

Wie erzählt man vom Augenblick?

Präsenzeffekte, Serialität und „Zeit-Wissen“ in Gertrude Steins frühen literarischen Portraits

HEIKE SCHÄFER

I. DIE POPULARITÄT DER KURZEN FORM IN ZEITEN DER BESCHLEUNIGUNG

Die derzeitige Konjunktur der kurzen Textformen stellt offenkundig eine Antwort auf die Beschleunigung von Arbeits-, Lebens-, und Kommunikationsprozessen dar. Die Verknappung von Inhalten und Kommunikationsformen, sowohl im Sinne einer Verdichtung als auch einer bloßen Skizzierung von Inhalten, erlaubt es uns, Informationen schneller zu übermitteln, zu sichten und auszuwerten. Insbesondere die sozialen Medien sind darauf ausgerichtet, Daten sofort und global zirkulieren zu lassen. Dabei werden die zeitliche Dauer und räumliche Ausdehnung der Kommunikationsprozesse ebenso komprimiert wie die Inhalte und sprachlichen Mittel. Das Versprechen der kurzen Formen ist somit zum einen die Zeitersparnis. In einer Kommunikationskultur, die auf Geschwindigkeit setzt, können lange Texte als risikobehafteter Störfaktor wirken. So werden im Web längere Blog-Einträge oder Kommentare gerne mit Warnhinweisen wie „Warning: Long Read!“ versehen.¹ Die kurzen Formen der digitalen Kommunikation ermöglichen jedoch nicht nur eine Beschleunigung des Informationsflus-

1 Exemplarische Beispiele finden sich auf diesen Websites: <http://www.africanamerica.org/topic/warning-long-read-what-i-told-my-white-friend-when-he-asked-for-my-black-opinion-on-white-privilege> und <https://thenewyorkerblog.wordpress.com/2014/04/01/a-year-in-review-what-have-i-learned-this-year-warning-long-read/>

ses. Sie bieten in einer zunehmend mediatisierten Lebenswelt zugleich auch eine kompensatorische Erfahrung von Unmittelbarkeit. Wir können alles sofort, direkt und von jedem Ort aus mitteilen, lesen und kommentieren. Die digitale Kommunikation bewirkt eine Raum-Zeit-Kompression, die die Distanz zwischen Sendern und Empfängern und zwischen Prozessen der Textproduktion und -rezeption zu reduzieren scheint und es ermöglicht, diese als unmittelbar miteinander verbunden zu erleben. Der Boom der kleinen Formen unter den Bedingungen der Digitalisierung und Globalisierung resultiert also aus und bewirkt gleichzeitig einen Wandel der Zeitkultur.

Beschleunigung ist bekanntermaßen ein grundlegendes Merkmal der Moderne.² Die Gründe hierfür sind vielfältig. Zu den wesentlichen generativen Faktoren zählen sicherlich die Entstehung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems und die Industrialisierung, die Zeit zu einer wertvollen Ressource im Produktions- und Arbeitsprozess werden lassen, sowie die Entwicklung neuer Technologien und Medien, die Transport-, Kommunikations- und Fertigungsprozesse beschleunigen, von der Eisenbahn und dem Telegrafen bis zum Fließband.³ Es erscheint daher sinnvoll, die derzeitige Konjunktur der kurzen Formen in der Geschichte der Beschleunigung der Moderne zu verorten und so das Wechselspiel von kurzen Erzählformen und Zeitkultur historisch zu perspektivieren. Zu diesem Projekt möchte der vorliegende Aufsatz einen Beitrag leisten, indem er sich mit einer früheren Phase dieser Entwicklung befasst, die ebenfalls von der radikalen Beschleunigung sozialer, ökonomischer und kommunikativer Prozesse geprägt war, nämlich den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der frühen literarischen Portraits von Gertrude Stein, einer Hauptvertreterin des amerikanischen Modernismus, untersuche ich exemplarisch, wie modernistische Schriftsteller kurze Formen literarisch nutzten, um den Wandel der Zeitkultur in ihrer Epoche zu reflektieren und mitzugestalten.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts führte eine ganze Reihe sozialer, wirtschaftlicher, technologischer und wissenschaftlicher Umwälzungen zu einer grundlegenden Veränderung der Zeiterfahrung. Als Stichworte seien hier nur solche Entwicklungen genannt wie die Beschleunigung der Fortbewegung durch Motorisierung, die Temposteigerung des Arbeitslebens durch industrielle

2 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

3 Vgl. Stephen Kern: *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2003, S. 109–130; Nina Degele/Christian Dries: *Modernisierungstheorie*, München: Fink 2005, S. 160–169.

Massenproduktion und Taylorismus, die Großstadterfahrung und die Theoriebildung im Bereich der Naturwissenschaften, allen voran Einsteins Relativitätstheorie, der Psychologie, insbesondere der Psychoanalyse, und der Philosophie, wie beispielsweise in den Schriften Henri Bergsons.⁴ So überrascht es nicht, dass die Veränderung der Zeitkultur ein zentrales Thema der modernistischen Literatur ist. Sowohl in Europa als auch in Amerika versuchten Schriftsteller die neue Zeiterfahrung darzustellen, indem sie sich vom Verständnis der Zeit als einem linearen, chronologisch geordneten, objektiven Verlauf, wie er sich im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts findet, abwandten und neue Darstellungsweisen entwickelten, um die Subjektivität und Beobachterabhängigkeit der Zeiterfahrung, die Simultanität unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen und Zeitebenen, wie etwa das Ineinandergreifen von Vergangenheit und Gegenwart, zu repräsentieren. Dabei bevorzugten sie allerdings nicht unbedingt kurze Erzählformen. William Faulkner, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust und Virginia Woolf wählten allesamt die lange Form des Romans, um die komplexen subjektiven Prozesse des Zeiterlebens darzustellen.

