

Übersehen und überlesen. Unsichtbarkeit und Sichtbar-Machen im Œuvre der Schweizer Autorin Adelheid Duvanel

Erika Hammer (Pécs)

Ruhm und Vergessen. Einleitung

Literatur ist ein Medium sozialer Kommunikation, die Produktion und Rezeption von Texten ist in komplexe gesellschaftliche Prozesse eingebunden. Seit der Entstehung der literarischen Öffentlichkeit am Ende des 18. Jahrhunderts ist die Tatsache, dass Rezeptionsprozesse gesellschaftlich hergestellt, beeinflusst werden, selbst Teil dieser Öffentlichkeit. Der Betrieb bedeutet auch, dass die beiden Seiten, „Literatur als Kunstform“ einerseits und ihre „betrieblich[e] Prozessualisierung“ andererseits, ein „komplexes Beziehungsgeflecht“ bilden (Theisohn/Weder 2013: 10). Wie David Assmann feststellt, kann der „veränderte sozialstrukturelle Rahmen von Literatur nicht ohne Folgen für Werke und Autoren bleiben“, die Verfassung der Gegenwartsliteratur lasse sich demzufolge aus den „Betriebsumständen mehr oder weniger kausal ableiten“ (Assmann 2012: 242). Wer also in diesem Betrieb viel Aufmerksamkeit bekommt und dadurch eine allgemeine Sichtbarkeit erreichen kann, wer hingegen überlesen und übersehen und somit gleichsam vergessen wird, ist eine höchst komplexe Angelegenheit, die durch verschiedene Akteure und Institutionen – durch die ‚invisible hands‘ (Winko 2002: 10 ff.) des Literaturbetriebes – mitbestimmt wird.

Aus der Erinnerungstheorie ist bekannt, dass die Überlieferung im kulturellen Gedächtnis an komplexe kulturelle Prozesse und Selektionsmechanismen gebunden ist (vgl. Assmann 1988: 9). Es entsteht ein „spezifische[r] Interaktionsrahmen“ (ebd.) in der Gesellschaft, der das Wiederholen steuert. Normative Kräfte (vgl. ebd. 12) spielen dabei eine Rolle und die Prozesse selbst sind institutionalisiert. Bewahren oder Vergessen, beide Modi hängen auch mit gegenwärtigen Positionen zusammen und so, in Bezug auf literarische Texte, mit ästhetischen Normen und Vorstellungen bzw. mit der komplexen Funktion des Literaturbetriebes und der literarischen Öffentlichkeit. Im Folgenden werden diese zwei Aspekte gezielt betrachtet. Als erster Schritt wird ein Blick auf Funktionsmechanismen dieser Öffentlichkeit geworfen, als nächstes werden dann die ästhetischen Zusammenhänge untersucht, die als Grundlage dafür gelten könn(t)en,

dass das Œuvre der Schweizer Autorin Adelheid Duvanel in der Erinnerung der literarischen Öffentlichkeit präsent bleibt.

Fragt man nach den Institutionen bzw. nach den Mechanismen und Positionierungen im Wettbewerb für Ruhm und Sichtbarkeit, kommen auch in Bezug auf Duvanel interessante Zusammenhänge in den Blick. Diese sollen im ersten Teil des Aufsatzes aufgezeigt werden, indem der Fokus auf den Literaturbetrieb gerichtet wird. Im zweiten Teil werden die Texte selbst zum Untersuchungsgegenstand und es werden für die Kurzgeschichten Duvanels typische surrealistische Bildverfahren und traummimetische Erzählweisen geltend gemacht. Hingewiesen werden soll dabei auch darauf, dass das Sehen – Unsichtbarkeit bzw. Sichtbar-Machen – auch in den Texten zentral ist. So bezieht sich der Titel meiner Überlegungen sowohl auf Sichtbarkeit im Literaturbetrieb als auch auf das Sichtbar-Machen von vergessenen und marginalisierten Lebensgeschichten mit Hilfe von ästhetischen Verfahren.

Kanon und Literaturbetrieb

Spricht man vom Gesamtwerk Adelheid Duvanels, denkt man nicht nur an die Literatur. Duvanel ist auch als Malerin, Zeichnerin bekannt. Es würde allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, darin auch auf die Rezeption des malerischen Werks eingehen zu wollen. Verallgemeinernd kann jedoch festgestellt werden, dass in diesem Bereich weitgehend ähnliche Charakteristika gelten wie im Zusammenhang mit der Literatur.¹

Nach der Literaturkritikerin Beatrice von Matt wurde Duvanel „kaum je gefeiert und in ihrer Kunst selten erkannt“ (B. v. Matt 1997: 202), was heißt, dass der Autorin bzw. Künstlerin auch zu Lebzeiten wenig Ruhm zuteilwurde. Diese Unsichtbarkeit hat das Vergessenwerden zur logischen Folge. Als Autorin war Adelheid Duvanel in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts bekannt und im Literaturbetrieb, zumindest in der Schweizer literarischen Öffentlichkeit, präsent. Ihre Texte erschienen ursprünglich – bereits seit Ende der 1960er Jahre – hauptsächlich in der Sonntagsbeilage der Basler Zeitung.² Diese Prosatexte sind später gesammelt und von einem Basler Verlag herausgegeben worden. Einen größeren Bekanntheitsgrad erreichte Duvanel dann mit dem Wechsel zum Luchterhand Verlag 1981, was Martina Wernli als „internationale[s] Sichtbarwerde[n]“ bezeichnet (Wernli 2023: 135). In dieser Zeit erschienen einige Bände von ihr und ihre Texte wurden in diversen Anthologien abgedruckt.

