- Pattee, Fred Lewis. „The Development of the American Short Story“. In: *Die Amerikanische Short Story*. Hg. Hans Bungert. Darmstadt, 1972. S. 58-80.
- . „The Prairie Poets“. *The New American Literature: 1890-1930*. New York, 1930. S. 270-

- Paul, William. *The Rose Garden*. London, 1880.
- Pavloska, Susanna. *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*. New York, 2000.
- Pearce, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton, 1961.
- Pearson, Norman Holmes. „Anderson and the New Puritanism“. In: *Critical Essays on Sherwood Anderson*. Hg. David D. Anderson. Boston, 1981. S. 102-110.
- Penrose, Roland. *Pablo Picasso. Leben und Werk*. München, 1961.
- . *Picasso*. Paris, 1982.
- Perkins, David. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge, 1976.
- Perelman, Bob. *The Trouble with Genius. Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*. Berkeley, 1994.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge, 1985.
- . „Gertrude Stein’s Differential Syntax“, veröffentlicht unter: <http://www.poetics.yorku.ca/article.php?sid054> (08.06.2003).
- . „Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein“. In ihrem: *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton, 1981. S. 67-108.
- . *Wittgenstein’s Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago, 1996.
- . „‘Ninety Percent Rotarian’: Gertrude Stein’s Hemingway“. *American Literature* 62.4 (Dezember 1990): 668-683.
- . „Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp“. *Forum for Modern Language Studies* 32.2 (1996): 137-54.
- Perry, Lilla Cabot. „Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909“. In: Charles F. Stuckey (Hg.). *Monet: A Retrospective*. New York, 1985. S. 181-85.
- Person, James E. Jr. „‘That Always Autumn Town’: Winesburg, Ohio, and the Fiction of Ray Bradbury“. *The Winesburg Eagle* 22.2 (Sommer 1997): 1-4.
- Pettipiece, Deidre Anne. *Sex Theories and the Shaping of Two Moderns: Hemingway and H.D.* New York, 2002.
- Petzet, H.W. „Nachwort“. In: *Briefe über Cézanne*. Hg. Clara Rilke. Frankfurt/M., 1983. S. 105-19.
- Phillips, William L. „How Sherwood Anderson Wrote Winesburg, Ohio“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 62-84.
- Picht, Douglas R. „Anderson’s Use of Tactile Imagery in Winesburg, Ohio“. *Research Studies*. [Washington State] (Juni 1967): 176-178.
- Pickering, Samuel. „Winesburg, Ohio: A Portrait of the Artist as a Young Man“. *The Southern Quarterly* 16 (1977): 27-38.
- Pierpont, Claudia Roth. „The Mother of Confusion“. In ihrem: *Passionate Minds. Women Rewriting the World*. New York, 2000. S. 33-49.
- Pitchford, Nicola. „Unlikely Modernism, Unlikely Postmodernism: Stein’s Tender Buttons“. *American Literary History* 11 (Winter 1999): 642-67.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Ulrich Broich/ Manfred Pfister. Tübingen, 1985. S. 1-30.
- Pochat, Götz. „Moderne Gestern. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung“. In: *Besichtigung der Moderne. Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion*. Hg. Hans Holländer/Christian W. Thomsen. Köln, 1987. S. 21-35.
- Pollock, Griselda. *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*. London, 1998.
- Pound, Ezra. „How to Read“. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Hg. Thomas S. Eliot.

- London, 1954. S. 15-40.
- . „Webster Ford“. *Egoist* 2 (01.01.1915): 11.
- Prange, Regine. *Der Verrat der Bilder: Foucault über Magritte*. Freiburg i. Br., 2001.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Washington, 1967.
- Preimesberger, Rudolf et al. (Hgg.), *Porträt*. Berlin, 1999.
- Prideaux, Tom. *The World of Whistler, 1834-1903*. New York, 1974.
- Putzel, Max. *The Man in the Mirror*. Cambridge, 1963.
- Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge, 1992.
