

Adelheid Duvanel und die Tollheit

Friederike Kretzen

Abstract: Die folgenden Überlegungen erkunden das „Land Duvanel“ in seiner Sprengkraft. Was lädt die duvanelschen Texte bei aller scheinbaren Ruhe des Erzählens so auf? Woher kommt ihre explosive Wirkung, und in welcher literarischen Tradition sind ihre Texte lesbar?

Die Furien, deren Allerheiligstes viele Klafter unter Erziehung und Hirnwäsche vergraben liegt, haben den Frauen verraten, dass sie zurückkehren werden, die Schicht aus Furcht und Scham durchbrechen und den Riss in der Zellentür: die Tollheit. (Leonora Carrington)

Das Land Duvanel und seine Sprengkraft

In den folgenden Überlegungen möchte ich die Sprache auf das zu bringen versuchen, was die duvanelschen Texte bei aller scheinbaren Ruhe des Erzählens so auflädt. Was macht ihre Texte explosiv, woraus entsteht ihre Sprengkraft?

Zudem möchte ich Duvanel's Texte im Kontext einer literarischen Tradition lesen, die von Virginia Woolf, Emily Dickinson, Leonora Carrington zu Marguerite Duras reicht. Heinrich von Kleist ist auch dabei. Einerseits geht es mir um die Bezüge dieser Autorinnen zu so etwas wie dem ‚Außerhalb‘, wo Bruder und Schwester in Duvanel's Erzählung *Die schwarzen Lederhandschuhe* (Duvanel 2020: 513) das Sprechen gelernt haben. Zum anderen, und damit einhergehend, geht es mir darum, *Das Land Duvanel*, (Matt, von 1997: 133) wie Peter von Matt ihren Erzählkosmos nennt, nicht so verlassen und isoliert

vor den Toren der großen Länder der Literatur stehen zu lassen. Denn es gibt zu viel verwandte Länder, die von ähnlichem Vergessen bedroht sind und als unzugehörig behandelt werden. Ich möchte Verbindungen, Spuren, Wege zwischen diesen Ländern der Unzugehörigkeit aufsuchen, und sie einer Geografie von Geist und Geistern, wie es ungefähr bei Aichinger heißt, hinzufügen.

Die außerhalb gelernte Sprache

Duvanel's außerhalb gelernte Sprache benennt den abweichenden Bezug ihres Schreibens zur symbolischen Ordnung. Eine Abweichung, die auch den Texten der angeführten Autorinnen eigen ist. Dass ihre Texte oft am Rand und mitunter außerhalb des Kanons literarischer Traditionen positioniert werden, sind Zuweisungen, die aus der Abwehr ihrer unbeirrbar und uneinnehmbar abweichenden Bezüglichkeit kommen.

Eine schöne Zurückweisung solcher Zuweisungen von Bedeutungen findet sich in Virginia Woolfs Essay *Mr. Bennett und Mrs. Brown*, in dem sie die damals, 1923, noch neue, moderne Form des Romans den traditionellen Formen des englischen Romans gegenüberstellt. Darin verlangt sie von uns Schreibenden, aber auch von uns Lesenden, nie, nie das Leben zu vergessen. Und führt uns in ihrer so leichten wie eleganten Form vor, wie eine bestimmte, kanonisierte Schreibweise das Leben unweigerlich verpassen muss, dessen Geist sie in der kleinen, zarten, leicht armselig adrett gekleideten Mrs. Brown verkörpert sieht, die ihr eines Tages im Zug gegenüber sitzt. Woolf fordert,

[...] darauf zu bestehen, dass die Schriftsteller von ihren Kothurnen herabsteigen und, wenn möglich schön, jedenfalls aber wahrheitsgetreu unsere Mrs. Brown beschreiben. Sie sollten dabei darauf beharren, dass sie eine alte Frau von unbegrenzten Fähigkeiten und unendlichen Verwendungsmöglichkeiten ist; fähig, an jedem Ort zu erscheinen, jedes Kleid zu tragen, alles Erdenkliche zu sagen, und, der Himmel weiß was, zu tun. Aber was sie sagt und was sie tut, und ihre Augen

und ihre Nase und ihr Reden und Schweigen, hat alles etwas überwältigend Fesselndes, denn sie ist selbstverständlich der Geist, von welchem wir leben, das Leben selbst.