Eine andere Vorgehensweise findet sich bei Gertrude Stein, die sich bei ihrem Versuch Zeiterfahrung zu beschreiben, einer literaturgeschichtlich eher randständigen Gattung zuwandte, nämlich dem literarischen Portrait. Steins avantgardistische Erzählexperimente sind im Kontext dieses Bandes besonders interessant, weil sie das innovative Potenzial einer literarischen Kurzform in Konkurrenz nicht nur zu literarischen Traditionslinien, sondern auch intermedial zu visuellen Formen des Portraits in der Malerei, Fotografie und dem Film ausloten. In ihren frühen Portraits bricht Stein mit den Konventionen realistischen Erzählens und entwickelt ein neues Darstellungsverfahren der seriellen Variation, um ein gewisses „Zeit-Wissen“, nämlich ein Bewusstsein der flüchtigen Präsenz

4 Siehe Jimena Canales: *The Physicist and the Philosopher. Einstein, Bergson, and the Debate That Changed Our Understanding of Time*, Princeton: Princeton University Press 2015; Tim Armstrong: *Modernism. A Cultural History*, Cambridge: Polity, 2005, S. 1-22; Ben Singer: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press 2001, S. 59-99; Daniel Singal: „Towards a Definition of American Modernism“, in: *American Quarterly* 39,1 (1987), S. 7-26; Malcolm Bradbury/James McFarlane: „The Name and Nature of Modernism“, in: Malcolm Bradbury/James McFarlane (Hg.), *Modernism, 1890-1930*, Harsocks: Harvester Press 1978, S. 19-55.

des unmittelbaren Augenblicks, zu vermitteln.⁵ Sie stellt den Lebensprozess als Abfolge von ineinandergreifenden Momenten dar, um den gegenwärtigen Augenblick, der sich unserer bewussten Wahrnehmung im Modus des alltäglichen Normalbetriebs gemeinhin fortwährend entzieht, im Leseprozess erfahrbar zu machen. Obwohl Steins frühe Portraits mit vielen der heute virulenten kurzen Textformen ein Streben nach Unmittelbarkeits- und Präsenzerfahrungen teilen, nutzen sie das Prinzip der Komprimierung in anderer Weise. Stein geht es nicht darum, durch eine Abkürzung, Verknappung oder Verdichtung von Inhalten eine Beschleunigung des Erzählens zu erzielen. Ganz im Gegenteil komprimiert sie in ihren Portraits das biografische Erzählen auf Momentaufnahmen der Portraitierten, um etwas darzustellen, das äußerst kurz und flüchtig ist: den unmittelbar gegenwärtigen Moment.

Wie aber kann man vom Augenblick erzählen? Etwa indem man schreibt: jetzt, jetzt, jetzt, jetzt? Solch ein insistierendes Wiederholen wäre wohl eher als deiktisch denn als narrativ zu bezeichnen. Um den flüchtigen Moment der unmittelbaren Gegenwart in den Blick zu bekommen, scheint keine Reduktion oder Verknappung der Beschreibung notwendig, sondern eine Dehnung, ein sprachliches Ausweiten. Stein wählt die Form des Portraits, um den Augenblick in der Darstellung zu einem wahrnehmbaren und evozierbaren Erfahrungsraum zu dehnen. Die kleine Form dient hier also nicht der Beschleunigung der Wissensvermittlung, sondern der Fokussierung der Wahrnehmung und der Produktion eines spezifischen „Zeit-Wissens“. Dieser Aufsatz sucht zu klären, wie Stein die Gattung des Portraits nutzt, um neue literarische Verfahrensweisen zu entwickeln, die eine bewusste Erfahrung der Gegenwart vermitteln und so in einem produktiven Dialog mit der Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts stehen.

II. „GONE IN THE INSTANT OF BECOMING“: ZUR DARSTELLBARKEIT DES GEGENWÄRTIGEN MOMENTS

Für Stein bestand eine der wesentlichen Aufgaben des Schriftstellers darin, die zeitgenössische Zeiterfahrung zu erkunden und darzustellen. Sie war überzeugt, „that every contemporary writer must find out what is the inner time-sense of his

5 Stein benutzt den Begriff „time-knowledge“ in ihrem Essay „How Writing is Written“, in: Richard Kostelanetz (Hg.), *The Gertrude Stein Reader*, New York: Cooper Square Press 2002, S. 438-449, hier S. 443.

contemporariness.“⁶ Die amerikanische Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts war für sie vor allem geprägt von der Erfahrung der Bewegung. „In the Twentieth Century you feel like movement. The Nineteenth Century didn't feel that way. The element of movement was not the predominating thing that they felt. You know that in your lives movement is the thing that occupies you most – you feel movement all the time“.⁷ Stein beschreibt hier einen Zustand unaufhörlicher Bewegung und Veränderung, der für viele ihrer Zeitgenossen in einem Gefühl nicht nur der Beschleunigung, sondern auch der Überstimulation mündete. In einer Art kompensatorischer Gegenbewegung konzentrierten sich daher viele modernistische Schriftsteller, Künstler und Philosophen auf die Erfahrung und Repräsentation des gegenwärtigen Moments.⁸ In einem Rückblick auf die ersten 30 Jahre ihres Schreibens bestimmt auch Stein die Darstellung des Augenblicks als das zentrale Anliegen ihres literarischen Schaffens. „I was trying to get this present immediacy without trying to drag in anything else. [...] I have been trying in every possible way to get the sense of immediacy, and practically all the work I have done has been in that direction“.⁹

Der Versuch die unmittelbare Gegenwart in der literarischen Darstellung aufzurufen, ohne ihr etwas hinzuzufügen, „without trying to drag in anything else“, ist offenkundig ein abenteuerliches Unterfangen, das eine ganze Reihe von Problemen in sich birgt. Zum einen nehmen wir die Gegenwart durch den Filter unserer vorangegangenen Erfahrungen und unserer Antizipation der Zukunft wahr. Unsere Wahrnehmung ist gefärbt durch Erinnerungen, Erwartungen und kulturelle Prägungen. Sie ist sprachlich, kognitiv und kulturell vermittelt, wie bereits Ralph Waldo Emerson in seinem Essay „Experience“ (1844) beklagte. Zum anderen ist sie ebenso wie die Erfahrung in sich prozesshaft und baut sich sukzessive auf, wie Steins Zeitgenosse John Dewey in *Art as Experience* (1934) erläuterte. In diesem Prozess durchleben wir zwar einen Moment nach dem ande-

6 Ebd., S. 447.

7 Ebd., S. 441.

8 Leo Charney: „In a Moment. Film and the Philosophy of Modernity“, in: Leo Charney/ Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, California: University of California Press 1995, S.279-294, hier S. 279. Eine ausführliche Analyse des um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitverbreiteten Interesses an der Erfahrung und Darstellbarkeit des Augenblicks bietet Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2002.