- Raaberg, Gloria Gwen. *Toward a Literary Collage: Literary Experimentalism and Its Relation to Modern Art in the Works of Pound, Stein and Williams*. Irvine, 1978.
- Rabin, Jessica G., *Surviving the Crossing: (Im)migration, Ethnicity, and Gender in Willa Cather, Gertrude Stein, and Nella Larsen*. New York, 2004.
- Rajewski, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, 2002.
- Randall, Bryony. „Re-Creation, Work, and the Everyday in Gertrude Stein“. *Critical Sense* 10.1 (Spring 2002): 87-119.
- Random House Webster's College Dictionary*. New York, 1991.
- Rawson, Hugh. *Dictionary of Euphemisms and Other Doubletalk*. New York, 1981.
- Read, Herbert. *Geschichte der modernen Malerei*. München, 1959.
- Reedy, William M. „The Writer of Spoon River“. *Reedy's Mirror* (29.11.1914): 1
- Reff, Theodore. „Harlequins, Saltimbanques, Clowns, and Fools“. *Artforum* (Oktober 1971): 30-43.
- Reilly, Eliza Jane. „Concrete Possibilities: William James and the European Avant-Garde“. *Streams of William James* 2.3 (Herbst 2000): 22-29.
- . *Pragmatism, Cubism, Modernism: William James and the Trans-Atlantic Avant-Garde, 1905-1925*. Dissertation. New Brunswick, 2000.
- Reist, John S., Jr. „An Ellipse Becomes a Circle: The Developing Unity of Winesburg, Ohio“. In: Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996. S. 348-365.
- Rentsch, Thomas. *Martin Heidegger. Das Sein und der Tod*. München, 1989.
- Rewald, John. *Cézanne and America, Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921*. New York, 1989.
- . *Cézanne et Zola*. Paris, 1936.
- . *Cézanne, the Steins and Their Circle*. London, 1986.
- . *Geschichte des Impressionismus: Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst*. Köln, 1995.
- . (Hg.). *Paul Cézanne. Briefe*. Zürich, 1962.
- . *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*. 2 Bde. New York, 1996.
- Reynolds, Michael S. *Hemingway: The Paris Years*. Oxford, 1989.
- . „Hemingway's Stein: Another Misplaced Review“. *American Literature* 55 (1983): 431-34.
- Richardson, John. *A Life of Picasso*. Bd. I: 1881-1906. New York, 1991.
- . „Picasso's Apocalyptic Whorehouse“. *The New York Review* (April 1987): 40-47.
- Rideout, Walter B. „Sherwood Anderson“. *Dictionary of Literary Biography*. Bd. IX.1. Hg. James J. Martine. Detroit, 1981. S. 19-35
- . „Sherwood Anderson“. *Sixteen American Authors: A Survey of Research and Criticism*. Hg. Jackson R. Bryer. Durham, 1974. S. 3-28.
- . (Hg.) *Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1974.
- . „The Simplicity of Winesburg, Ohio“. In: Sherwood Andersons *Winesburg Ohio*. Hg. Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996. S. 169-177.

- . „Sherwood Anderson's Mid-American Chants“. In: *Aspects of American Poetry*. Hg. Richard M. Ludwig. Ohio State, 1962. S. 149-70.
- . „Why Sherwood Anderson Employed Buck Fever“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 128-137.
- Ridge, Antonia. *The Man Who Painted Roses: The Story of Pierre-Joseph Redouté*. London, 1974.
- Ridley, Jo Ann. *Looking for Eulabee Dix. The Illustrated Biography of an American Miniaturist*. Washington, D.C., 1997.
- Rigsbee, Sally Adair. „The Feminine in Winesburg, Ohio“. Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio*. Hg. Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996. S. 178-188.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne*. Hg. Clara Rilke. Wiesbaden, 1952.
- Rishel, Joseph J. „Paul Cézanne“. In: *La Joie de Vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection*. München, 1993. S. 102-163.
- Rittenhouse, Jessie B. „Toward the Gulf“. *The Bookman* 43.2 (1918): 201-203.