Und sie fügt hinzu:

Erwarten Sie aber nicht gerade gegenwärtig eine vollständige und befriedigende Darstellung. Dulden Sie das Krampfhafte, das Schwerverständliche, das Bruchstückhafte, das Misslungene. Ihre Mithilfe [sie meint uns Leser] wird für eine gute Sache erbeten, [...] aber wir werden nur hingelangen, wenn wir entschlossen sind, Mrs. Brown nie, nie zu verlassen. (Woolf 1960: 161)

Duvanel kennt sowohl Mrs. Brown wie Virginia Woolf. An der Wand von Christas Zimmer hängt „[...] ein Foto mit einer Indianerin [...], die versonnen in einer Hängematte ruht; auf ihren Oberschenkeln sitzt ein kleiner Junge, sieht aus wie das Jesuskind auf einer Ikone und blickt den Betrachter mit schwarzen, mandelförmigen Augen an. Daneben hängt eine Fotografie von Virginia Woolf im Profil; in der rechten Hand hält sie eine Zigarette; sie sitzt in einem hohen Raum und scheint, vermutlich durch ein Fenster, den Horizont zu fixieren.“ (Duvanel 2021: 375)

Tollheit

Haben wir vergessen, dass wir bei aller Gewissheit auch woanders sein können und anders? Dass unser Leben ungeordnet, irrtümlich sein kann, vielleicht sogar fehlerhaft, gar fehlend? Dass Sprache davon etwas sagen kann, dass Literatur uns auf eine ungeschickte Weise von uns zu erzählen vermag, von dem, was wir nicht wussten, dass es existiert? Etwas von all dem Unwissen, Unbedachten, was wir nicht bestimmen können, das ständig da ist und stört, das nicht aufgehört hat, unsere Wünsche, unsere Träume, unser Leben zu durchfahren und uns heimzusuchen? Sitzt da nicht Mrs. Brown uns gegenüber und wir können uns beim besten Willen nicht vorstellen, dass sie die sein soll, die uns gefehlt hat?

Dabei wissen wir doch, dass uns die grammatische Ordnung der Sprache und der Bedeutungen fern und fremd werden können, und dass uns das zu einer Sprache, einem Schreiben und Lesen befähigt, das dem zuzuhören vermag, was ausgegrenzt, was fremd und fern zu sein scheint. Leonora Carrington, eine der wenigen Surrealistinnen, die nicht völlig vergessen worden ist, schreibt in einem Text von 1975: „Die Furien, deren Allerheiligstes viele Klaffter unter Erziehung und Hirnwäsche vergraben liegt, haben den Frauen verraten, dass sie zurückkehren werden, die Schicht aus Furcht und Scham durchbrechen und den Riss in der Zellentür: die Tollheit.“ (Carrington 1995: 73) Die Biennale von 2022 hat sich einen ihrer Buchtitel auf die Fahnen geschrieben, *The Milk of Dreams*, womit der drohenden Tollheit einmal mehr der undurchschaubare Traum entgegengestellt worden ist. Dabei wäre gerade der Traum die Transversale zwischen Zellentür und dahinter hausender, ausgesperrter Tollheit. Die im selben Maße droht, wie sie uns gewiss ist. Doch keine Angst, wenn „Fantasie [...] die fliegende, flatternde, Purzelbäume schlagende Schwester der steifbeinigen Wahrheit [...]“ (Duvanel 2021: 377) ist, dann könnte die Tollheit ihrer beider Mutter sein.

Ohne Lösung

Vor lauter Bemühen, das Leben und uns selbst zu genießen, uns selbst zu affizieren und für alles, was dagegen spricht – wie auch die Tollheit –, eine Lösung zu suchen, scheinen wir vergessen zu haben, dass das, was wir Leben nennen, nichts mit Lösungen zu tun hat. Im Herbst 2022 habe ich am Schweizer Literaturinstitut in Biel ein Seminar zum Werk von Adelheid Duvanel angeboten. Der erste und hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Impuls der Studierenden im Umgang mit Duvanels Texten bestand darin, ihre Figuren zu therapieren. Wobei auch Heilungschancen abgewogen wurden – also welchen ihrer Figuren noch zu helfen sei und welche hoffnungslos verloren zu geben wären. Teil der Arbeit war dann, aus dieser überdeckenden Lesart zu den Texten vorzudringen, in denen genau dieser therapierende und im Grunde äußerst gewalttätige Zugriff mit allen Mitteln der duvanelschen Kunst unterlaufen wird.

Aus allem herausgesprengt

Duvanel's beunruhigende, unheimliche Stücke Literatur können uns das Fürchten lehren. Geschrieben von einer, die die Angst kennt. Sie ist bei den Gescheiterten in die Lehre gegangen und sie lehrt uns, dass wir von ihnen lernen können – vielleicht nur von ihnen. Ihre Literatur ist eine ganz und gar radikale. Wer sie liest, fliegt auseinander und findet, wenn er Glück hat, eine andere, widerständigere Fassung seiner selbst. Vielleicht sogar eine, die „[g]enug Angst haben“ (Aichinger 1987: 46) kann.