¹ Nach Monika Jagdfeld ist Duvanel als bildende Künstlerin bis heute kaum beachtet. Ihr zeichnerisches Werk wurde nur einmal in Solothurn im Jahre 1997 gezeigt. Es existiert wenig Literatur über Duvanel und selbst in den vorhandenen Texten wird das malerische Werk stiefmütterlich behandelt (S. 8 f.). Jagdfeld versucht im zitierten Aufsatz das malerische Werk darzustellen.

Erwähnt werden muss in diesem Kontext auch, dass Duvanel sich nach Jagdfeld nie als Malerin verstanden hat. Am Anfang ihrer Ausführungen bringt Jagdfeld auch eine biographische Erklärung für die Abwendung von der Malerei und gleichzeitiger Zuwendung zum Schriftstellertum. Im Laufe der Jahre kommt dann, nach Jagdfeld in drei voneinander abgrenzbaren Phasen, die erneute Hinwendung zum Malen bzw. Zeichnen.

² Duvanel veröffentlichte die ersten Texte unter dem Pseudonym Judith Januar.

Adelheid Duvanel wurde von namhaften Literaturwissenschaftlern als wichtige Autorin, die eine einzigartige, sehr dicht gestrickte Prosa schreibe, gepriesen (vgl. P. v. Matt 2004: 161–171). Der ästhetische Wert der Prosa Duvanels scheint für ihre Kenner von Anfang an außer Frage zu stehen. Einige von diesen Literaturwissenschaftlern, Verlagslektoren können als Mentoren der Autorin gelten, die für die Präsenz von Duvanel im deutschsprachigen Literaturbetrieb gesorgt haben. In der vorhandenen literaturwissenschaftlichen Forschung wird sie in den 1980er und 90er Jahren als „eine der wichtigsten Stimmen der Schweizer Literatur“ apostrophiert und wertgeschätzt. Peter von Matt unterstreicht in einem Band den Wert von Duvanels Prosa, betont aber zugleich, dass der Rezeption der Texte gewisse „Schranken“ gesetzt sind, was auf die „Einzigartigkeit“ der Texte zurückzuführen sei (ebd. 161). Einige Analysen ihrer Werke erschienen zwar in den 1980er und 90er³ Jahren, danach wurde das Werk jedoch unbenutzt überlesen und wurde somit unsichtbar. Wie Wernli nachweist, kommt Duvanel in Literaturgeschichten neueren Datums nicht mehr vor (vgl. Wernli 2023: 140). Auch wenn die Autorin, wie die knappe Zusammenfassung ihrer Rezeption zeigt, zu Lebzeiten eine Art Berühmtheit verzeichnen konnte, bleibt festzuhalten, dass sie nicht Teil des kulturellen Gedächtnisses wurde. Die Gründe, die die Forschung auflistet, möchte ich skizzenhaft darstellen. Wernli spricht bereits im Titel ihrer Studie über Duvanel von „Mehrfachmarginalisierungen“ der Autorin (Wernli 2023: 133).

Als erster Grund wird genannt, dass „Literatur aus der Schweiz [...] im erweiterten deutschsprachigen Raum oft schlicht als eine Randerscheinung betrachtet“ wird (ebd. 139). Genannt werden weiter Rezeptionsgewohnheiten des Publikums, die den Roman bevorzugen, während Kurzprosa zu den weniger oder kaum rezipierten Gattungen gehört. Die bislang „verhinderte Kanonisierung“ Duvanels (ebd. 133) liegt des Weiteren in den Psychiatrieaufenthalten begründet, die dazu geführt haben, dass die Autorin keine „empathische“ Rezeption erfuhr, ihre Texte wurden vielmehr (re-)stigmatisiert und die Autorin wurde als Kranke wahrgenommen (ebd. 139).⁴ Die Kunst Duvanels wird in diesem Rahmen oft unter dem Label ‚Literatur oder Kunst als Therapie‘ subsumiert und Texte und Bilder werden dann als Surrogat verstanden, die die gescheiterte gesellschaftliche Integration kompensieren sollen (vgl. Egyptien 2008: 142 f.).

Als weiterer Grund könnte nach Wernli die Tatsache aufgelistet werden, dass der Kanon der Schweizer Literatur immer noch männlich geprägt ist (Wernli 2023: 134). Auch nach Silvia Henke gibt es in der Schweiz „keinen einzigen Frauennamen“, „der

³ Ende der 90er Jahre gibt es wieder vermehrt Publikationen zu Duvanel, diese hängen jedoch mit ihrem unerwarteten tragischen Tod zusammen, wodurch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wieder auf die Künstlerin gelenkt wurde.

Zu bemerken ist hier, dass Duvanel auch ins Ungarische übersetzt wurde. Unter dem Titel „Anyám kalapjára“ erschien 2012 der von Peter von Matt herausgegebene Band „Beim Hute meiner Mutter“. Diese Tatsache zeigt, dass auch im neuen Jahrtausend noch eine internationale Rezeption zu verzeichnen ist.

⁴ Diese Art der Rezeption wird auch im Zusammenhang mit dem bildnerischen Œuvre betont. Wie Jagdfeld zeigt, ist die Kunst von Duvanel, da z. T. in der Psychiatrie entstanden, als „Irrenkunst“ abgetan worden. Hätte man zu diesen Werken einen anderen Zugang gefunden, hätten sie jedoch auch die Chance gehabt, in die Kunstwelt einzugehen. Die Arbeiten könnten neu entdeckt werden, wenn man den Blick auf sie ändern würde. Vgl. Jagdfeld 30.