- Rivero, Núria/Llorens, Teresa. „The Ochres of Gósol“. In: *Picasso 1905 – 1906. From the Rose Period to the Ochres of Gósol*. Hgg. Hans Christoph von Tavel/M. Teresa Ocana. Ausst. Kat. Barcelona, 1992. S. 300-356.
- Robertson, Bruce. *Marsden Hartley*. New York, 1995.
- Rodenbeck, Judith. „Insistent Presence in Picasso's *Portrait of Gertrude Stein*“. <http://www.showgate.com/tots/picasso/picstein.html> (29.05.2003).
- Rodenberg, Hans-Peter. *Hemingway*. Reinbek b. Hamburg, 1999.
- Rodman, Isaac. „Irony and Isolation: Narrative Distance in Faulker's 'A Rose for Emily'“. *The Faulkner-Journal* 8.2 (1993): 3-12.
- Rogers, Douglas G. *Sherwood Anderson: A Selective, Annotated Bibliography*. Metuchen, 1976.
- Rogers, William G. *Gertrude Stein Is Gertrude Stein Is Gertrude Stein: Her Life and Work*. New York, 1973.
- . *When This You See Remember Me: Gertrude Stein in Person*. New York, 1948.
- Rohr, Susanne. *Die Wahrheit der Täuschung: Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889-1989*. München, 2004.
- . „'Everybody sees, and everybody says they do': Another Guess at Gertrude Stein's *Blood on the Dining-Room Floor*“. *Amerikastudien/American Studies* 41.4 (1996): 592-602.
- . „Pragmaticism – a New Approach to Literary and Cultural Analysis“. *REAL* 19 (2003): 293-306.
- Rönnebeck, Arnold. „Gertrude Was Always Giggling“. *Books Abroad* 19 (Winter 1945): 3-7.
- Rose, Francis. *Gertrude Stein and Painting*. London, 1968.
- Rose, Marilyn Gaddis. „Gertrude Stein and Cubist Narrative“, *MFS* 22 (1976/77): 543-55.
- Rosenblum, Robert. *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. München, 1981.
- Rosenfeld, Paul. „Sherwood Anderson“. *Dial* 72 (1922): 29-42.
- Roskill, Mark. *The Interpretation of Cubism*. Philadelphia, 1985.
- Ross, Danfoth. „The American Short Story“. In: *Die Amerikanische Short Story*. Hg. Hans Bungert. Darmstadt, 1972. S. 298-332.
- Ross, Lilian. *Portrait of Hemingway*. New York, 1961.
- Roston, Murray. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. New York, 1996.
- Rubery, Annette. „Gertie Loses Her Head: Picasso's Portrait of Gertrude Stein“. www.orditur-telas.com/users/arabery/gertie.htm (08.09.2000).
- Rubin, William. „Cézannisme and the Beginnings of Cubism“. In: *Cézanne: The Late Work*. Hg. William Rubin, New York, 1977. S. 151-202.
- . (Hg.). *Les Demoiselles d'Avignon*. New York, 1994.
- . „The Genesis of 'Les Demoiselles d'Avignon'“. In seinem (Hg.): *Les Demoiselles d'Avignon*. New York, 1994. S. 13-144.

- . *Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art New York*. München, 1980.
- . *Picasso and Braque. Die Geburt des Kubismus*. München, 1990.
- . (Hg.). *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*. New York, 1996.
- . „Primitivism“ in Twentieth-Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, 1984.
- Ruddick, Lisa. *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*. Ithaca, 1991.
- Russell, Herbert K. „Edgar Lee Masters“. *Dictionary of Literary Biography*. Bd. LIV. Hg. Peter Quartermain. Detroit, 1987. S. 293-312.
- . *Edgar Lee Masters: A Biography*, Urbana, 2001.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*. New York, 1994.
- Rutter, Derek R. *Looking and Seeing. The Role of Visual Communication in Social Interaction*. Chichester, 1984.