Radikalität hat wenig mit Entscheidung, vielmehr mit Erfahrung zu tun. Duvanel's Radikalität liegt in der bedingungslosen Zuwendung zu denen, die nicht zählen. Sie schont sie so wenig wie sich selbst. Auch für sie gilt, was sie in dem kleinen Text *Meine Erklärungen* schreibt: „Nur, wenn ich mich ihr zum Frass vorwerfe, wächst meine Welt.“ (Duvanel 1979; zitiert nach Gloor/Kretzen 2021: 5) Sie wirft sich mit all den anderen, die nicht zählen, der Ordnung einer Sprache zum Fraß vor, die immer wieder verhindert, dass die Sprache auf die kommen kann, die nicht zählen. Duvanel tut das mit einer so zarten, still den Atem anhaltenden Sprache, dass sich alles, was von ihr erfasst wird, verlebendigt. Eine Sprache, die klein, einzeln, nüchtern aus den Erfahrungen zu kommen scheint, die außerhalb liegen. „Ihr fiel ein, dass sie den Bruder einmal am Telefon gefragt hatte, wie sie denn als Kinder sprechen gelernt hätten; seine Antwort lautete: ‚Wahrscheinlich außerhalb.‘“ (Duvanel 2020: 513) In diesem ‚Außerhalb‘, wo die beiden Geschwister ihre Sprache gelernt haben, ist etwas nach außen geraten, das einem Zustand des Inneren angehört. Etwas, das, wie Duvanel über sich selbst schreibt, im Inneren ausgebaut worden ist. Wir lesen in ihren Texten ein Innen, das nicht innen ist, sondern aus allem heraus gesprengt. Ein Innen, das entgrenzt in immer wieder neuen Anläufen die Grenze des Außerhalb bildet.

Die kleine Sprache des Werdens

In diesem so wahrscheinlichen wie auch unwahrscheinlichen Außerhalb haust Duvanel's Sprache. Sie ist eine kleine Sprache des Werdens, wie sie der

Kunst der ‚Kleinen Literatur‘ eigen ist. In der Kleinen Literatur, wie Deleuze und Guattari sie nennen, geht es um die Frage: „Wie kann man der eigenen Sprache eine Literatur abzwängen, die fähig ist, die Sprache auszugraben und sie freizusetzen auf eine nüchtern revolutionäre Linie? Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner. Kafka sagt: Indem man das Kind aus der Wiege stiehlt, indem man auf einem Seil tanzt.“ (Deleuze und Guattari 1976: 28)

Allerdings, und wie wäre es bei Kafka anders denkbar, geht der Tanz über ein Seil „das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.“ (Kafka 1994: 228)

Gastfreundschaft der Literatur

Was Duvanel schreibt, bildet ein Gegenmodell zu unserer sich gutmütig, tolerant, gerecht gebenden Gesellschaft. In ihren Texten gibt es eine Gemeinschaft aus Figuren, Räumen und Dingen, in der nicht geurteilt, nicht kommentiert, vor allem nicht selektioniert und ausgeschlossen wird. In gewisser Weise ließe sich sagen, dass Duvanel der Familie der Verwaisten, der Verqueren und auf dieser Welt Obdachlosen, nicht nur eine Geschichte, eine kleine abweichende Version von Lebendigkeit erschreibt, sondern darüber hinaus und vor allem, eine Art Heim und Unterkunft. Womit kein Nachhausekommen, gar eine Rückkehr in die alte schlechte Ordnung, gemeint ist. Vielmehr räumt sie ihnen in ihrer gastfreundlichen Literatur ein Zimmer für sich allein ein. Sie finden Unterkunft in jenem heimatlosen Heim der Sprache zwischen innen und außen, wo es darum geht, all dem, was sich unablässig ausspricht, zuzuhören, es nicht abzutun, sondern es aufzunehmen, auszuhalten und ihm sein Wort zu lassen.

Die katastrophale Gravitation

Von wo also kommen Duvanels Texte? Was für eine Energie durchfährt sie, was widerfährt ihrem Personal, das bei aller Beständigkeit ihres ‚So und

nicht anders Seins' sich zugleich auch beharrlich widersteht? Ihre Literatur rast nicht wie die kleistsche, steht aber unter ähnlicher Spannung.

Die Katastrophe haust in jedem Ding; sie ist das intime Zentrum jedes Schwerpunktes; sie ist die Fähigkeit jedes Dings sich in ein anderes zu verwandeln, seine Desintegrationstendenz [...] die katastrophale Gravitation ist wie der Sturz durch eine unendliche Zahl von Punkten, und der Tod ist nur einer von ihnen, (Carrière 1984: 75)