irgendwo repräsentativ als literarische Bezugsgröße auftaucht“. Hier wird ebenfalls die „Nichtaufnahme“ von Autorinnen in den Kanon konstatiert (Henke 1998: 132). Ein Grund sei nach Henke, dass Duvanel „wie viele weibliche Autoren“ „nicht gesprochen hat“, „es gab sie nicht als öffentliche Stimme außerhalb ihres Schreibens“ (ebd. 137). Elsbeth Pulver bestätigt in diesem Kontext eine „permanente, wenngleich schwer nachweisbare Behinderung“ (10), die den Frauen im künstlerischen bzw. literarischen Leben der Schweiz widerfährt, und dass Frauen „eher Aussenseiter“ im literarischen Betrieb sind (ebd. 12). Die Tatsache, dass Autorinnen in der Schweiz nicht repräsentativ wirken können (ebd. 14), führt Pulver auch auf das „auffallend späte Einsetzen der literarischen Produktion“ zurück. Auch Adelheid Duvanel war bereits 40 Jahre alt, als ihr erstes Buch erschien (ebd. 13). Summiert man diese Aussagen, sieht man Wernlis Behauptung von den Mehrfachmarginalisierungen bestätigt. Es geht hier demnach um spezifische ‚nationale‘, also Schweizer Züge und Charakteristika, die die Verankerung der Texte von Frauen im kulturellen Gedächtnis des Landes verunmöglichen. Auch diese sind jedoch nach der Forschung vom männlich geprägten Kultur- und Literaturbetrieb beeinflusst, nach dem Texte von Frauen, so auch diese von Duvanel, nicht fähig sind, die Gemeinschaft zu repräsentieren. Kanonizität ist relativ und wird im Wettbewerb um Aufmerksamkeit durch Relationalität hergestellt, wobei die Bedeutung für die Nachwelt, also das Nicht-Vergessen-Werden, von diversen Beurteilungsprozessen abhängt. Die einschlägige Forschungsliteratur zeigt, dass die Prozesse von Ruhm, Sichtbarkeit, Präsenz von institutionellen, historischen, politischen und auch nationalen Besonderheiten geprägt sind. Zum Ruhm, also Sichtbarkeit, tragen nach Detlev Schöttker nicht allein das Werk, sondern auch die „Lebensumstände“ (2001: 267) bei. Im Spiel sind demnach nicht allein ästhetische Kriterien, sondern zahlreiche gesellschaftliche Interaktionen und komplexe Kausalitäten und Gesetzmäßigkeiten, auf die mit Wernli bereits hingewiesen wurde.

Außer dem oben dargestellten sogenannten Gender-Gap⁵ können – mit Reckwitz argumentiert – auch andere, allgemeinere Gründe genannt werden. Die Forschung zum Literaturbetrieb spricht hier zum einen von „Rollenmodelle[n]“ (Eke 2016: 268), zum anderen – wie Reckwitz – von Subjektformen und so vom Autorsubjekt. Wenn die Literatur, also der jeweilige Text Teil des Literaturbetriebs wird, spielt die Autorin als Subjekt nolens volens eine zentrale Rolle. Die Aufmerksamkeit des Betriebs richtet sich nämlich nicht allein auf die Produkte, also die Texte, sondern auch auf die Personen, die das Produkt hervorgebracht haben. Beide zusammen erreichen ein symbolisches Kapital. Es müssen Images kreiert werden, Autorennamen werden zu Marken (vgl. Johansen 2012: 277), es ist nötig, der Menge ein Gesicht zu zeigen (vgl. ebd.). Wenn man aber mit Henke bedenkt, dass es Duvanel „nicht als öffentliche Stimme gab“

⁵ Dass dieser keine bloße Spekulation ist, zeigt u. a. Nicole Seifert anhand empirischer Belege. Klar wird aus ihren Ausführungen, dass Bücher von Frauen – da die Rezensenten meistens Männer sind – seltener besprochen werden. Darüber hinaus wird bei Frauen weniger auf das Ästhetische Wert gelegt, viel häufiger spielen hingegen das Äußere oder die Lebensumstände eine zentrale Rolle. Bücher von Autorinnen werden weniger aufgelegt, sie sind weniger gut erforscht und werden an Schulen und im Universitätsbetrieb seltener behandelt etc. (vgl. Seifert 2021).

(Henke 1998: 137), sieht man, dass der Autorin die Aufmerksamkeit des Betriebs aus verschiedenen Gründen verwehrt geblieben ist.

Es ist bekannt, dass sich die Autorin mehrfach bzw. regelmäßig in psychiatrischer Behandlung befand. Nach der Scheidung von ihrem Mann bzw. der Drogensucht und AIDS-Erkrankung der Tochter lebte die Autorin in prekären Umständen. Sie war, nicht zuletzt auch wegen der eigenen Drogensucht, im Drogenmilieu zu Hause, wenn es überhaupt ein Zuhause gab. Sie lebte am Rande der Gesellschaft. So blieb sie weitgehend gesichtslos für die Menge und hatte keine öffentliche Stimme. Es gelang ihr nicht, als Autorsubjekt gesellschaftliche Anerkennung zu finden, was auch für die Rezeption der Texte Folgen hatte.

Nach Reckwitz legt die „Kultur die Bedingungen fest, unter denen ein Individuum als Subjekt anerkannt wird“ (2008: 135). Dies geschieht, „weil seine Subjektwerdung in den gesellschaftlich etablierten Praxisformen stattgefunden hat“. Dies führe bei Autorinnen zu einer besonderen „Positionierung im literarischen Feld“ (ebd.). Duvanel befand sich jedoch im literarischen Feld jenseits dieses Etablierten, da sie sich die Praktiken, durch die man sichtbar wird, nicht zu eigen machen konnte. Den Erfordernissen des Literaturbetriebes konnte Duvanel wegen ihres Habitus, aber auch wegen ihrer Lebensumstände, nicht gerecht werden. Duvanel war sowohl als Autorin als auch als Malerin jenseits dieser gesellschaftlich etablierten Praxen, die sozial geregelt sind und mit den jeweiligen Normen einer Gesellschaft zusammenhängen. Nach Sabine Kyora hängt „die Subjektform ‚Autor‘“ von einer „geglückte[n] Positionierung im literarischen Feld“ ab (Kyora 2014: 58). Dies hat institutionelle und ästhetische Komponenten. Die institutionellen sind kurz skizziert worden, im Zusammenhang mit Einmaligkeit und Originalität wird im Folgenden auf ästhetische Charakteristika eingegangen.