- Sabin, Stefana. *Gertrude Stein*. Reinbek, 1996.
- Saffle, Michael. *Richard Wagner: A Guide to Research*. New York, 2002.
- Salvi, Claudia. *Pierre-Joesph Redouté. Le prince des fleurs*. Tournai, 1999.
- Salzman, Jack et al. (Hg.). *Sherwood Anderson: The Writer at His Craft*. Mamaroneck, 1979.
- Sandburg, Carl. „Notes for a Review of *The Spoon River Anthology*“. *The Little Review* 2.3 (1915): 42-43.
- San Juan, Epifanio. „Vision and Reality: A Reconsideration of Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*“. *American Literature* (1963/64): 137-155.
- Sayre, Henry. „The Artist's Model: American Art and Question of Looking like Gertrude Stein“. In: *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Hgg. Shirley Neuman/Ira B. Nadel. London, 1988. S. 21-41.
- Scanniello Stephen/Bayard, Tania. *Roses of America: The Brooklyn Botanic Garden's Guide to Our National Flower*. New York, 1990.
- Schapiro, Meyer. „The Apples of Cézanne. An Essay of the Meaning of Still-life“. *Art News Annual* 34 (1968): 1-41.
- Schevill, James. *Sherwood Anderson: His Life and Works*. Denver, 1951.
- Schiller, Georg. *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*. Dissertation. Frankfurt/M., 1996.
- Schlaeger, Jürgen. *Grenzen der Moderne. Gertrude Steins Prosa*. Konstanz, 1978.
- Schleifer, Ronald. *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture 1880-1930*. New York, 2000.
- Schmidt, Johann N. „Bauhaus Goes America: Modernism in Architecture“. In: *Transatlantic Modernism*. Hgg. Martin Klepper/Joseph C. Schöpp. Heidelberg, 2001. S. 251-265.
- Schmidt, Katharina (Hg.). *Manet, Zola, Cézanne – das Porträt des modernen Literaten*. Ostfildern-Ruit, 1999.
- Schmitt, Evmarie. *Cézanne in der Provence*. München, 1998.
- Schmitz, Neil. *Of Huck and Alice. Humerous Writing in American Literature*. Minneapolis, 1983.
- . „Gertrude Stein as Post-Modernist: The Rhetoric of Tender Buttons“. *Journal of American Literature* 3 (1974): 1203-18.
- . „Portrait, Patriarchy, Myth: The Revenge of Gertrude Stein“. *Salmagundi* 40 (Winter 1978): 69-91.
- Schneede, Uwe M. (Hg.). *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*. Hamburg, 1999.
- Schnitzler, Günter (Hg.). *Intermedialität: Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Freiburg i. Br., 2004.
- Schöpp, Joseph C. „‘Amazing Sense Distilled From Ordinary Meaning’: The Exfoliation of

- the Word in Emily Dickinson's Poetry". In: *Poetics in the Poem: Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Hg. Dorothy Z. Baker. New York, 1997. S. 90-103.
- . *Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne*. München, 1990.
- . „Cliques at War: Poe and the Battle of Poetic Discourses in Antebellum America“. *POetic Effect and Cultural Discourses*. Hg. Hermann Josef Schnackertz. Heidelberg, 2003. S. 163-176.
- . „Multiple 'Pretexts': Raymond Federmans zerrüttete Autobiographie“. *AAA* 6 (1981): 41-55.
- Schwanitz, Dietrich. „Edwin Markham: *The Man with the Hoe*“. In: *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*. Hg. Rudolf Haas. Berlin, 1987. S. 198-207.
- Schwartz, Stanford. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton, 1985.
- Scobie, Stephen. „The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein“. In: *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Hgg. Shirley Neuman/Ira B. Nadel. Boston, 1988. S. 98-118.
- Seckel, Hélène (Hg.). *Les Demoiselles d'Avignon*, Ausst. Kat. 2 Bde. Paris, 1988.