9 Gertrude Stein, „How Writing is Written“, S. 444.

ren. Unser Bewusstsein hat jedoch Schwierigkeiten, unmittelbar zu erfassen, wie der gegenwärtige Moment auftaucht, sich entfaltet und in einem sich neu herausbildenden Augenblick aufgeht, weil es Zeit zum Verarbeiten der Informationen benötigt (und darüberhinaus wahrscheinlich von allem möglichen anderen abgelenkt ist). Wir erkennen das Jetzt im Alltagsmodus der Wahrnehmung daher zumeist nur im Nachhinein. Wie William James, der Begründer der amerikanischen Psychologie, bei dem Stein von 1893 bis 1897 in Harvard studierte, in seinem bahnbrechenden Werk *The Principles of Psychology* (1890) konstatierte: „Let any one try, I will not say to arrest, but to notice or attend to, the present moment of time. One of the most baffling experiences occurs. Where is it, this present? It has melted in our grasp, fled ere we could touch it, gone in the instant of becoming“.¹⁰ Der Augenblick weicht also beständig vor unserem Begreifen zurück. Statt reine Präsenz zu erleben, werden wir bei dem Versuch, den unmittelbaren Augenblick zu erfassen, dem fortwährenden Auftauchen und Vergehen von Momenten, also der Prozesshaftigkeit der Gegenwart gewahr. Diese Prozesshaftigkeit droht jedoch ebenso unserer Beobachtung und Sprache fortlaufend zu entgleiten, weil jeder Akt des bewussten Denkens und Benennens die Dinge unterscheidet, einordnet und festlegt und so das Fließen der Wahrnehmung und Zeit erstarren lässt. Die Wirklichkeit erhält für uns eine erkennbare, stabile und deutbare Form. Den unaufhörlichen Wandel der Gegenwart, das beständige sich Ausbilden und Auflösen von Augenblicken verlieren wir darüber jedoch aus dem Blick.

In Anbetracht dieser Schwierigkeiten stellt Steins Versuch, „to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present“,¹¹ sie vor grundlegende epistemologische und ästheti-

10 William James: *The Principles of Psychology*, Bd. 1 (1890), New York: Dover 1950, S. 608. Der Einfluss von James auf Stein ist vielfach erörtert worden. Für eine Analyse von Steins Poetik im Kontext des Pragmatismus (insbesondere in der Variante von James und Dewey) und Whiteheads Prozessphilosophie siehe Herwig Friedl: „Art and Culture as Emerging Events. Gertrude Stein, Pragmatism, and Process Philosophy“, in: Rudi Keller/Karl Menges (Hg.), *Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective*, Tübingen: Francke 1997, S. 43-64. Steven Meyer untersucht die Beziehungen zwischen Stein und Emerson sowie Stein und James in *Irresistible Dictation. Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford, California: Stanford University Press 2001, S. 129-164 und S. 207-270.

11 Gertrude Stein: „Plays“, in: *Lectures in America* (1935), Boston, Massachusetts: Beacon 1985. S. 93-131 und 104-105.

sche Probleme. Wenn wir die Herausforderung, die die Flüchtigkeit des unmittelbaren Moments und die Prozesshaftigkeit der Gegenwart an unser Denken stellt, auf den Bereich des literarischen Erzählens übertragen, stellt sich insbesondere die Frage, welche Art der Repräsentation es vermag, die unvermeidliche Diskrepanz zwischen der Abgeschlossenheit und klar umrissenen Form der Darstellung und dem unaufhörlichen Werden und Vergehen des gegenwärtigen Moments zu thematisieren, vorzuführen oder anderweitig zu evozieren. Stein erteilt hier realistischen Formen des Erzählens eine klare Absage und fordert eine radikale Umstellung von Denkgewohnheiten und Repräsentationsweisen. Der Effekt einer „present immediacy“ lasse sich durch die Transparenzeffekte realistischer Beschreibung nicht herstellen. Die Lösung sei vielmehr ein nicht-mimetisches Verfahren der seriellen Darstellung.

III. VON AUGENBLICK ZU AUGENBLICK & VON SATZ ZU SATZ: DIE GEGENWART ALS SERIELLER PROZESS IN STEINS PORTRAITS

In ihren frühen Portraits entwickelt Stein eine neue, serielle Form der Darstellung, die die Aufmerksamkeit der Leser beständig auf die sprachliche Bewegung des Textes lenkt und so auf die zeitliche Entfaltung des Textes, auf sein sequenzielles Fortschreiten von Wort zu Wort, Satz zu Satz, und von Moment zu Moment fokussiert. Die Gattung des Portraits eignet sich für dieses Unterfangen in besonderem Maße, weil es sich um einen kurzen Text handelt, der die typischen Eigenschaften einer realen Person durch Beschreibung, Anekdoten und Zitate darzustellen sucht und dabei im Gegensatz zur Langform der Biografie keine chronologisch aufgebaute Erzählung entwickelt.¹² In ihren Portraits versuchte Stein „to give the appearance of one time-knowledge, and not to make it a narrative story. This is what I mean by immediacy of description“.¹³

Dies sieht konkret so aus: In einem ihrer ersten veröffentlichten Portraittexte, „Picasso“ (1912), beschreibt Stein den Maler mithilfe des seriellen Wiederholens und Variierens:

12 Ulla Haselstein: „Gertrude Stein’s Portraits of Matisse and Picasso“, in: *New Literary History* 34 (2004), S. 723-743, hier S. 724. Haselsteins hellsichtige Interpretation ordnet Steins Texte in die Tradition der Portraitkunst in Malerei und Literatur ein.

13 Stein, „How Writing is Written“, S. 443.

This one was one who was working. This one was one being one having something being coming out of him. This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working. This one was one whom some were following. This one was one who was working.¹⁴

Die Passage setzt sich, ebenso wie der Rest des Portraits, aus einer Abfolge serieller Satzpermutationen zusammen, die wie Momentaufnahmen aufeinander folgen. Stein bezeichnete diese Methode als „insisting“, also als Beharren, oder auch als „beginning again and again“.¹⁵ Ziel des Beharens ist es, in einem Satz einen Moment aufzurufen und diesen dann durch teilweise Wiederholung und Variation im nächsten Satz fortzuführen, so dass der Eindruck entsteht, dass sich der Moment über die Satzfolge auszudehnen scheint. Stein nannte diesen Eindruck eines sich immer weiter ausdehnenden gegenwärtigen Moments „a continuous present“, also eine „fortgesetzte Gegenwart“.¹⁶ Es ist ein Präsenzeffekt, der sich paradoxerweise der Prozesshaftigkeit der Darstellung verdankt.