Duvanel's Ästhetik der Entfremdung

Während ich im ersten Teil meiner Analyse im Zusammenhang mit dem Literaturbetrieb z. T. biographisch argumentiert habe, sollen im folgenden Teil biographische Aspekte vollkommen ausgeklammert werden. Die Texte von Duvanel werden nach ästhetischen Kriterien besprochen, die selbstverständlich neben den oben genannten gesellschaftlichen, ökonomischen u. ä. Zusammenhängen bei der Beurteilung von literarischen Texten eine zentrale Rolle spielen.⁶ Die ‚Förderer‘ der Autorin betonen gerade diese Qualitäten, wenn sie dafür plädieren, dass die Autorin im literarischen Kanon oder zumindest in der Öffentlichkeit der Schweiz einen ihr gebührenden Platz bekommen sollte.⁷ Es werden im Folgenden jenseits des Literaturbetriebs auf ästhetische Gegen-

⁶ Kyora betont, dass zur Subjektform Autor der „Zeichengebrauch im Werk also bestimmte ästhetische Entscheidungen“ auch eine bedeutende Rolle spielen (Kyora 2014: 60).

⁷ Duvanel wird in der Literaturkritik als große Schweizer Autorin, als eine bedeutende Stimme der Schweizer Literatur gehandelt. Hier wird oft, sicher auch wegen der Legitimation, auf die Nähe von Duvanel's Prosa zu Robert Walser bzw. zu Kafka verwiesen (vgl. P. v. Matt 2004: 161). Zweifels- ohne ist die Autorin eine Meisterin der kurzen Form, was als eine Gemeinsamkeit mit den berühmten

stände ästhetische Kategorien angewendet, indem Verfahren in den Kurzgeschichten der Autorin nachgewiesen werden, die als ‚surreal‘ bezeichnet werden können.

Richtet man den Blick auf die Texte Duvanel, fällt auf, dass fast alle kaum länger als eine Seite sind. Sehr viele Texte tragen einen Vornamen als Titel und es scheint, dass nur diese Namen den sonst zerstückelten, assoziativen Text zusammenhalten. Thematisch-motivisch geht es in ihnen um Außenseiter, Menschen in prekären Lebensverhältnissen, um Drogensüchtige beispielsweise, aber immer wieder auch um Maler und Zeichner, und irgendwie um Menschen, die ‚fern von hier‘, fern von Allem und auch sich selbst entfremdet zu sein scheinen. Personen sind fern voneinander, „Regen steht wie ein Gitter zwischen den Menschen, die über die Straßen hasten“ (vH 8).⁸ Es sind Menschen ohne Erfolg, ohne Ansehen, es sind welche, auf die der Himmel „in Fetzen“ niederfällt (vH 53).

Die Kurzgeschichten zeigen persönliche Katastrophen, die plötzlich auf diesen ein bis eineinhalb Seiten entwickelt werden. Die Figuren leben in einer Zwischenwelt von Realität und etwas undefinierbarem anderen. Sie sind an- und abwesend, sichtbar und unsichtbar zugleich. Ein weiteres Charakteristikum ist, dass es für die Figuren keine Heimat- oder Identifikationsräume zu geben scheint. Sie sehnen sich wie etwa Ali aus der Geschichte „Ein Mann mit Geheimnissen“ nach einem „sichere[n] Heim“ mit „Geranien“, da sie doch in einem „Wohnwagen“ leben (vH 7). Diese Gegenüberstellung zeigt schon das Provisorische dieser Existenz. Der bereits erwähnte Ali wünscht sich jedoch nicht nur ein sicheres Heim, sondern auch, dass seine Welt sich mit der Welt anderer berührt (vH 7). Die Verbindungs- und Konturlosigkeit der Figuren und ihrer Welt steht im krassen Widerspruch zu den konkreten Namen, die auf Identifizierung pochen. Statt Identifizierung geht es hier jedoch vielmehr um die Entortung der Figuren. Viele Geschichten spielen in öffentlichen Verkehrsmitteln, auf einer Traminsel, auf der Straße und in Kneipen. Die Schauplätze sind eher Nicht-Orte, die so keine Verbindung, keine Kontextualisierung und auch keine Verankerung und Identifizierung ermöglichen (vgl. Augé 1991: 92).⁹ Nach Marc Augés Auffassung sind Nicht-Orte, da sie keine Geschichte haben und so in keine Relationen eingebunden sind, Orte der Einsamkeit, der Entleerung der Individualität (vgl. ebd. 103 f.).¹⁰ An diesen Orten agieren Personen miteinander, deren Präsenz sich nicht zeigt (ebd. 113), und diese Nicht-Orte bringen

Vorreitern gelten kann. Auch biographisch sind zwischen ihr und Walser bestimmte Ähnlichkeiten festzustellen. Nachgewiesen werden kann darüber hinaus in den Texten auch das ‚Kafkaeske‘, wodurch zahlreiche Parallelen mit dem Schreiben des Prager Autors entstehen.

Aus Gender-Perspektive können diese Vergleiche jedoch auch kritisiert werden, da sie darauf verweisen, dass eine Autorin durch den Vergleich mit männlichen Autoren eine Legitimation finden soll. Auf die Problematik dieser Vergleiche geht an der zitierten Stelle – wenn auch aus einer anderen Perspektive – aber auch Peter von Matt ein.