- Seelow, David. *Radical Modernism and Sexuality. Freud, Reich, D.H. Lawrence and Beyond*. New York, 2005
- Shea, Jerome Paul. *Sherwood Anderson, Charles Burchfield, and the American Small Town*. Dissertation. New Mexico, 1975.
- Shklovsky, Viktor „Art as Technique“. In: *Contemporary Literary Criticism*. Hgg. Robert Con Davis/Ronald Schleifer. New York, 1989. S. 261-272.
- Sidlauskas, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*. Cambridge, 2000.
- . „Emotion, Color, Cézanne“. www.19thc-artworldwide.org/autumn_04/articles/sidl.html (25.06.2005)
- Simolke, Duane. *Stein, Gender, Isolation, and Industrialism. New Readings of „Winesburg, Ohio“*. New York, 1999.
- Simon, Linda. *The Biography of Alice B. Toklas*. Garden City, N.Y., 1977.
- . *Gertrude Stein: A Composite Portrait*. New York, 1974.
- Singal, Daniel Joseph. „Towards a Definition of American Modernism“. *AQ* 39 (1987): 7-26.
- Skinner, Burrhus Frederic. „Has Gertrude Stein a Secret?“. *Atlantic Monthly* 153 (1934): 50-57.
- Slade, Joseph W. *Pornography in America*. Santa Barbara, 2000.
- Smith, Alson J. *Chicago's Left Bank*. Chicago, 1953.
- Souchère, Dor de la. *Picasso in Antibes*. New York, 1960.
- Souhami, Diana. *Gertrude and Alice*. London, 1993.
- Southgate, Beverly C. *Postmodernism in History: Fear or Freedom?* London, 2003.
- Spencer, Benjamin T. „Sherwood Anderson: American Mythopoeist“. In: *Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays*. Hg. Walter B. Rideout. Englewood Cliffs, 1974. S. 150-165.
- Spies, Werner. „Das Porträt als Manifest: Gertrude Stein“. In: *Kunstgeschichten. Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert*. Bd. I. Köln, 1998. S. 53-60.
- Sprigge, Elizabeth. *Gertrude Stein: Her Life and Work*. London, 1957.
- Spurling, Hilary. *Der unbekannte Matisse. Eine Biographie 1869-1908*. Übs. Jürgen Blasius. Köln, 1999.
- Steinberg, Leo. „The Philosophical Brothel“. *October* 44 (Frühling 1988): 7-74.
- Steiner, Wendy L. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago, 1985.
- . *Pictures of Romance. Form Against Content in Painting and Literature*. Chicago, 1991.
- . *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*.

- New Haven, 1978.
- . „The Necessity of Pornography“. In: *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*. Hg. Ulla Haselstein et al. Heidelberg, 2003. S. 335-344.
- Steinfeld, Thomas. „Rose, o reiner Widerspruch“. *Süddeutsche Zeitung* (25.04.2003): 15.
- Stendhal, Renate. *Gertrude Stein. In Worlds and Pictures*. London, 1995.
- Sterner, M. Beth Hunker. *Gertrude Stein: A Rationale and Content for an Introduction to the Aesthetics of Modernism*. Dissertation. Columbus, 1980.
- Stevick, Philip *The American Short Story 1900-1945: A Critical History*. New York, 1984.
- Stewart, Samuel M. *Murder Is Murder Is Murder*. Boston, 1985.
- Stierle, Karlheinz. *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff*. München, 1997.
- Stimpson, Catharine R., „Gertrude Stein and the Lesbian Lie“. In: *American Women's Autobiography: Fea(s)ts of Memory*. Hg. Margo Culley. Madison, 1992. S. 152-66.
- . „The Mind, the Body, and Gertrude Stein“. *Critical Inquiry* 3.3 (Frühling 1977): 489-506.
- Stouck, David. „Anderson's Expressionistic Art“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio*. Hg. Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996. S. 211-229.
- . „Winesburg, Ohio and the Failure of Art“. *TCL* 15 (1969): 145-151.
- . „Winesburg, Ohio as a Dance of Death“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996. S. 378-391.