schreibt Mathieu Carrière zu Kleist, könnte aber auch auf Duvanel zutreffen. Duvanel hält die katastrophale Gravitation still aus, verpackt sie in ihre Sätze und warnt ausdrücklich davor, sie zu öffnen. Wie in der Erzählung *Flucht*, auf die ich später noch ausführlicher eingehen werde: „Meine Kindheit ist ein unscheinbares Paket, das explodiert, wenn man es öffnet.“ (Duvanel 2021: 448) Jeden Moment können in ihren Texten die Explosionen losgehen, alles in die Luft gehen lassen, sich und alles rundum mit sich reißen. Die Zündschnüre sind schon angesteckt und immer wieder möchte ich ihren Figuren zurufen: Nein, pass auf, gleich ist es zu spät, das gibt eine Katastrophe. Da sind wir schon mittendrin in einer angehaltenen Explosion; gerade noch stehen die Sätze, stehen Figuren, Räume, Sonne und Himmel zusammen, während durch alle Ritzen schon der Brandgeruch der immer kürzer werdenden Zündschnur dringt. Das duvanelsche Rasen geschieht in stiller Unbeirrbarkeit. Jede noch so abgeirrte Bewegung wird nicht umgangen, sondern gerade weil sie herumirrt, muss sie so lang weiter gegangen werden, bis sich das, was sich darin irrt, ergibt. Erst dann erweist sich jede noch so aberwitzige Abirrung als Verfolgung einer Spur, die mit etwas verbindet, das oft genug ausgeschlossen, verdrängt, geleugnet worden ist. Und aus dem uns etwas entgegen kommen kann, was uns fehlt, dessen wir entbehren. Beispielsweise die Tollheit mit ihren Furien.

Das fünfte Bein

Duvanel's Texte zeugen von ungeheurer Souveränität.

Im Beharren auf dem Fehlerhaften, dem Ungekonnten ergibt sich die starke, ja übermütige Kraft ihrer Erzählungen, von denen alles, was in ihnen vorkommt, angesteckt zu sein scheint. Diese Ansteckung macht ihre Texte so anwesend wie utopisch. Sie sind bei aller Schwerkraft aus der Schwerkraft entlassen. Sind aus den Gelenken unbedingter Notwendigkeit, in der sich ihre Figuren bewegen und begründen, gehoben. Zwar gelingt es Lena, einer ehemaligen Bildrestauratorin in der Erzählung *Übermut*, eine ganze Menge zerstückelter Bolivianischer Holzspielzeugtiere wieder zusammenzusetzen, doch am Ende bleibt ein Bein übrig. Wieder und wieder sucht sie die Tiere auf ein fehlendes Bein ab, doch vergeblich: jedes hat „genug“. (Duvanel 2021: 228) Das überschüssige Bein, „– etwa 20 cm lang – versetzt Lena in Übermut“. (Ebd.) Das fünfte, das überflüssige Bein, das von keinem gebraucht wird, das jeder Notwendigkeit und Vollständigkeit widerspricht, wird regelrecht zur Verkörperung von Übermut. Denn was ist Übermut anderes als alles, was über den Mut und wofür er gut sein kann, hinausgeht? Übermut ist vielleicht sogar kein Mut, nur etwas, das mehr ist und nicht unmittelbar gebraucht wird. Doch mit einem Bein zu viel wird die Ordnung der Körper und ihrer Teile gesprengt, sie geraten aus ihrem Zusammenhang. Anders als in der erzieherischen Drohung, dass uns Beine gemacht werden, falls wir nicht gehorchen, ist dieses Bein eines, mit dem über alle Grenzen zu setzen ist; übermütig eben. Lenas überflüssiges Bein ist auch eine schöne Bestimmung von Literatur, – sie ist das fünfte Bein, das keinem Lebewesen, ob Tier oder Mensch, direkt zuzuweisen ist; das fünfte Rad am Wagen der Sprache, das aus der Funktion des Bedeutens, der Notwendigkeit von Vollständigkeit und Symmetrie entlassen ist. Literatur ist eine Hinzufügung, die in aller Überflüssigkeit genau das ausmacht, was uns übermütig sein lässt. Sie ist die Verkörperung des Überflüssigen, und mit ihm all dessen, was auch noch da ist. In der Erzählung *Die Ordnung* sagt eine Schwangere über die Wirkung ihrer Schwangerschaft:

Immer werde ich von dem Gedanken gequält, da sei noch etwas, das ich empfinden müsse. Etwas Wichtiges. Ich möchte überwacht sein,

trunken, ich wünschte, dass vielfältige und scharfe Eindrücke jede Sekunde prall erscheinen lassen. Ich stehe vor einer Wand; dahinter ist etwas, das ich unbedingt entdecken muss. (Duvanel 2021: 224)

Da ist es wieder, das Außerhalb, das, was auch noch da ist. Um es entdecken zu können, braucht es mehr als Mut, es zu wollen macht übermütig.

Der Leib von Shakespeares Schwester

Lenas Bein lässt nochmal an Virginia Woolf denken. Ihr Essay *A Room of One's Own* endet mit der eindringlichen Bitte an zukünftige Generationen schreibender Frauen, „der toten Dichterin, die Shakespeares Schwester war, die Gelegenheit zu geben, dass sie sich endlich den Leib anlegen kann, den sie so oft gezwungen war, abzuwerfen.“ (Woolf 2012: 112) Dieser Leib – immer wieder abgeworfen und doch vorhanden geblieben, anlegbar und zu neuem Leben fähig –, hat mit der Arbeit des Schreibens zu tun, das aus den traditionell zugestanden Formen und Bezüglichkeiten von Frauen ausbricht. Ein Schreiben, das „[...] Menschen nicht immer in ihrer Beziehung zueinander, sondern in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit sehen, und dazu den Himmel und die Bäume und die Dinge, welche es auch sein mögen, als solche;“ (Ebd.: 111) wie Woolf schreibt.