Um diese Strategie am zitierten Beispiel zu verdeutlichen: Der Absatz beschreibt, wie Picasso in der Gegenwart lebt. Der erste Satz definiert ihn als jemanden, der arbeitet. „This one was one who was working“. Der Gebrauch der Verlaufsform des Verbs, „working“, dient dazu, den beschriebenen Augenblick zu verlängern. Die Verlaufsform des Präsens lässt Picassos Tätigkeit nicht als einmalig und abgeschlossen erscheinen, sondern als andauernd. Das ergibt auf inhaltlicher Ebene Sinn, da es im literarischen Portrait darum geht, typische Charakterzüge zu beschreiben, also Wesenszüge, die im Verlauf der Zeit konstant bleiben. Der nächste Satz wiederholt diese Geste, dehnt den Moment aber noch weiter aus. Der Anfang des ersten Satzes, „This one was one“, wird nun ge-

14 Gertrude Stein: „Picasso“, in: Catharine R. Stimpson/Harriet Chessman (Hg.), *Writings 1903-1932*, New York: Library of America 1998, S. 282-284., hier S. 283. Stein verfasste das Portrait im Jahr 1909 und veröffentlichte es 1912 gemeinsam mit ihrem Portrait „Matisse“ in Alfred Stieglitz’ Zeitschrift *Camera Work*. Die bisher umfassendste Studie von Steins Portraits ist Wendy Steiner: *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, Conn.: Yale University Press 1978. Steiner listet 132 Portraits auf, die Stein zwischen 1908 und 1946 verfasste (S. 209-215).

15 Gertrude Stein: „Portraits and Repetition“, in: dies., *Lectures in America*, Boston, Massachusetts: Beacon 1985, S. 165-206, hier S. 166-167.; „Composition as Explanation“ (1926), in: *Writings 1903-1932*, S. 520-529, hier S. 522.

16 Stein, „Composition as Explanation“, S. 524-525.

streckt auf „This one was one being one“. Dieses Manöver definiert Picasso nun entweder über sein Sein, wenn wir „being“ betonen, „This one was one *being* one“, oder über seine Individualität oder auch seine Ganzheit, wenn wir „one“ betonen: „This one was one being *one*“. Der Satz in seiner Gesamtheit unterstreicht auf jeden Fall die aktive Qualität, die sowohl Picasso als auch sein Werk kennzeichnen. „This one was one being one having something being coming out of him“. Beide werden in Form von andauernder Tätigkeit dargestellt. Picasso ist „being one“ und „having something“, und das Werk ist ebenso aktiv und andauernd. Es ist „coming out of him“. So spezifiziert der zweite Satz den ersten. Der ungewöhnliche Satzbau deutet dabei an, dass Picassos kreatives Werk eher das Resultat einer expressiven Offenheit ist als durch gezielte Anstrengung entsteht, und dass es seine Vitalität und vielleicht gar seinen ontologischen Rang teilt. Es ist kein statisches Ding, sondern eine Form des Seins, „something *being* coming out of him“.

Die Sätze charakterisieren also zum einen Picasso und seine Kunst und führen gleichzeitig durch ihre grammatische Konstruktion das stetige sich Ausdehnen der Gegenwart in die Zukunft vor – einer Zukunft, die natürlich nicht als solche erfahren, sondern als ein neuer gegenwärtiger Moment erlebt wird. Diese „fortgesetzte Gegenwart“ wird in den nächsten zwei Sätzen auch inhaltlich thematisiert. „This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working“. Picasso wird als konsequent, beständig und ausdauernd dargestellt. Er fährt fort, zu haben und zu arbeiten, also künstlerisch tätig zu sein. Er ist beharrlich – genauso wie Steins Portrait von ihm. So überrascht es nicht, dass der Absatz, nachdem er kurz Picassos Erfolg benannt hat, zum Anfang zurückkehrt und im Kreisschluss den ersten Satz noch einmal unverändert wiederholt. Picasso ist einer, der fortgesetzt arbeitet. Inhaltlich stellt die Passage Picassos Produktivität als seine wichtigste Eigenschaft dar. Strukturell scheint der Text jedoch weniger darauf angelegt zu sein zu definieren, wer Picasso ist, als vorzuführen, *wie* Picasso ist, also den Prozess zu verfolgen, in dem Picasso fortwährend derjenige wird und ist, als den ihn das Portrait bestimmt. In Steins Worten, „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“.¹⁷

17 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 175. Obwohl Stein auf der zeitlichen Unmittelbarkeit ihrer seriellen Texte bestand, baut sich unser Verständnis der Portraits offenkundig sukzessive auf und ist daher sehr wohl von unserem Erinnerungsvermögen abhängig. Das Insistieren funktioniert als Darstellungsstrategie, indem es die konstituti-

Serialität war somit Steins Antwort auf das zuvor benannte Dilemma, dass sich die flüchtige Präsenz des unmittelbaren Augenblicks unserer bewussten Wahrnehmung und Darstellung gemeinhin entzieht. Die kleine Form des Portraits und das Verfahren des seriellen Wiederholens und Variierens ermöglichen Stein, die Bedeutungserzeugung in signifikantem Maße von der referenziellen auf die strukturelle und performative Ebene zu verschieben. Denn Steins nicht-mimetische Texte erzeugen ihre Präsenzeffekte nicht durch die auf Transparenz zielenden Konventionen des realistischen Erzählens, sondern durch eine Verknappung des semantischen Gehalts der Texte und eine gleichzeitige Fokussierung auf literarische Vermittlungsprozesse. Sie sperren sich einem herkömmlichen inhaltlichen Lesen und erfordern eine bewusste Auseinandersetzung mit der medialen Verfasstheit der Texte.