⁸ Duvanel: Das verschwundene Haus 1988. Im Folgenden wird dieser Band im laufenden Text unter der Sigle vH zitiert.

⁹ „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé 1991: 92)

¹⁰ Orte sind demnach benennbar, geographisch markiert, einzigartig und so unverwechselbar, während Nicht-Orte dadurch gekennzeichnet werden, dass sie diese Eigenschaften nicht besitzen, also u. a. nicht benennbar und dazu noch austauschbar sind.

keine Individuen, sondern höchstens provisorische Identitäten hervor (ebd. 118). Betont wird in den Kurzgeschichten die Einsamkeit und Deplatziertheit der Figuren, sie scheinen nicht richtig in Relationen eingebunden zu sein, sind nur lose und vorübergehend mit der sie umgebenden Welt verzahnt. Sie haben nur ein schweigendes Cello als Freund (vH 82), Eltern-Kind-Beziehungen, Ehen sind zerrüttet, man flieht, und man scheint überhaupt generell die Flucht zu ergreifen, indem man „nach etwas sucht, was es gar nicht gibt“ (vH 66). Es ist trotz der Namen ein eher anonymisiertes Nebeneinander von Figuren, Räumen, Ereignissen, wodurch das Doppel von Präsenz und Absenz erkennbar wird. Alles scheint ein Durchgangsort zu sein, zu dem keine Verbindungen hergestellt werden können. Häuser, Straßen, Städte bieten kein Zuhause, die Figuren gehen vielmehr wie Schlafwandler in ihnen auf und ab. Wie die Figuren nur lose und unverbindlich miteinander verbunden sind, so sind auch die assoziativen Textelemente, Erzählsplitter beinahe beziehungslos. Ihr willkürliches Nebeneinander ist, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Figuren und Erzähleinheiten scheinen dekontextualisiert und deplatziert zu sein. In den Geschichten gibt es kaum Handlung, sie sind vielmehr wie Standbilder, die eine Art Statik versinnbildlichen. Ohne Handlung gleichen die kleinen Texte Bildern, die aus Wahrnehmungs- und Bewusstseinssplintern zusammenmontiert sind. In Ermangelung von Handlung und Fortschritt können sie auch keinen Ausweg aus der bedrückenden gegenwärtigen Situation ihrer Protagonisten in Aussicht stellen. Das Finale erscheint im Bild als Auswegs- und Aussichtslosigkeit. Einerseits ist es ein Einkreisen, indem „das Ende immer zugleich wieder der Anfang ist“. Es gibt „keine Geraden, es [gibt] nur Kreise“ (G 62)¹¹ ohne jeden Fluchtpunkt. Andererseits steht man abgeschlossenen Türen, Wänden oder Fenstern mit „Panzerglas“ gegenüber (G 48), und kein Entkommen ist in Sicht.

Die Tatsache, dass die Figuren fehl am Platze sind, wird auch in ihrer Wahrnehmung der sie umgebenden Welt greifbar. Ein zentrales Thema der Texte ist das Sehen, und sie inszenieren damit einen fremden Blick. Die Sicht der Figuren ist aus verschiedenen Gründen beeinträchtigt. „Ernestos Brille war stets schmutzig; er sah die Welt verschwommen, was ihm nur recht war.“ (G 11) Es geht um „Glasaugen“ und „Sonnenbrillen“ (G 24) oder darum, dass man nur ein einziges leuchtendes Auge (G 91) hat, oder die Augen fließen gar aus einem heraus (G 44), wodurch Klarsicht und eine adäquate Wahrnehmung der Wirklichkeit verhindert werden. Es entsteht verfremdete Sicht auf die gewöhnlichen, herkömmlichen Ordnungen der Welt. Dunkelheit beherrscht alles, die Wahrnehmung ist gestört, die Menschen scheinen blind zu sein, wie Brillenträger an Regentagen blind sind (vH 73). Es entsteht dadurch etwas Ungewohntes, und dieses Neue kann als kreative Umformung gelesen werden, in der sich Bilder der Außen- und Innenwelt vermischen, Wahrnehmung und Kopfgeburt nicht voneinander getrennt werden können. Diese Weltsicht ist geprägt von Personifizierungen, ungewohnten Verbindungen, die durch Dekontextualisierungen und Neukontextualisierungen entstehen. „Halb Pfirsich und halb April!“ (HM 84)¹² scheint die Welt zu sein,

¹¹ Duvanel, Adelheid (1991): Gnadefrist. Erzählungen. Im Folgenden im laufenden Text zitiert mit der Sigle G und Seitenzahl in Klammern.

¹² Duvanel, Adelheid (2004): Beim Hute meiner Mutter. Erzählungen. Im Folgenden im laufenden Text zitiert mit der Sigle HM und Seitenzahl in Klammern.

