

*Silvia Henke*

### **Schreibend, aus der Einsamkeit, in die Verwilderung, ins Schwarze.**

Zur Poetik von Annemarie Schwarzenbach, Adelheid Duvanel und Kristin T. Schnider

In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Text und Kritik-Sonderband "Schweizer Literatur" IX/1998, S. 132-143.

#### *schreibend*

Drei Autorinnen, drei Generationen. Wenn sie hier in einem Beitrag versammelt werden, dann ist das, was sie zusammenführt, nicht mit der Metapher des "Einflusses" zu fassen und auch nicht durch das Verhältnis einer Filiation, die - wie das Wort schon besagt - männliche Reproduktionsverhältnisse beschreibt. Dass es in der Schweiz, im Unterschied etwa zu Österreich, keinen einzigen Frauennamen gibt, der irgendwo repräsentativ als literarische Bezugsgrösse auftaucht, soll hier nicht weiter moniert, aber doch festgestellt werden. Denn noch immer geht die Nichtaufnahme von weiblichen Autoren in einen literarischen Kanon mit einer Verunsicherung der Bewertungskriterien einher, um die man sich als kritische Rezipientin nicht einfach herumstehlen kann. Auch wenn Schwarzenbach, Duvanel und Schnider hier als Konstellation innerhalb der "Schweizer Literatur" gefasst werden, muss man davon ausgehen, dass jede immer sehr allein stand und steht, dass diese Einsamkeit aber auch zur Poetik ihres Schreibens gehört. Was sie verbindet - vielleicht gerade aus der Unverbundenheit mit einem (nationalen) literarischen Diskurs heraus - ist ein Zug ins Melancholisch-Vergebliche, in dem das Schreiben in die Nähe von Verwilderung und Wahnsinn gerät.

#### *aus der Einsamkeit*

Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) hat einen in mehrfacher Hinsicht ungesicherten Status innerhalb der schweizerischen Literaturgeschichte. Als Reisejournalistin, Photographin und Schriftstellerin, für die in den 30er Jahren nicht die Schweiz, sondern Persien und Amerika im Brennpunkt des Schreibens war, fand sie zu Lebzeiten kaum einen Verlag, geschweige denn ein Publikum.<sup>1</sup> Bei ihrer sogenannten Wiederentdeckung 1987 fand dann seltsamerweise gleich eine erneute Stilllegung statt: Publiziert wurde damals ihre einzige grössere Erzählung "Das

glückliche Tal", die der Herausgeber, wie er im begleitenden Nachwort vermerkt, für den einzigen publikationswürdigen Text hielt und gleichzeitig befand, dass die übrigen "Arbeiten insgesamt weit eher ein Scheitern als ein Gelingen" dokumentieren, dass "an ihnen mehr Bemühen als Können sichtbar" wird.<sup>2</sup> Die von ihm an die Texte angelegten Kriterien, die zu diesem Befund geführt haben, sind: das Fehlen psychologisch glaubwürdiger Figuren, mangelhafte Geschichten, das Verfehlen einer "gängigen literarischen Form".<sup>3</sup> Diese erste Neueinschätzung der Autorin innerhalb der literarischen Landschaft ist insofern interessant, als sie exakt die Mechanismen des Ausschlusses bei Kanonbildungen offenlegt. Angewandt werden nämlich durchwegs literarische Kriterien des 19. Jahrhunderts, die weder die Verwischung von Gattungsgrenzen noch gebrochene Narration noch die Verabschiedung psychologisch motivierter Figuren vorsehen. Man kann also sagen, dass das Kapitel "Annemarie Schwarzenbach" mit diesem Nachwort als ein - notabene - "tragisches Kapitel Schweizer Literaturgeschichte" beendet worden wäre, hätte sich nicht ein neuer Herausgeber gefunden, der der 'Unvoreingenommenheit' des ersten seine eigene entgegensetzte, und eine fünfbändige Werkausgabe bereitstellte<sup>4</sup>.

Eine weitere Schwierigkeit für die Rezeption ihres Werks ergibt sich aus der Überlagerung ihrer Texte durch ihre Persönlichkeit; nach wie vor dominiert das biographische Interesse an einer faszinierend androgynen Frauengestalt, Tochter einer reichen, berühmt-berüchtigten Schweizer Familie, Enkelin des Generals Wille, ein "untröstlicher Engel", ein "verödeter Engel", ein morphiumsüchtiger Engel, der 1942 nach einem Sturz vom Fahrrad jung und einsam starb.<sup>5</sup> Doch sind die Zweifel an der Validität ihres literarischen Schaffens nicht erst die Zweifel der Kritiker, es waren schon immer auch ihre eigenen. Dies belegen viele Briefstellen in ihrer Korrespondenz mit den Geschwistern Mann<sup>6</sup>, dies belegt aber auch eine Schreibhaltung in ihren Erzähltexten, in der das schreibende Ich sich eher verliert als konstituiert.