Um dies anhand eines weniger bekannten frühen Portraittexts von Stein näher zu erläutern: In „Orta or One Dancing“ portraitiert Stein die Tänzerin Isadora Duncan.¹⁸ Duncan war ein geeignetes Subjekt für Stein, weil sie, ebenso wie Picasso, eine Künstlerpersönlichkeit war, die sich auf der Suche nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten über die Konventionen ihrer Kunst hinwegsetzte und so ein neues Repertoire an Repräsentationsmöglichkeiten schuf. Die Parallelen zur ihrem eigenen Schaffen ermöglichten es Stein, ihre Portraittexte zugleich als

ven Elemente des Textes kontinuierlich in neuen Konstellationen abbildet, sie also beständig in neue Beziehungen zueinander setzt. Wir können die Unterschiede zwischen diesen Variationen jedoch nur erkennen, wenn wir die unterschiedlichen Konfigurationen miteinander vergleichen. Dies ist nur möglich, wenn wir uns an frühere Satzvarianten und Permutationen erinnern (ebenso wie es die Autorin im Prozess des Schreibens auch tun musste). Stein formulierte das Paradox, das dem Insistieren als einem Versuch innewohnt, den unmittelbaren Augenblick zu erfassen, so: „I wish simply to say that I remember now“, aus Gertrude Stein: „Stanzas in Meditation“, in: Catharine R. Stimpson/Harriet Chessman (Hg.), *Writings 1932-1946*, New York: Library of America 1998, S. 121.

- 18 Obwohl der Text definitiv zu Steins frühen Portraittexten zählt, ist der genaue Zeitpunkt seines Entstehens unbekannt. Steiner ordnet den Text als eines der undatierten frühen Portraits ein, die Stein eventuell schon vor 1909 verfasste (*Exact Resemblance*, S. 209). Die Herausgeber von Steins *Writings 1903-1932* datieren den Text hingegen auf 1911-12 (S. 930). „Orta“ wurde zuerst posthum im Jahr 1951 in *Two, Gertrude Stein and Her Brother, and Other Early Portraits (1908-12)* veröffentlicht. Es existieren mehrere Fassungen des Manuskripts. Ich zitiere aus der Version in *Writings 1903-1932* (S. 285-303).

Selbstportraits zu entwerfen.¹⁹ Als Tänzerin verkörperte Duncan zudem das Prinzip, das Stein als das zentrale Merkmal ihres Zeitalters ausmachte – Bewegung. Da Steins Portrait darauf zielt, die wesentlichen Eigenschaften einer tatsächlich existierenden Person zu bestimmen, und somit eine referenzielle Dimension besitzt, folgt es einer wichtigen Genrekonvention der Portraйтkunst.²⁰ Gleichzeitig ist Steins Portrait von Duncan, ebenso wie ihre anderen Portraйтtexte, nicht im geringsten an einer mimetischen Darstellung der portraitierten Person interessiert. Obwohl Duncan bereits im Titel als Tänzerin vorgestellt wird, verzichtet das Portrait darauf, ihre Tanzkunst, ihr Aussehen oder ihren Werdegang detailliert zu beschreiben. Über Duncans Tanzstil, ihre typischen Körperbewegungen, Kostüme, Bühnenbilder oder Musik erfahren wir ebenso wenig wie über die kulturelle Bedeutung von Duncans künstlerischer und pädagogischer Arbeit. Stattdessen wird die Tänzerin mittels solcher serieller Satzpermutationen charakterisiert: „She was thinking, she was believing, she was dancing, she was meaning. She was thinking, she was believing in thinking, she was thinking in believing, she was believing in dancing, she was thinking in believing in dancing. She was thinking in believing in dancing having meaning“.²¹

Wenn wir uns beim Lesen auf den Inhalt solcher Passagen konzentrieren, werden wir uns angesichts ihres geringen informationalen Gehalts vermutlich vor allem mit der Frustration unserer an realistischen Erzähltexten geschulten Leseerwartungen konfrontiert sehen. Wir treffen auf Abstraktionen statt auf detaillierte Beschreibungen. Die parallelen Satzkonstruktionen kombinieren ein einzelnes Personalpronomen mit verschiedenen Verben, ohne dass die Permutationen eine definitive (chrono-)logische Reihenfolge, kausale Ordnung oder emotionale Stimmung suggerieren würden. Wenn wir die Passage jedoch nicht vorrangig inhaltlich lesen, sondern aufmerksam verfolgen, wie die einzelnen Aussagen im Laufe des Insistierens kombiniert und rekonfiguriert werden, können wir auf dieser strukturellen und performativen Ebene eine Steigerung in der Bewegung und Komplexität des Textes wahrnehmen. Steins serielle Variationen könnten so als eine figurative Entsprechung der Anfangsbewegungen eines Tan-

19 In einer früheren Fassung des Portraits weist Stein explizit auf dieses Oszillieren des Textes zwischen Portrait und Selbstportrait hin. Sie schreibt über Orta, „she was then resembling some one, one who was not dancing, one who was writing“ (Writings 1903-1932, S. 930).

20 Haselstein, „Gertrude Stein’s Portraits“, S. 727.

21 Stein, „Orta“, S. 294.

zes erscheinen, in denen kleine, einfache Bewegungen sich langsam weiten und ausdifferenzieren.

In „Orta“ variiert Stein beständig die syntaktische und semantische Komplexität der Darstellung und reguliert so das Lesetempo. Dabei vervielfachen das minimalistische Vokabular und die abstrakte Art der Beschreibung die Interpretationsmöglichkeiten, während das inhaltliche Verständnis des Textes gleichzeitig durch die Rekursivität der seriellen Satzfolgen, die sparsame Zeichensetzung und die ungewöhnlichen grammatischen Konstruktionen, die sich aus dem beständigen Gebrauch der Verlaufsformen der Verben ergeben, erschwert wird. Das Portrait fordert so in erhöhtem Maße die aktive Beteiligung der Leser an der Bedeutungskonstitution des Textes ein. Der letzte Absatz ist hier beispielhaft:

In being one in being that one she was one. She was one and being that one she was that one. She was that one and being that one and being one feeling in believing completing being existing, and being one thinking in feeling in meaning being existing and being one being of a kind of a one and being of that kind of them and they being of a kind of them and complete connection being existing in her being one dancing between dancing being existing and her being one not being one completing being one, she was one dancing and being that one she was that one and being that one she was that one the one dancing and being the one dancing being that one she was the one going on being that one the one dancing. She was dancing. She had been dancing. She would be dancing.²²

Bereits der erste Satz stellt die Leser vor die Aufgabe, das Wort „one“ in drei unterschiedlichen Variationen zu deuten: „In being one in being that one she was one“. Der insistierende Satz wiederholt das Wort „one“ zwar mehrfach unverändert, je nach Satzposition und Wortkonstellation ergeben sich jedoch unterschiedliche Möglichkeiten der Auslegung. Statt die Bedeutung des Wortes also einmal festlegen und dann bei jedem weiteren Auftreten erneut in Anschlag bringen zu können, muss der Leser das Wort jedes Mal neu kontextualisieren und interpretieren. So verhindert der Text eine Stabilisierung der Wortbedeutung und öffnet sie einem fortwährenden Interpretationsprozess, einer Suchbewegung. Der erste Satz kann beispielsweise so verstanden werden: sie war ein Individuum, weil sie eine spezifische Person war („In being one in being that one“), und dies gab ihr ein Gefühl der Ganzheit („she was one“). Unzählige Alternativen sind möglich.