- Strychacz, Thomas. *Hemingway's Theaters of Masculinity*. Baton Rouge, 2003.
- . *Modernism, Mass Culture, and Professionalism*. Cambridge, 1993.
- Sullivan, Barbara White. *A Gallery of Grotesque: The Alienation Theme in the Works of Hawthorne, Twain, Anderson, Faulkner, and Wolfe*. Dissertation. Ann Arbor, 1969.
- Sutherland, Donald. „Gertrude Stein and the Twentieth Century“, In: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Hg. Robert Bartlett Haas. Los Angeles, 1971. S. 139-56.
- . *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*. New Haven, 1971.
- . *On, Romanticism*. New York, 1971.
- Sutton, William A. *The Road to Winesburg: A Mosaic of the Imaginative Life of Sherwood Anderson*. Metuchen, 1972.
- Sweeney, James Johnson. „Picasso and Iberian Sculpture“. *Art Bulletin* 23.3 (September 1941): 191-99.
- Sweet, Frederick A. *Miss Mary Cassatt*. Norman, 1966.
- Swenson, May. „Introduction“. In: Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*. New York, 1973. S. 5-13.
- Taillandier, Yvon. *Cézanne*. Mailand, o.J.
- Tanner, Tony. *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*. London, 1977.
- Tavel, Hans Christoph von. „Man and Woman in Picassos Work in 1905 and 1906“. In: *Picasso 1905-1906. From the Rose Period to the Ochres of Gósol*. Hgg. Hans Christoph von Tavel/M. Teresa Ocana. Ausst. Kat. Barcelona. 1992. S. 89-96.
- Taylor, Welford Dunaway. *Sherwood Anderson*. New York, 1977.
- Teachout, Terry. „Virgil Thomson's Brilliant Careers“. *Commentary* 104.1 (Juli 1997): 50-53.
- Teuber, Marianne. „Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James“. In: *Kubismus*, Ausst. Kat. Köln, 1982, S. 9-57.
- Thissen, John Hughes. *Sherwood Anderson and Painting*. Dissertation. Evanston, 1974.
- Thurston, Jarvis A. „Technique in Winesburg, Ohio“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Hg. John H. Ferres. New York, 1996. S. 304-317.
- Todd, Loreto. *An Introduction of Linguistics*. New York, 1991.
- Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. Übs. Jörg Trobitius. München, 1999.
- Townsend, Kim. *Sherwood Anderson*. Boston, 1987.
- . „The Achievement of Winesburg“. In: *Sherwood Andersons Winesburg, Ohio*. Hg.

- Charles E. Modlin/Ray Lewis White. New York, 1996. S. 203-210.
- Trilling, Lionel. „Sherwood Anderson“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 212-221.
- Trodd, Colin et al. (Hgg.). *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*. Aldershot, 1999.
- Turner, Jane (Hg.). *The Dictionary of Art*. New York, 1996.
- Updike, John. „Twisted Apples“. In: *Harper's* 268 (März 1984): 95-97.
- . „Whistler in the Dark“. In seinem: *Still Looking. Essays on American Art*. New York, 2005. S. 82-95.
- Van Buren, Anne H. „Madame Cézanne's Fashions and the Date of Her Portraits“. *The Art Quarterly* 29.2 (1966): 111-27.
- Van Vechten, Carl. „How to Read Gertrude Stein“. *Trend* 7 (August 1914): 553-557.
- Vaughn, Alden T. und Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*. Cambridge, 1991.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. London, 1974.
- Vollard, Ambrosie. *Cézanne*. New York, 1984.
- Wagner, Linda. „Edgar Lee Masters, 1868-1950“. In: *American Writers: A Collection of Literary Biographies*. Ergänzungsband I, Teil 2. Hg. Leonard Unger. New York, 1979. S. 454-478.
- . „Sherwood, Stein, the Sentence, and Grape Sugar and Oranges“. In: *Sherwood Anderson: Dimension of His Literary Art: A Collection of Critical Essays*. Hg. David D. Anderson. East Lansing, 1976. S. 75-89.