Der Bezug zur Wirklichkeit verläuft quer zu binären Ordnungen, zu klaren Einteilungen und Urteilen. Erst in dieser Querung, in den Bezügen zu den Dingen an sich, dem Himmel, den Bäumen, den überflüssigen Beinen von bolivianischen Holztieren, lässt sich der abgelegte Leib von Shakespeares Schwester aufspüren. Dort überlebt er, von dort kommt er auf einem Bein zurück, mag er noch so vergessen und zerstückelt sein. Denn er ist der Leib des Vergessens, der einer anderen, einer noch ausstehenden Vollständigkeit angehört. Das Vergessen, so formuliert es Marguerite Duras, „ist das noch nicht Geschriebene: Es ist das Schreiben selber.“ (Duras 1987: 85)

Für kurze Zeit grandios auf Erden

Duvanel's Figuren füllen die Unabdingbarkeit des ‚So und nicht anders‘ dermaßen fraglos aus, dass genau das den Ausgang zu etwas, bzw. zu diesem anderen, öffnet. Ein Ausgang, der ein Eingang zu dem ist, das draußen, außerhalb bleibt, das keinen Ort hat, keinen Ort besetzt, auch keine Notwendigkeit beansprucht. Vielleicht leben dort die, von denen es in den Märchen am Ende heißt: Und wenn sie nicht gestorben sind – auch nicht an den Märchen, – dann leben sie noch heute.

Ihre Erzählungen führen uns in Gebiete, die vom Wunsch nach Leben zusammengehalten werden, der nicht der Wunsch nach Heilung ist. Eher der, von und auch mit allem, was geschieht und geschehen ist, zu erzählen, es in Sprache zu übersetzen. Wo es auf eine ganz andere Art und Weise aufgehoben sein kann; weder innen noch außen, und auf jeden Fall nah bei den Furien und ihrer Tollheit, die uns gewiss ist.

Wir sind in ihren Erzählungen, in der Bewegung ihrer Sätze und Wörter vor den Einbrüchen eines Außen, eines Außerhalb nie sicher. Im Gegenteil, sie leben von diesen Einbrüchen, die uns mit dem Äußersten zugleich eine Sprache mitbringen, die uns, sie lesend, so ungeschickt wie anmutig werden lässt. Sodass wir auf Erden für kurze Zeit grandios sein können, wie es bei Ocean Vuong heißt. (Vgl. Vuong 2019)

Aufstände von Töchtern

War Adelheid Duvanel eine Aufständische? Müssen wir, um ihre Texte lesen zu können, aufstehen? Uns aufmachen? Vor allem als Töchter? Hat die Schweiz Töchter? Wo sind sie, wer liest sie, wer liest sie auf, erinnert sich ihrer? Die lange Reihe großer Schweizer Schriftstellerinnen, die es gibt, wo ist sie? Wer legt sie uns ans Herz? Auch ohne Warnung, dass Tasso, Woyzeck, Hamlet ihre Brüder im Geiste seien, aber anders als bei ihnen wäre „eine Ophelia [...] über die eine Szene hinaus nicht zu ertragen.“ (Matt, von 1997: 135) Denn: „Ein literarischer Text sollte doch der Einfühlung aller zugänglich sein.“ (Ebd.)

In Duvanel's Texten stehen alle auf. Töchter, Mütter, Ophelias, Frauen, Verlassene, Weggesperrte, zusammen mit Zimmern, Türen, Fenstern. Häuser und Räume haben sich aus ihren Angeln gelöst, irren herum wie die Menschen, die sie so notdürftig wie beharrlich bewohnen. Beruhigen lässt sich in ihrem Erzählkosmos nichts, vertreiben auch nicht. Ihren Texten ist Wort für Wort eine Beharrlichkeit eigen, die sich mit stiller Ergebenheit allem, was da kommen wird, entgegenstellt. „Es geht darum, alles auszuhalten“, sagte Gertrud einmal zu ihrer schönen Schwester.“ (Duvanel 2021: 447) An ihren Figuren können wir studieren, wie dieses Aushalten eine äußerste Zurückweisung und zugleich eine Überwindung des Auszuhaltenden bedeuten kann.

Leben als Sprengstoff

„Meine Kindheit ist ein unscheinbares Paket, das explodiert, wenn man es öffnet.“ (Duvanel 2021: 448) Diese so sachliche wie unaufgeregte Feststellung, die ich bereits zitiert habe, könnte über allen Texten von Duvanel stehen. Die nicht von ungefähr bevölkert sind von Kindern und solchen, die es einmal waren. Ihr Personal, ihre Kinder und ehemaligen Kinder sind außerordentliche Sprengmeister. Sie leben als Pakete, die explodieren, wenn wir sie lesen. Ihre Leben sind Sprengstoff. Gut verpackt, unscheinbar, und umso gravierender ihre Kraft der Sprengung.