22 Ebd., S. 303.

Die Serialität und Rekursivität der Sätze situiert den Leser so in einer ähnlichen Position wie die Portraitistin: wir werden mit einem ‚Gegenstand‘ konfrontiert – in diesem Fall mit dem Wort „one“ statt einer zu malenden Person – und versuchen diesen durch eine Reihe von Beobachtungen und Deutungen zu fassen. Das Portrait entwirft Identität auf diese Weise nicht als etwas gegebenes, dem Text vorgängiges, sondern als das Resultat einer Zusammenarbeit zunächst zwischen dem Portraitierten und der Autorin und dann zwischen dem Text und den Lesern. Dabei lenkt die Serialität und Selbstreferenzialität des Textes die Aufmerksamkeit der Leser beständig zurück auf das Medium, in dem das Portrait existiert – das gedruckte Wort. Statt durch den Text quasi hindurchsehen und sich eine detailliert beschriebene Person konkret vorstellen zu können, bleiben die Leser an der Oberfläche des Textes und nehmen das Arrangement und die fortgesetzte Permutation seiner konstitutiven Elemente – Worte, Sätze, Absätze, Satzzeichen – von Moment zu Moment wahr. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf Aspekte des Textes wie die sequenzielle Anordnung von Worten und Sätzen, über die wir beim Lesen eines realistischen Textes normalerweise hinwegsehen würden, weil wir uns auf den Inhalt der Beschreibung konzentrieren. So gelingt es Stein, unsere Auseinandersetzung mit sprachlichen Verfahrensweisen zu einem Instrument zu machen, das unsere Aufmerksamkeit auf die flüchtige Erfahrung der Gegenwart lenkt – wieder und wieder und wieder.

Das serielle Variieren von Worten und Satzteilen dient also zum einen dazu, den Moment der Präsentation und Beobachtung, der Darstellung und Rezeption zu betonen und zum anderen dem Portrait, trotz der Abwesenheit von konsistenten Beschreibungen oder narrativen Entwicklungen, Kohärenz zu verleihen. Im langen dritten Satz des zitierten Absatzes stellen die Variationen beispielsweise Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Momenten in Ortas Leben her, ohne sie in eine chronologische Reihenfolge oder kausale Ordnung einzubinden. Um nur das Ende des Satzes zu betrachten: „[...] she was one dancing and being that one she was that one and being that one she was that one the one dancing and being the one dancing being that one she was the one going on being that one the one dancing.“ In parataktischer Reihung ersetzt eine Feststellung die nächste. Die Beobachtungen folgen aufeinander wie Augenblicke. Jetzt dies, dann dies, dann dies. Aus „one dancing“ wird „that one“ wird erneut „one dancing“ wird „the one going on“ wird wieder „one dancing“. Auch wenn die Leser versucht sein mögen, der inhaltlichen Unbestimmtheit und sprachlichen Redundanz des Textes zu begegnen, indem sie kausale Beziehungen zwischen den einzelnen Aussagen herstellen, – so wie ich dies gerade in der Interpretation des ersten Satzes des Abschnitts vorgeführt habe, – läuft diese Reaktion doch dem Beharren des Textes auf dem gegenwärtigen Moment als dem wesentlichen Zeit-

raum von Erfahrung und Darstellung zuwider. Die serielle Komposition des Portraits fordert die Leser auf, fortwährend Deutungen hervorzubringen und wieder loszulassen, damit der Prozess des Seins und Beobachtens, Präsentierens und Repräsentierens von Augenblick zu Augenblick fortschreiten kann.

Die serielle Variation als Repräsentationsstrategie zielt so darauf, sowohl die Gegenwärtigkeit als auch die Prozesshaftigkeit von Erfahrung, Identität und Wissen zu vermitteln. Steins frühe Portraits erkunden Prozesse der Persönlichkeitsentwicklung und Erkenntnisbildung und die dabei maßgeblichen Polaritäten von Beständigkeit und Veränderung, Stabilität und Wandel, um sich mit Fragen der Zeitlichkeit und den Polaritäten von Moment und Prozess auseinanderzusetzen. Die Portraits testen die Fähigkeit der Sprache, sowohl Bewusstseinszustände als auch die Entwicklung von Bewusstsein und Identität im Laufe der Zeit darzustellen. Durch die Verlaufsform der Verben und die Wiederaufnahme und Variation von Worten und Formulierungen schließt der Text die repräsentierten sukzessiven Momente in eine durchgängige ununterbrochene Abfolge zusammen, die den Eindruck einer „fortgesetzten Gegenwart“ erzeugt. Stein findet mit der Repräsentationsstrategie der seriellen Variation also in zweierlei Hinsicht eine praktische Lösung für die Herausforderung, vom Augenblick zu erzählen: Einerseits vermag sie auf diese Weise, in ihren Texten Präsenz und Prozess gleichermaßen zu evozieren, andererseits gelingt es ihr so, die selbst-reflexive Auseinandersetzung mit der sprachlichen und kognitiven Vermitteltheit unserer Erfahrung in den Dienst des Strebens nach Unmittelbarkeit zu stellen.