- Wagner, Monika. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München, 2001.
- . „Das Problem der Moderne“. In: *Moderne Kunst*. Hg. Monika Wagner. Reinbek, 1997. Bd. I. S. 15-29.
- Wagner-Martin, Linda. *Ernest Hemingway. A Literary Life*, Basingstoke, 2007.
- . „*Favored Strangers*“: *Gertrude Stein and Her Family*. New Brunswick, 1995.
- Walcutt, Charles Child. „New Ideas in the Novel“. In: *American Literary Naturalism: a Divided Stream*. Minneapolis, 1956. S. 3-29.
- . „Sherwood Anderson: Impressionism and the Buried Life“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 156-171.
- Waldmann, Howard. „Räume des Daseins: Eine Studie über Zimmer und Räume bei Sherwood Anderson“. In: *Sherwood Anderson – Erzähler des amerikanischen Traums*. Hg. Jürgen Dierking. Hamburg, 1990. S. 90-108.
- Walker, Jayne L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from "Three Lives" to "Tender Buttons"*. Amherst, 1984.
- Walther, Ingo F. (Hg.) *Malerei des Impressionismus*. 2 Bde. Köln, 1994.
- Walzel, Oskar, *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin, 1917.
- Ward, J.A. *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*. Baton Rouge, 1985.
- Waring, Philippa. *A Dictionary of Omens and Superstitions*. London, 1980.
- Warncke, Carsten Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. 2 Bde. München, 1991.
- Warner, Sam B. *The Urban Wilderness – A History of the American City*. Berkeley, 1995.
- Watts, Emily Stipes. *Ernest Hemingway and the Arts*. Urbana, 1971.
- Watson, Steven. *Prepare for Saints. Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*. New York, 1998.
- Weber, Alfred. „Sherwood Andersons Reflexionen über die Dichtung“. In: *Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*. Hg. Alfred Weber/Dietmar Haack. Göttingen, 1971. S. 29-55.

- Weber, Brom. *Sherwood Anderson*. Minneapolis, 1964.
- Weber, Horst. *Cézanne and Literature. An Essay in Cultural History*. Heidelberg, 1991.
- Weber, Ronald. *The Midwestern Ascendancy in American Writing*. Bloomington, 1992.
- Webster's New Universal Unabridged Dictionary*. New York, 1983.
- Weimann, Robert. *Authority and Representation in Early Modern Discourse*. Hg. David Hillman. Baltimore, 1996.
- . „New Criticism“ und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden. München, 1974.
- Weiss, Andrea. *Paris war eine Frau*. Dortmund, 1996.
- . *Paris Was a Woman*. Filmdokumentation, produziert von Frances Berrigan et al. Regie: Greta Schiller. 75 min. 1995.
- Weiss, Jeffrey. *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven, 1994.
- Weiss, Lynn M. *Gertrude Stein and Richard Wright. The Poetics and Politics of Modernism*, Jackson, 1998.
- Welton, Jude. *Looking at Paintings*. London, 1994.
- Wetzel, Michael. *Die Wahrheit nach der Malerei*. München, 1997.
- Whipple, T. K. „Sherwood Anderson“. In: *Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays*. Hg. Walter B. Rideout. Englewood Cliffs, 1974. S. 87-100.
- White, Ray Lewis. *Gertrude Stein and Alice B. Toklas: A Reference Guide*. Boston, 1984.
- . „Hemingway's Private Explanation of *The Torrents of Spring*“. *MFS* 13 (1967): 291-93.
- . „Introduction“. In: *The Achievement of Sherwood Anderson: Essays in Criticism*. Hg. Ray Lewis White. Chapel Hill, 1966. S. 3-19.
- . *The Merrill Studies in Winesburg, Ohio*. Columbus, 1971.
- . „Of Time and Winesburg, Ohio: An Experiment in Chronology“. *MFS* 25 (1979/80): 658-666.