Zerlegt nicht jede ihrer Erzählungen Ordnung wie Unordnung gleichermaßen? Stellt nicht jeder ihrer Texte die Möglichkeit, zu leben, bei Trost zu sein in Frage? Und lebt darin nicht solch ein anderes Leben, findet darin einen so anderen Trost? Ihre Erzählungen bringen uns bei, dass die Explosion nicht das Schlimmste ist. Dass überhaupt das Schlimmste als Schlimmstes nicht gewiss ist.

Mit Duvanel's Kindheitstexten, den Kindern ihrer Texte, ihren Textkindern steht es vielleicht ähnlich wie mit dem lyrischen Ich in Emily Dickinsons Gedicht *My life had stood a loaded gun*, dem es, ob es will oder nicht, auch so ergeht, dass es tödlich wirkt. Es kann nicht anders, als die Kraft zu töten zu haben, und nicht die zu sterben. Ob Duvanel ihr Gedicht kannte? Ob Dickinson in ihrem Gedicht an eine wie Duvanel dachte?

So tödlich wie unsterblich

“My Life had stood – a Loaded Gun – / In Corners – till a Day / The Owner passed – identified – / And carried Me away –”. (Dickinson 2006: 264) So fängt eines der berühmtesten Gedichte Emily Dickinsons an. Das lyrische Ich jagt dann mit seinem Master, der es zu handhaben weiß, in fürstlichen Wäldern, hütet seinen Schlaf, bekämpft seine Feinde, doch sterblich wird es dadurch nicht; es kann eben töten, ohne zu sterben “For I have but the power to kill, / Without – the power to die –”. (Ebd.: 265) Was für eine Kühnheit, was für eine Entschlossenheit, die überaus gefährliche Gültigkeit ihrer Worte und ihrer Dichtkunst, – ‘a loaded Gun’ – nicht nur nicht aufzugeben, sondern darüber hinaus in ihrer ganzen Potentialität klar zu nennen und sie zu genießen: tödlich und unsterblich.

Auch hier sind die Furien im Spiel. Sie haben den beiden ungleichen Dichterinnen verraten, dass sie wiederkommen werden als Tolle. Und dass Tollheit Kraft ist. Die Wälder, in denen die Dichterinnen wachen und jagen, sind Gegenden eines immer wieder untersagten, der Sprache enthobenen Außerhalb. Gebiete eines anderen Auslands, wo die Wirkung ihrer Werke nicht vergangen ist, wo sie in Ecken stehen, geladen mit Sprengstoff, wie das unauffällige Paket einer Kindheit, die explodiert, wenn sie geöffnet wird.

Darauf aber sollte und soll bloß keine Sprache kommen. Es wäre eine Sprache des Zerreißens, eine Sprache der Jagd, eine, die tödlich wirkt. Jedenfalls ist sie vor die Türe gesetzt, nach außen gesperrt, ins Unvorhandene gedrängt, zu einer solch gefährlichen geworden. Denn dass es nicht zur Explosion, nicht zum Schuss kommt, dafür sorgt eine lange Geschichte der Ausgrenzung, eine noch viel längere Geschichte des Verschweigens und Verdrängens. Doch wie alles, was wir leugnen, was wir aussortieren, fortschicken, geht es dennoch nicht weg. Im Gegenteil, es kommt uns nur immer näher, nistet sich in uns ein, beseelt uns als das, was wir auf keinen Fall wissen dürfen und was wir zugleich über alle Maßen lieben.

Die Waffe des Benennens und die Sprache des Anfangs

Die beiden Dichterinnen wissen, was wir verloren haben. Sie wissen, welche Bezüge wir um einer ausschließenden Gerechtigkeit willen zerstört haben, welche Lebensformen in uns zugrunde gegangen, gelöscht worden sind. Immer noch ist Antigones Kampf um die Gleichheit der Toten vergeblich geblieben.

Sie wissen auch, dass es für die, die nicht annehmen können, dass es die Tollheit gibt, tödlich ausgehen kann. Ihre Waffe ist wie die der Kinder. Sie benennen, was der Fall ist: Der Kaiser ist nackt. Kinder können das. Große Dichterinnen auch. Vielleicht hat beider Können mit der Nähe zu einer Anfänglichkeit (auch der Sprache, des zu Wort Kommens, des Sprechens) zu tun, die durch nichts im Leben wiederfindbar ist. Und doch hat es sie gegeben. Sie steht und stand jedem Geborenwerden als Sprache zur Seite, die mit jedem neuen Kind eine andere, eine neue, eine anfängliche wird. Nochmal Dickinson: "Between My Country – and the Others – / There is a Sea – / But Flowers – negotiate between us – / As Ministry." (Dickinson 2001: 18)