IV. STEINS „ZEIT-WISSEN“ IM KONTEXT EINER ZEITKULTUR DER RATIONALISIERUNG UND BESCHLEUNIGUNG

In welchem Verhältnis stehen nun Steins Erzählexperimente in ihren Portraits zu Versuchen in anderen Bereichen, ein „Zeit-Wissen“ vom Augenblick zu gewinnen? Das Interesse an einer Segmentierung von zeitlichen Prozessen in ihre kleinsten Einheiten war um die Jahrhundertwende weit verbreitet. Wir finden es beispielsweise in den wissenschaftlichen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey in den 1880er und 1890er Jahren. Mithilfe der Chronofotografie konnten die einzelnen Phasen eines Bewegungsablaufs

sichtbar gemacht werden, die das natürliche Sehen nicht erfassen konnte.²³ So bewies z.B. Muybridges berühmte Serie von Aufnahmen eines galoppierenden Pferdes, „Horse in Motion“ (1878), zum ersten Mal, dass sich zu einem bestimmten Zeitpunkt der Bewegung tatsächlich aller vier Hufe des Tieres gleichzeitig in der Luft befinden. Die chronofotografischen Studien wurden zunächst in der zoologischen und physiologischen Forschung eingesetzt, dann jedoch sowohl für ästhetische als auch ökonomische Projekte fruchtbar gemacht. In der Malerei dienten sie als Bezugspunkt und Inspiration für die unterschiedlichsten Stilrichtungen vom Realismus zum Futurismus und Kubismus (man denke an Marcel Duchamps Furore machenden Akt „Nude Descending a Staircase“ [1912]).²⁴ Von besonderer Relevanz für meine Frage nach den Wechselwirkungen zwischen einer Zeitkultur der Beschleunigung und dem Interesse an der Darstellung der unmittelbaren Gegenwart ist aber vor allem die Nutzung dieser chronofotografischen Bewegungsstudien in der Wirtschaft. Dort wurde sie in den Dienst der Produktionssteigerung durch die Rationalisierung massenindustrieller Arbeitsprozesse gestellt.²⁵ Frederick Winslow Taylor, Frank und Lillian Gilbreth und andere Verfechter des sogenannten *scientific management* suchten Fabriken auf und dokumentierten durch Chronofotografie die Bewegungsabläufe der produktivsten Arbeiter. Sie zerlegten ihre Handgriffe in die kleinstmöglichen Einheiten, um so ein Modell für die Unterweisung der gesamten Belegschaft zu gewinnen, die diese als effizient eingestuften Bewegungsabläufe nun nachzuahmen hatte.²⁶ Die Zeit- und Bewegungsstudien dienten hier also der Steuerung von industriellen Arbeitsprozessen. Die serielle Massenproduktion ging mit einer Standardisierung von Arbeitsabläufen und einer Rationalisierung der Zeit einher, die durch die Anpassung des menschlichen Körpers und Handelns an die Erfordernisse der maschinellen Massenproduktion die Individualität der Arbeiter zugunsten einer Effizienzsteigerung tilgte.

In diesem Zusammenhang ist es umso bemerkenswerter, dass Steins innovative modernistische Erzählexperimente ausgerechnet auf zwei Prinzipien der industriellen Massenproduktion – Serialität und Wiederholung – zurückgreifen,

23 Mary Warner Marien: *Photography. A Cultural History*, London: Laurence King 2002, S. 212-216.

24 Ebd., S. 213-214. Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 264-318.

25 Zum Einfluss der Chronofotografie auf die Arbeitswelt in Europa und Nordamerika, siehe Braun, *Picturing Time*, S. 320-348.

26 Marien, *Photography*, S. 217.

wie Julian Murphet überzeugend argumentiert.²⁷ Steins Kompositionsprinzip der seriellen Variation zielt jedoch nicht auf Homogenisierung und Geschwindigkeitserhöhung, sondern in die entgegengesetzte Richtung. Zum einen sind Steins Portraits nicht darauf ausgerichtet, Individualität zu nivellieren oder eine Standardisierung von Verhaltens- oder Denkweisen zu forcieren, sondern sie affirmieren im Gegenteil Einzigartigkeit und kreative Handlungsmacht. Dies signalisieren die Unterschiede zwischen den einzelnen Portraits und die geradezu obsessive Wiederholung des Wortes „one“ in den frühen Portraits. Zum anderen dient in Steins Portraits die Segmentierung der Zeit in sequenzielle Augenblicke weder einer Vereinheitlichung und Rationalisierung der Zeit noch einer Beschleunigung von kulturellen Techniken und kommunikativen Prozessen, sondern sie zielt darauf, Präsenzerfahrungen zu ermöglichen. Dabei geht es Stein insbesondere um die Darstellung einer sich stetig ausdehnenden Gegenwart – also um das Ineinandergreifen der Augenblicke im Lebensprozess – und nicht um eine Fragmentierung der Gegenwart, wie sie die Chronofotografie betreibt. Marey beispielsweise entwickelte eigens eine neue Kamera, die es ihm erlaubte, in seinen Bildfolgen Überblendungen und Unschärfen zu minimieren.²⁸ Ein Vergleich seiner frühen Studien wie „Demeney Walking“ (1883) mit späteren Bildern wie „Schenkel, Long Jump“ (1886), „Soldiers Walking with Packs“ (1891) oder „Sprinter“ (1890-1900) zeigt, dass in Mareys späteren Chronofotografien die einzelnen Bewegungsmomente klar voneinander isoliert und der kontinuierliche Bewegungsablauf in eine Sequenz separater Phasen zerlegt wird.²⁹ Im Gegensatz zur Mareys Bildfolgen sind Steins Satzpermutationen darauf ausgerichtet, sowohl das Jetzt der Wahrnehmung als auch den Fluss der Erfahrung darzustellen.

27 Julian Murphet: „Gertrude Stein’s Machinery of Perception“, in: ders./Lydia Rainford (Hg.), *Literature and Visual Technologies*, New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 67-81, hier S. 72.

28 Braun, *Picturing Time*, S. 268; Marien, *Photography*, S. 212.

29 Braun, S. 82, S. 106-111. Mareys Studien können online betrachtet werden: Etienne-Jules Marey: „Demeney Walking“, „Schenkel, Long Jump“ auf der Seite der Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine et d’Odontologie of the Université Paris Descartes. „La Science du Movement et l’Image du Temps. 473 Plaques Photographique d’ Etienne-Jules Marey.“ Plaques 31-33, 132. <http://www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut2.htm>, und Etienne-Jules Marey: „Untitled“ [Sprinter]. Museum of Modern Art. „The Collection“. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=50087