„Bäume standen wie lodernde Fackeln“ (G 59) in der Landschaft, Gegenstände verwandeln sich, es gibt metamorphische Mensch-Tier-Übergänge, durch die die Wahrnehmungs- und Ordnungsschemata in Bewegung geraten. Die „Äste der Bäume bewegen sich wie Schlangen“ (HM 84), Schwalben sind wie schwarze Schmetterlinge (HM 86), aus der Sonne fließt Gold und verteilt sich auf dem Himmel (G 92), „[d]ie Sonne ist eine brennende Rose, die sich im Salzsee auslöscht“ (G 44) oder sie „huscht plötzlich wie ein Geist über die Mäuerchen“ (G 43). Möwen haben „große Bäuche wie weiße Kissen“ (G 43). Dadurch, dass fremde Welten nebeneinander gerückt werden, entstehen ungewohnte, alogische Verknüpfungen, die semantisch manchmal gar nicht aufzulösen sind, sondern vielmehr wie Fremdkörper im Satz stehen, den Figuren ähnlich, die in ihrem Kontext eine vergleichbare Position einnehmen. Wie die zitierten Beispiele zeigen, können solche Verschiebungen als Verfremdungsverfahren verstanden und als die zentrale poetische Praxis Duvanel's dargelegt werden.¹³ Verfremdung als „Seltsammachen der Dinge“ (vgl. Lachmann 1984: 336) entsteht durch ein Ensemble von Gestaltungstechniken, zu denen Montageverfahren genauso gehören wie der erstaunte Blick. Erkannt werden können bei Duvanel surrealistische Bildverfahren, in denen einerseits zusammengehörende Dinge getrennt und andererseits im gleichen Zug voneinander entfernte Dinge einander nahegerückt werden. Es entsteht in den Texten eine instabile Ordnung, die in jedem Moment zu kippen droht. Die Geschichte „Gnadenfrist“ bringt diese Zusammenhänge explizit zum Ausdruck. „Norma ist schön wie eine Vase, die von einer weißen Hand getragen wird und die sich wünscht, fallengelassen zu werden“ (G 67). Dieser Satz verweist nicht nur auf die Brüchigkeit der Welt und der Existenzen, die darin walten, sondern erinnert, wie die oben zitierten weiteren Beispiele, mit dem Vergleich an den berühmten Satz, den André Breton als eine Art Gründungsurkunde des Surrealismus verstand, wonach ein Jüngling so schön sei wie die „unvermutete Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch“ (hier zit. nach Bischof 1997: 208).¹⁴ Diese Zusammenrückung ist in den Kurzgeschichten Duvanel's sowohl auf der Ebene der Sätze als auch auf der der Bilder durch Zufall und Plötzlichkeit geprägt. Die so entstehende Simultaneität und der inhärente Gegensatz sind zentrale Elemente von surrealistischen Bildverfahren. Diese „unvermutete Begegnung“ ist meistens so konzipiert, dass die zusammengerückten Elemente unterschiedlich gepolt sind, wodurch sie eine größere Irritation auslösen. Die Grundlage der Verfremdung ist die „philosophische Forderung die Wirklichkeit richtig zu sehen, anders, als es die Gewohnheit eingibt“ (vgl. Helmers 1984: 2), und man bringt durch ein solches Verfahren die festgefahrenen Dinge und Erfahrungsschemata in Bewegung.

Solche aus den eigentlichen Kontexten gerissenen zufälligen Begegnungen dominieren Duvanel's Prosa. Voneinander entfernte Bildwelten treffen aufeinander und wer-

¹³ Das Thema der Neu-Verortung soll im Sinne von Verschiebung, Verfremdung verstanden und als poetisches Verfahren bei Duvanel herausgearbeitet werden. In Anlehnung an die Theorie von Šklovskij, der in diesem Zusammenhang von Dekontextualisierung spricht, lenkt die Studie den Fokus darauf, wie die kognitiven Prozesse, die auch in der Theorie der Verfremdung bedacht werden, durch Duvanel's Literatur exemplarisch dargestellt werden können. Vgl. Lachmann 1984.

¹⁴ Es geht hier nicht darum, dass mit dem Wort ‚surreal‘ umgangssprachlich seltsame, eigenartige Zusammenhänge bezeichnet werden. Es geht um spezifische ästhetische Verfahren, die im Einzelnen dargelegt werden.

den ineinander gespiegelt. Die „weißen Wolken gleichen aufgeplusterten Hühnern“ (G 8), „das zischende Meer [ist] wie ein Gewirr blauer, grüner und violetter Schlangen“ (G 8), „Felsen treten wie steife Jungfrauen aus dem Wald heraus; die Burg scheint über den Bäumen zu schweben“ (vH 79); „Der Himmel ist das Hirn der Stadt; er hat schwarze Gedanken“ (vH 81) – um nur einige Beispiele zu nennen. Durch diese surrealen Bildwelten und die Personifizierung der Gegenstände entsteht eine fremde, unheimliche Welt, in der niemand heimisch werden kann.

Der Traum mit seiner die Wirklichkeit entstellenden Wahrnehmung und der Verückung aller Zusammenhänge kann als das zweite zentrale Gestaltungsprinzip bei Duvanel nachgewiesen werden. „Zusammenhänge waren nicht festzustellen“ (G 79), verschiedene Dinge befinden sich nicht am gewohnten Platz, es entsteht eine Unordnung (G 62) – reflektieren die Texte selbst.

Eng verbunden mit den oben gezeigten surrealistischen Bildwelten sind auch Artikulationsweisen des Traumes. Der Traum erscheint als zentrales Thema, oft wird jedoch das Erzählte nicht als Traum markiert, vielmehr befindet man sich in einer Welt, die sich später als Traum entpuppt. Es gibt in den Texten zahlreiche Traumberichte, noch häufiger ist jedoch keine eindeutige, feste Grenze zwischen den verschiedenen Bewusstseinszuständen zu erkennen. Anamorphotische Mensch-Tier-Übergänge, metonymische Verschiebungen und ähnliche Techniken werden deutlich, die Träume oder traumähnliche Bewusstseinszustände repräsentieren.¹⁵ Die Kurzgeschichten sind auch von Plötzlichkeit geprägt, in ihnen herrscht eine traumähnliche Erzählweise, eine Art Traummimesis¹⁶, die nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell und sprachlich Modi des Traumes heraufbeschwört. Die Erzählung oszilliert zwischen Traum und Wirklichkeit, sodass keine Grenzen festzumachen sind. Darüber hinaus erscheint eine spezifische Logik, die den Anschein authentischer Traumhaftigkeit erweckt. Es dominieren eigensinnige Verbindungen und Verzerrungen. Alles erscheint auseinandergerissen und es gibt keine Möglichkeit zur Heilung. Allein in den Träumen gibt es Antworten auf die Probleme der Menschen (G 14).