- . „Sherwood Anderson: Dissertations, Theses, Research Papers, 1924-1995“. *The Winesburg Eagle* 23. 2 (1997): 7-12.
- . *Sherwood Anderson: A Reference Guide*. Boston, 1977.
- . „Winesburg, Ohio“: An Exploration. Boston, 1990.
- White, Richard Grant. *Shakespeare's Scholar: Being Historical and Critical Studies of his Text, Characters, and Commentators, with an Examination of Mr. Collier's Folio of 1632*. New York, 1854.
- Whittier-Ferguson, John. „The Liberation of Gertrude Stein: War and Writing“, *Modernism/Modernity* 8.3 (September 2001): 405-28.
- Whitworth, Michael H. *Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*. Oxford, 2002.
- Wilder, Thornton. „Introduction“. In: Gertrude Steins *Four in America*. Freeport, 1969. S. v-xxvii.
- Wilhelm, James J. (Hg.). *Gay and Lesbian Poetry: An Anthology from Sappho to Michelangelo*. New York, 1995.
- Will, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*. Edinburgh, 2000.
- Willems, Gottfried. „Frei um zivilisiert zu sein und zu sein“: Das Verhältnis von moderner Kunst und Zivilisationskritik im Licht von Gertrude Steins „Paris, Frankreich“. *Jenaer Philosophische Vorträge und Studien*. Bd. 17. Hg. Wolfram Högerebe. Erlangen, 1996.
- Williams, Kenny J. *A Storyteller and a City: Sherwood Anderson's Chicago*. DeKalb, 1988.
- Williams, Raymond. *Keywords – A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana, 1988.
- Williams, William Carlos. „The Work of Gertrude Stein“. In: *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Hg. Richard Kostelanetz. Jefferson, 1990. S. 23.

- Williamson, Edwin. *The Half-Way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*. Oxford, 1984.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989.
- Wilton, Andrew/Barringer, Tim. *American Sublime. Landscape Painting in the United States, 1820-1880*. Princeton, 2002.
- Wineapple, Brenda. *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*. New York, 1996.
- Winter, Ella. „Gertrude Stein Comma“. In: Kurt Curnutt. *The Critical Response to Gertrude Stein*. Westport, 2000. S. 82-85.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, 1999.
- Wolfe, Susan J. „Insistence and Simplicity. The Influence of Gertrude Stein on Ernest Hemingway“. *South-Dakota-Review* 35.5 (1997): 95-111.
- Wrenn, John H./Margaret M. *Edgar Lee Masters*. New York, 1983.
- . „‘T.M.’: The Forgotten Muse of Sherwood Anderson and Edgar Lee Masters“. In: *Sherwood Anderson: Centennial Studies*. Hg. Hilbert H. Campbell und Charles E. Modlin. Troy, 1976. S. 175-83.
- Yenawine, Philip. *How to Look at Modern Art*. New York, 1991.
- Yingling, Thomas. „Winesburg, Ohio and the End of Collective Experience“. In: *New Essays on "Winesburg, Ohio"*. Hg. John W. Crowley. New York, 1990. S. 99-128.
- Zapf, Hubert (Hg.). *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1996.
- Zaunschirm, Thomas. *Bereites Mädchen: ready-made*. Klagenfurt, 1983.
- . *Marcel Duchamps Unbekanntes Meisterwerk*. Klagenfurt, 1986.
- . *Robert Musil und Marcel Duchamp*. Klagenfurt, 1982.
- Zeltner, Philip M. *John Dewey's Aesthetic Philosophy*. Amsterdam, 1975.
- Zervos, Christian. *Pablo Picasso*. 31 Bde. Paris, 1932-78.
- Zlotnick, Joan. „Dubliners in Winesburg, Ohio: A Note on Joyce's 'The Sisters' and Anderson's 'The Philosopher'“. *SSF* 12 (1975): 405-407.
- Zöllner, Detlef. *Wilhelm von Humboldt. Einbildung und Wirklichkeit: Das bildungstheoretische Fundament seiner Sprachphilosophie*. Münster, 1989.