Kinder, Bienen, Wiesen, Klee bevölkern Texte und Länder der beiden Dichterinnen. In ihrer Gesellschaft kommen sie zu Wort und handeln eine andere Gerechtigkeit aus. Eine wie die in Emily Dickinsons Abschiedsrief an ihren lebenslangen Mentor und 'Master' T. W. Higginson folgendermaßen formulierte: "I will not let thee go except I bless thee". (Dickinson 1958: 330) Im Handstreich und als ihren letzten Brief – also ihre Hinterlassenschaft –, setzt sie das biblische Verhältnis von Engel und Jakob, der im Traum den Engel nicht eher gehen lassen will, bevor der ihn gesegnet hat, um. Sie ist es, die den Engel segnet, sie ist es, die das kann, mag der Engel sich auch noch so lange sträuben. Sie wird ihn nicht ohne ihren Segen gehen lassen. Seinen braucht sie nicht.

Auch hier wieder die Kühnheit, die Verteilung kanonisierter Rollen umzudrehen und sich selbst als die, die handelt und segnet, einzusetzen. Mag das auch noch so traumhaft sein.

Marguerite Duras, nach ihrem Bild des Schreibens gefragt, ob es „etwas, das durch Sie hindurchlaufe“ (Duras 1987: 102) sei, antwortet:

Ja, wie ein Einfangen; wie eine Funktion, die verrückt geworden ist, ein Einfangen von Äusserem, das aber, nochmal gesagt, verschluckt wird und durch die innere Schattenwelt hindurchläuft; das dort ertrinkt, im klaren Gedächtnis stirbt und das dann eines Tages da vor uns heraustritt, natürlich entstellt, und das weisse Papier bedeckt. (Ebd.)

Von der Sprachmutter, der Mutter der Muttersprache und was sie nicht aufhört, ihren Töchtern weiter zu sagen.

Ich möchte abschließend noch einen vagen Versuch Richtung Muttersprache und Sprache der Mutter machen. Deren Erbe unendlich viel prekärer zu sein scheint als das Erbe der väterlichen Ordnung.

In Pratteln hängte ich mich einmal, obwohl noch sündenlos, wie ein bußfertiger Teppich (eher wie ein Türvorleger, so klein war ich noch) über die hohe Stange – und fiel flach auf den Bauch. Ich vermochte nicht mehr zu atmen und klappte erschreckt den Mund auf und zu, ohne schreien zu können; ich war überzeugt, sterben zu müssen, wie eines meiner Brüderchen gestorben war, das man vom Spital nicht mehr nach Hause gebracht hatte. Sterben hieß, nach AUSSEN gehen und nie mehr heimkommen. Es war mir, als entferne ich mich in Winde-seile von meiner Mutter, die ich wie eine fremde Frau auf dem Balkon stehen sah; ich hatte in jenem Augenblick – wie im vorherigen Winter auch schon, als ich von einem Schlitten überfahren worden war – den Eindruck, sie hasse mich. In für mich bedrohlichen Situationen argwöhnte ich immer, sie werfe mir Feigheit vor und maßregle mich im Geheimen, weil sie annahm, ich wolle mich für immer nach AUSSEN begeben. (Duvanel 2021: 582f.)

In ihren Texten kommt wiederholt der Hass auf den Vater vor. „Als Agath ein Kind war, bohrte der Zahnarzt auf den Nerven ihrer kranken Zähne ohne örtliche Betäubung; der Schmerz war durchdringend, doch das Kind blieb

stumm. Es opferte den Schmerz, schickte ihn Gott mit der Bitte, den Vater umkommen zu lassen.“ (Ebd.: 456) Franziska aus der Erzählung *Die Katze* sagt Herrn Weinwisch: „Ich habe meinen Vater verschluckt; er liegt mir schwer auf dem Magen: Ich muss ihn Stunde um Stunde bekämpfen – mein Leben besteht aus diesem Kampf.“ (Ebd.: 423) Am Ende ist er in die wild gewordene Katze gefahren.

Doch gegen den Hass auf den Vater scheint sich die Tochter wehren zu können. Schon früh und noch ohne Sünde ist sie bußfertig und hängt sich freiwillig zur Strafe über die Teppichstange. Womit dem Vater und seiner Strenge Genüge getan ist.

Was aber ist mit der Mutter, was mit der anderen Nähe zu ihr und ihrem vernichtenden Gebot, nicht dort draußen, nicht außen sein zu dürfen? Ist die Mutter nicht auch dort? Kennt nicht auch sie die Furien? Und verbietet ihrer Tochter, das zu wissen? Gar auf die Furien zu hören, mehr als auf sie?