Es erscheint daher sinnvoller, Steins Verfahren mit dem der Kinematografie als der Chronofotografie zu vergleichen. Denn die besondere Repräsentationsleistung des Mediums Film besteht bekanntlich darin, eine projizierte Abfolge von diskontinuierlichen statischen Bildern in der Wahrnehmung des Betrachters zu einer einzigen kontinuierlichen Bewegung zusammenzuschließen. Wie Stein im Jahr 1934 rückblickend erklärte, um ihren Lesern ihre serielle Verfahrensweise in ihren avantgardistischen frühen Portraits nahezubringen: „I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing.“³⁰ Obwohl wahrnehmungsphysiologisch immer noch umstritten ist, warum der Film die Illusion einer durchgängigen Bewegung erzeugt,³¹ ist es genau dieser Effekt, der das Medium von früheren Formen der visuellen Repräsentation unterscheidet – daher stammt der Begriff Kinematografie (*kinema* ist das altgriechische Wort für Bewegung); im Englischen heißt der Film entsprechend auch *movie*. Für Stein war der Film das Medium, das die zeitliche Dimension der gelebten Erfahrung nicht in fragmentierter und statischer Form einfing wie die Fotografie, sondern das fähig war, eine zusammenhängende Bewegung zu präsentieren, die für die Zuschauer zeitliche Unmittelbarkeit besaß. Eben jene Repräsentationsleistung bescheinigte Stein mithilfe des intermedialen Vergleichs auch ihren eigenen insistierenden Texten:

In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before, and so in those early portraits [...] Each time that I said the somebody whose portrait I was writing was something that something was just that much dif-

30 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 176. Zu den kinematografischen Eigenschaften von Steins Werk, siehe neben Murphets „Gertrude Stein’s Machinery of Perception“ auch Susan McCabe: *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 56-92; Abigail Lang: „Stein and Cinematic Identity“, in: Sarah Posman/Laura Luise Schultz (Hg.), *Gertrude Stein in Europe. Reconfigurations Across Media, Disciplines, and Traditions*, New York: Bloomsbury 2015, S. 145-163 sowie eine frühere Fassung dieses Aufsatzes, die sich auf die Bezüge von Steins Portraits zum frühen Film konzentriert: Heike Schäfer: „The Cinema and Modernist Innovation. Serial Representation and Cinematic Immediacy Effects in Gertrude Stein’s Early Portraits“, in: Deborah L. Madsen/Mario Klarer (Hg.), *The Visual Culture of Modernism*, Tübingen: Narr 2011, S. 169-183.

31 Joseph Anderson/Barbara Anderson: „The Myth of Persistence of Vision Revisited“, in: *Journal of Film and Video* 45,1 (Spring 1993), S. 3-12.

ferent from what I had just said that somebody was and little by little in this way a whole portrait came into being, a portrait that was not description and that was made by each time, and I did a great many times, say it, that somebody was something, each time there was a difference just a difference enough so that it could go on and be a present something.³²

In den frühen Portraittexten stellt Stein die von ihr portraitierten Personen in seriellen Abfolgen einander überlappenden aber diskontinuierlicher Aussagen dar, die anzeigen, wie sich das Verhalten der Portraitierten und ihre Wahrnehmung durch den Beobachter von Moment zu Moment verändern. Steins Permutationen wandeln die Sätze so ab, dass sie einander sowohl ähneln, als auch sich genügend voneinander unterscheiden, um die Gegenwart als kontinuierliche Bewegung, als eine Sequenz ineinanderfließender Momente aufzurufen. Während sich ein Moment nach dem anderen herausbildet und verflüchtigt, vergeht die Zeit. Doch da die Portraits die Aufmerksamkeit fortwährend auf den Augenblick gerichtet halten, bleiben die Portraitierten in der Darstellung beständig gegenwärtig. So führt die schrittweise, oft nur minimale Veränderung der Formulierungen von Satz zu Satz in Texten wie „Picasso“ und „Orta“ performativ vor, wie sich unsere Erfahrung und Beobachtung als unabgeschlossene Prozesse in einer sich ständig verschiebenden Gegenwart entfalten.

In ihren frühen Portraits entwickelt Stein mithilfe einer seriellen und performativen Darstellungsweise diese Kurzform des biografischen Erzählens weiter, um eine bewusste Erfahrung des gegenwärtigen Augenblicks zu vermitteln und so die Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts mitzugestalten. Obwohl das literarische Portrait traditionell durchaus mit realistischen Repräsentationsmodi arbeitet und qua Genrekonvention einer antimimetischen Wende eher entgegenläuft, kommt die Gattung Steins Anliegen entgegen. Denn das Portrait ist als kurze Form der Biografie grundsätzlich auf Komprimierung angelegt. Ziel ist nicht das chronologische Erzählen eines Lebenslaufes, sondern die Verdichtung von Handlungen und Einsichten des Portraitierten in eine Art Destillat, in eine in sich geschlossene, kompakte Darstellung, die die wesentlichen Eigenschaften der beschriebenen Person vermittelt und darüber hinaus auch oft die performative Qualität der Portraittierungssituation offenlegt.³³ Schließlich handelt es sich bei Portraits oft um die Repräsentation einer inszenierten Selbstdarstellung. Steins Portraittexte akzentuieren diese Dimension mit ihrer Verknappung des semantischen

32 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 177.

33 Haselstein, „Gertrude Stein’s Portraits“, S. 724.

Gehalts und ihrer Fokussierung auf die Performativität der Darstellung radikal. Stein nutzt die Kurzform als ein Experimentierfeld, in dem sie realistische Formen der Repräsentation aufgeben und nicht-mimetische Verfahrensweisen entwickeln kann, um die gleichzeitige Präsenz und Prozesshaftigkeit der Gegenwart darzustellen. Insbesondere durch das Beharren auf der Relevanz des Augenblicks und das Prinzip der seriellen Repräsentation beteiligt sich Steins Werk an den gesellschaftlichen Debatten des frühen 20. Jahrhunderts darüber, wie sich der Status des Individuums und der Literatur in einer zunehmend beschleunigten, mediatisierten und von Technologien der industriellen Massenproduktion regulierten Lebens- und Arbeitswelt wandelt. Von der kulturellen Relevanz der Literatur überzeugt, stellte Stein bewusst einen Zusammenhang zwischen ästhetischen und industriellen Formen der Serialität her und ordnete ihr Werk in den Kontext moderner Populärkultur und Massenproduktion ein. Sie stellte kategorisch fest, „any one is of one’s period and this our period was undoubtedly the period of the cinema and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing“. ³⁴ Steins innovative Portraittexte antworten auf die von Rationalisierung und Beschleunigung geprägte Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts und setzen ihr ein „Zeit-Wissen“ vom Augenblick entgegen.

34 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 177.