Der Traum als entstellte Form des Vernünftigen ist davon gebrandmarkt, dass er jedes Gefüge verschluckt. Der gewohnte Zusammenhang und die Sinnhaftigkeit der Welt werden zerrissen und verzerrt. Wenn man bedenkt, dass das Wahrgenommene in raumzeitliche Erfahrungshorizonte eingebettet ist, dass wir alles in Zusammenhängen wahrnehmen, ist evident, dass Risse und Zerrungen zum Vorschein kommen, wenn dieses raumzeitliche Gefüge passé ist (vgl. Waldenfels 1998: 220). Es geht in Bezug auf Ordnung also immer um feste Nachbarschaften. Diese Ordnungen können nach Waldenfels durch „Vieldeutigmachen, Sinnvervielfältigung“ und zum Beispiel durch den Traum ins Außer-Ordentliche verschoben werden, indem Verwandtschaften gestiftet werden, die „in Form von produktiven Assoziationen über semantische Regelungen

¹⁵ Hier wird der Traum absolut gesetzt, die Darstellung hat keinen Rahmen, ist nicht als Traum markiert. Vgl. dazu Steinhoff (2008: 39).

¹⁶ Vgl. dazu ebd. Steinhoff grenzt in diesem Buch das traumanaloge Erzählen als Traummimesis vom Traumbericht und ähnlichen Erzählweisen ab, die doch alle mit dem Traum zusammenhängen. Beim Traumbericht wird nach Steinhoffs Kategorisierung explizit gemacht, dass es um den Traum geht, bei Traummimesis fehlt jedoch dieser Rahmen und man ist in medias res im Traum.

hinausgehen“ (Waldenfels 1999: 183). Ähnlich funktionieren aber auch Bedeutungsverknappungen oder die Heterogenität der Ausdrucksmittel wie Collagen und Simultaneität (vgl. ebd.). Diese Techniken charakterisieren die Kurzgeschichten von Duvanel.

Verfremdung erscheint in der Literatur als „philosophische Forderung die Wirklichkeit richtig zu sehen, anders, als es die Gewohnheit eingibt“ (Helmers 1984: 2). In diesem Sinne kann auch bei der Schweizer Autorin der ‚fremde Blick‘ nachgewiesen werden als eine Technik, die bemüht ist, die festgefahrenen Dinge und Erfahrungsschemata in Bewegung und herkömmliche Schemata von Wahrnehmungen und Ordnungen außer Kraft zu setzen. Diese Verflüssigung, die Auflösung und Verschiebung von Grenzen kann als wichtiges poetologisches bzw. künstlerisches Credo der Autorin und Malerin verstanden werden. Diese Entkoppelung und Loslösung bringen die Möglichkeit des Neuen, einer Wahrnehmung mit sich, die sich jenseits von Schemata bewegen kann.

Kanonpluralismus und Kontinuität: Zusammenfassung

Dieses Verfahren beschwört den Einbruch des Außer-Ordentlichen, also des Fremden. Erwartungen eines vertrauten Verlaufs werden in den Texten enttäuscht, um eindeutige, dauerhafte Besitzverhältnisse zu vermeiden. Die Wirklichkeit ist das, „*wovon wir ausgehen*“, es ist ein Wirklichkeitsglaube, der mit Vertrautheit und Verlässlichkeit verbunden ist (Waldenfels 1998: 219). Die Normalität ist beruhigend, sie täuscht vor, im Besitz der Welt und der Dinge zu sein. Der Eindruck, der dadurch erweckt wird, ist das Heimisch-Sein in der Welt. Gerade dieses Heimisch-Werden ist in der Kurzprosa Duvanel verhindert. Die spezielle, alogische, bildhafte Welt des Traumes und ähnlicher Bewusstseinszustände wird als die Normalität dieser Figuren hingestellt, und es scheint keine Welt, keine Existenz außerhalb dieser zu geben. Duvanel's Texte können mit verschiedenen ästhetischen Techniken der Verfremdung beschrieben werden, die dadurch eine Welt an den Grenzen der herkömmlichen Ordnung inszenieren. Es ist kein Wunder, dass ihre Kenner das Œuvre der Autorin wegen der ästhetischen Qualitäten der Texte in die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit rücken wollten und auch später dafür plädiert haben bzw. plädieren, das Gesamtwerk im kollektiven Gedächtnis zu bewahren. Fest steht jedoch, dass die Auffassung, wonach literarische Texte allein wegen ihrer ästhetischen Qualitäten kanonischen Status bekommen würden, bereits mehrfach widerlegt wurde (Rippl/Winko 2013: 1). Vielmehr muss von einer Komplexität von Kanonisierungsprozessen gesprochen werden. Klar ist dabei auch, dass bei der Wertung der Blick nicht allein auf die Texte, sondern auch auf das Umfeld gerichtet wird.

Adelheid Duvanel wurde lange Zeit als „Schweizer Geheimtipp“ gehandelt (B. v. Matt 1997: 27). In unserer Gegenwart gibt es vielleicht eine Renaissance für die Autorin. Duvanel's Prosa war zwanzig Jahre fast verschwunden aus dem Literaturbetrieb. Wie Seifert zeigt, beginnt dieses Verschwinden gleich mit der Rezeption. „Autorinnen werden deutlich weniger besprochen“ und selbst bei den vorhandenen Besprechungen spielen dann außerliterarische Aussagen oft eine wichtige Rolle (Seifert 2021: 23). Diese ungleiche Beurteilung führe dazu, dass Autorinnen z. B. in der Literaturgeschichte

weniger repräsentiert werden bzw. dass ihre Werke weniger aufgelegt werden, wodurch sie dann dem Vergessen anheimfallen. Es kann selbstverständlich nicht alles auf diesen Gender-Aspekt zurückgeführt werden und in der Untersuchung wurden auch mehrere Gründe genannt, weshalb die Schweizer Autorin unsichtbar wurde und beinahe in Vergessenheit geriet.