Der Aufstand der Töchter wird so lange ausstehen, wie Töchter empfinden, dass Mütter sie hassen, wenn sie, wie sie, zu wissen beanspruchen, dass es dieses Außerhalb gibt, wo Sterben und Geborenwerden Hand in Hand gehen. Dort, wo die Zustände der Tollheit nicht aufgehört haben zu wirken, ergibt sich das große Meer der Sprache, auch das der Muttersprache, in dem es eine andere ‚mère‘ gibt, nicht die, unter deren Blick das von der Teppichstange gefallene Kind wie ein Fisch an Land keine Luft mehr bekommt. Diese Mutter hat ihr die andere Sprache verschlagen, es bekommt gleichermaßen keine Luft mehr, wie es auch kein weiteres Wort mehr sagen kann, sodass es auf Erden nicht sprechen kann, nicht unter diesem vernichtenden Mutterblick.

Die Meersprache und die Rückkehr zu den Fischen

Fische kommen in Duvanel Texten häufig vor. Sie verweigern das Menschgewordensein, sind ins Meer zurückgekehrt. Schwimmen tollwütig draußen vor den Fenstern vorbei und schauen rein, (vgl. Duvanel 2021: 9) fressen Gertruds zweiten Ehemann, (vgl. ebd.: 447) oder wohnen wie die Nachbarin in Bäumen: „Der Weg war steil, und als sie am hohlen Baum vorbeikam, hatte

sie flüchtig den Eindruck, sie wäre ein Fisch, der in diesem hohlen Baum wohnte.“ (Ebd.: 257) Sie sind rückverwandelte Föten, transversale Wesen und Bestände, Erinnerungen an ein Wachsen und Werden, das nicht wir selbst gewirkt haben. Wir wurden gewachsen, getragen, genährt, und waren doch nicht eins, waren stets zwei in eins. „Marie-Lou kriecht wieder unter die Decke, und ihr Herz zappelt nicht mehr, sondern lässt sich von den Atemzügen der Mutter schaukeln wie ein schlafender Fisch von den Wellen.“ (Ebd.: 547) Das gleiche Bild kommt schon einmal in einer sehr frühen Erzählung Duvanel's vor. Da heißt das Kind Jan und wird wie ein Fisch vom Atem der Mutter gewiegt. (Vgl. ebd.: 743)

Vielleicht noch immer ein paradiesischer Zustand, von dem Xaver zu Recht anmerkt, dass die Zeit viel zu klein sei, „[...] um sich darin ein Paradies vorzustellen.“ (Ebd.: 461) Ich kann bei diesem Satz und diesem Xaver nicht anders als zu denken, dass wir es sind, die zu klein, bzw. zu kleinmütig sind, um uns überhaupt das Paradies vorzustellen. Noch viel weniger können wir uns ein verlorenes Paradies in uns vorstellen. Es fehlt uns ganz einfach der Übermut des Wünschens und Imaginierens, wie der der jungen Mutter: „Sie möchte ganz einsam und still den Biegungen der Gedankenwege folgen und erst am Schluss ins kalte Wasser springen, wo die andern sind, die Haie und die harmlosen Fische. Sie denkt, sie müsse lernen, mit den Fischen nett umzugehen, zu plaudern, um ihre Freundschaft zu gewinnen.“ (Ebd.: 189f.) Aus solcher Sehnsucht nährt sich Duvanel's Land. Sie ist ihren Texten gegenüber eine ausreichend gute Mutter, die weiß, dass es darauf ankommt, die Sprache der Fische nicht zu vergessen, und sich womöglich mit ihnen zu befreunden. Ihre Sprache wartet außerhalb und stillt die Worte.

Literaturverzeichnis

Aichinger, Ilse: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt a. M. 1987.

Carrière, Mathieu: Für eine Literatur des Krieges. Kleist. Basel et al. 1984.

Carrington, Leonora: Apropos Leonora Carrington. Frankfurt a. M. 1995.

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M. 1976.

Dickinson, Emily: Selected Letters. Hg. v. Johnson, Thomas H.. Cambridge 1958.

Dickinson, Emily: Biene und Klee. Basel et al. 2001.

Dickinson, Emily: Gedichte. München et al. 2006.

Duras, Marguerite: Der Lastwagen. Frankfurt a. M. 1987.

Duvanel, Adelheid: Fern von hier. Sämtliche Erzählungen. Hg. und mit einem Nachwort von Elsbeth Dangel-Pelloquin unter Mitwirkung und mit einem Essay von Friederike Kretzen. Zürich 2021.

Duvanel, Adelheid: Typoskript, 1979. In: Gloor, Lukas/Kretzen, Friederike (Hg.): Das Narr, Nr. 33, 2021. S. 5.

Kafka, Franz: Beim Bau der Chinesischen Mauer (Gesammelte Werke, Bd. 6). Frankfurt a. M. 1994.

Matt, Peter von: Das Land Duvanel. In: Duvanel, Adelheid: Der letzte Frühlingstag. Erzählungen. Hg. v. Siblewski, Klaus. München 1997. S. 133–144.

Vuong, Ocean: Auf Erden sind wir kurz grandios. München 2019.

Woolf, Virginia: Granit und Regenbogen. Frankfurt a. M. 1960.

Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. Frankfurt a. M. 2012.