Nach Aleida Assmann ist das Vergessen der Normalfall in Kultur und Gesellschaft. Man muss aktiv etwas dafür tun, dass jemand in Erinnerung bleibt. In diesem Sinne gibt es zur Zeit Hoffnung darauf, dass diese weitgehend vergessene Autorin im literarischen Leben neu etabliert werden kann. Diese mögliche Neuentdeckung Duvanel hängt mit der Neuauflage ihrer Texte zusammen. Unter dem Titel „Fern von hier“ sind 2021 sämtliche Erzählungen Duvanel vom Zürcher Limmat Verlag neu aufgelegt worden. Das ist der erste Band, in dem alle Erzählungen auf 700 Seiten versammelt sind. Diese Sammlung ist in den führenden überregionalen deutschsprachigen Medien rezensiert bzw. besprochen worden, war jedoch hauptsächlich in den Schweizer Medien präsent. Angeregt durch die Neuauflage der Werke fand 2022 im Stuttgarter Literaturhaus eine Tagung zu Duvanel statt, und auch mein Aufsatz darf als ein Plädoyer für die Neuentdeckung dieser Autorin gelten. So können womöglich die Texte aus der Unsichtbarkeit heraustreten und ihre Welt für ein breites Publikum sichtbar machen. Ob allerdings komplexe Selektions- und Deutungsprozesse der Kanonisierung diese Texte im Bewusstsein der Öffentlichkeit bzw. in einem inhomogenen literarischen Feld bewahren, bleibt abzuwarten.

Literatur

- Assmann, David-Christopher (2012): „Nicht fiction, sondern action“. F.C. Delius' Der Königsmacher oder: Beschädigt der Literaturbetrieb die Gegenwartsliteratur? In: Bierwirth, Maik/Johansen, Anja (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München: Fink, S. 241–262.
- Assmann, Jan (1988): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, S. 9–19.
- Augé, Marc (1991): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bischof, Rita (1997): Weder dynamisch noch statisch. Überlegungen zum surrealistischen Bildbegriff. In: Hoß, Dietrich (Hg.): *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 200–216.
- Duvanel, Adelheid (1988): *Das verschwundene Haus. Erzählungen*. Darmstadt: Luchterhand.
- Duvanel, Adelheid (1991): *Gnadenfrist. Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Luchterhand.
- Duvanel, Adelheid (2004): *Beim Hute meiner Mutter. Erzählungen*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter von Matt. München/Wien: Nagel & Kimche.
- Egyptien, Jürgen (2008): Adelheid Duvanel. In: Kühlmann, Wilhelm (Hg.): *Killy Literaturlexikon*, Berlin: de Gruyter, S. 142–143.

- Helmers, Hermann (1984): *Verfremdung als poetische Kategorie*. In: Ders. (Hg.): *Verfremdung und Literatur*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Henke, Silvia (1998): *Schreibend, aus der Einsamkeit, in die Verwilderung, ins Schwarze*. Zur Poetik von Annemarie Schwarzenbach, Adelheid Duvanel und Kristin T. Schnider. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Literatur in der Schweiz*. München: Text + Kritik, S. 132–143.
- Jagdfeld, Monika (2009): *Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten*. In: Dies. *Wände dünn wie Haut. Zeichnungen und Gemälde der Schweizer Schriftstellerin Adelheid Duvanel*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung. Sankt Gallen.
- Kyora, Sabine (2014): „Zuerst bin ich immer der Leser.“ Überlegungen zur Subjektform ‚Autor‘ im gegenwärtigen Literaturbetrieb. In: Dies. (Hg.): *Subjektform Autor*, Bielefeld: transcript, S. 55–68.
- Lachmann, Renate (1984): Die ‚Verfremdung‘ als ‚Neues Sehen‘ bei V. Šklovskij, In: Helmert, H. (Hg.): *Verfremdung und Literatur*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Matt, Beatrice von (1997): *Frauen schreiben die Schweiz*. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart. München: Huber.
- Matt, Peter von (2004): Nachwort. In: Duvanel, Adelheid (2004): *Beim Hute meiner Mutter*. Erzählungen. München/Wien: Nagel & Kimche.
- Morf, Isabel (1997): *Frauen im kulturellen Leben der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia.
- Pulver, Elsbeth (1989): Einleitung. In: *Zwischenzeilen*. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz. Zürich: Zytglogge Verlag, S. 9–33.
- Rippl, Gabriele/Winko, Sabine (2013): Einleitung. *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart: Metzler, S. 1–5.
- Schöttker, Detlev (2001): Kampf um Ruhm. Zur Unsterblichkeit des Autorsubjekts. In: *Sinn und Form* 53, S. 267–273.
- Seifert, Nicole (2021): *Frauen Literatur*. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Steinhoff, Christine (2008): *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Theisohn, Philipp/Weder, Christine (2013): *Literatur als / statt Betrieb – Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Literaturbetrieb*. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München: Fink, S. 7–16.
- Waldenfels, Bernhard (1998): *Grenzen der Normalisierung*. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999). *Sinnesschwellen*. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wernli, Martina: *Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin*. In: Dies. (Hg.): *literatur für leser:innen* 20/2, S. 133–146.
- Winko, Simone (2002): *Literatur-Kanon als ‚invisible hand‘-Phänomen*. In: Arnold, Heinz Ludwig/Korte, Hermann (Hg.): *Literarische Kanonbildung*. München: Text + Kritik, S. 9–24.