Nicht von ungefähr kontrastiert der engagierte, entschiedene Dokumentarismus, den sie in den sogenannten unpersönlichen Gattungen - den Feuilletons, Reportagen und Fotoreportagen - entwickelt hat, mit den extrem fragilen Ich-Erzählern und Erzählerinnen ihrer literarischen Texte. Wenn es darum ging, die Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit anderer zu zeichnen, war Schwarzenbach sowohl mit ihrem *camera eye* wie mit ihrer Sprache zuständig, bei sich angelangt aber - und Schreiben kann immer nur an diesem Punkt ansetzen, das wusste sie - rang sie um Form wie um Legitimität ihres Schreibens. Dass sie trotz - oder gerade *in* diesem Ringen - eine eigene Poetik entwickelt hat, soll im folgenden anhand von "Tod in Persien", dem

1935 in Persien begonnenen und in Sils beendeten Tagebuch einer Reise, gezeigt werden.

"Tod in Persien", dessen Thema die "Hoffnungslosigkeit" ist, wie sie in einem seltsamen Vorwort notiert, wurde - wahrscheinlich aufgrund ablehnender Kritik der Geschwister Mann sowie auf Druck der übermächtigen Mutter - 1938 umgeschrieben zu "Das glückliche Tal" und wurde dann 1940 publiziert. Signifikanterweise tilgt gerade die nachträgliche Bearbeitung die Stimmung, die diesen merkwürdigen Text in seiner ersten Fassung auszeichnet: aus einem "unpersönlichen Tagebuch" ist ein "Roman" geworden, die weibliche Icherzählerin wurde in einen männlichen Erzähler verwandelt, die Geschichte der unglücklichen Liebe zu einer Frau wurde damit normalisiert. Weggelassen wurde in der zweiten Fassung auch die "Vorbemerkung", in welcher sie den Leser um Verzeihung bittet für ihre Konzessionslosigkeit gegenüber seinen moralischen Bedürfnissen: es sei ein Buch der Irrwege, ohne Trost und Hoffnung, die Niederschrift einer "schrecklichen Vergeblichkeit": "Nein, hier gelten unsere Massstäbe nicht mehr, hier ist einfach ein Mensch mit seiner Kraft am Ende"<sup>7</sup>. Annemarie Schwarzenbach wusste also wohl, welchen moralischen und literarischen Anforderungen sie sich anpasste, als sie den "Tod in Persien" 1938 in einer schon ironisch anmutenden Umkehrung zu "Das glückliche Tal" umschrieb. "Tod in Persien" beginnt im Fieber und endet mit einem letzten Fieberanfall der Ich-Erzählerin, die mit leerem Kopf und dem leeren Papier vor sich im Bett liegt. Gäbe es das Genre Fieber-Roman, müsste man sich nicht überlegen, ob es sich um ein Tagebuch, eine Reportage oder ein Märchen handelt. In seiner trockenen Hitze, dem Hin-und-Herpendeln zwischen Überreiztheit und Gleichgültigkeit, den Lücken und Leerstellen, in seiner flackernden, bisweilen surrealen Bildlichkeit ähnelt der Text dem Fieber so sehr, dass man sagen könnte, er fiebert mit dem Körper der Ich-Erzählerin - die nach Persien gereist ist, nicht um zu sterben, sondern um "namenlosen Anfechtungen" zu erliegen<sup>8</sup>. So namenlos wie die Ursache des Fiebers, - das ja eine Krankheit ohne Sitz ist -, so namenlos bleibt das Leiden der Erzählerin. Denn es geht ihr um die Beschreibung eines Zustands, der zwischen Schlaf und Tod liegt: um die Erschöpfung, das Ende der Kräfte: "Es ist keine Krankheit, kein Schmerz, kein Unglück, es ist schlimmer"<sup>9</sup>. Um diese Erschöpfung deutlich zu machen, darf die Erzählung keine Vorgeschichte haben, darf das Leiden nicht motiviert sein. Und so wird auch am Rande der Erschöpfung erzählt: eine Stimmung kommt auf, verfliegt. Sie trifft jemanden, um ihn gleich wieder aus den Augen zu verlieren. Sie hört Karawanenglocken und sieht Geier, kann die Aussenwelt aber kaum von ihren Träumen unterscheiden. Alles wird eingesogen in ihre Fieber- und Traumwelt, nur nebenbei tauchen konkrete Figuren und Schauplätze auf. Dieselbe

Aura der Vergeblichkeit prägt auch den zweiten Teil des Buches "Versuch einer Liebe". Es ist der Versuch, der Liebe zur jungen Türkin Jalé gegen den Willen des tyrannischen Vaters und gegen die tödliche Krankheit der Geliebten eine Zukunft zu verschaffen. Der Versuch scheitert, auch die Liebe bietet keine Flucht nach vorn. Abgeschnitten von Europa, ohne Zukunft im Orient, wird Persien zur Sackgasse, eine Totenlandschaft mit "Welt-Ende-Kulissen"<sup>10</sup>, und es ist nur noch Persiens entsetzliche Traurigkeit, die im melancholischen Blick der Ich-Erzählerin auftaucht. Die einzigen Einheimischen, die in den Aufzeichnungen vorkommen, sind opiumrauchende Nomaden in der Taverne einer Zuckerfabrik. Elend, verlumpt und hungrig kauern sie "betäubt von dem süsslich riechenden Rauch auf ihren Teppichen wie Tiere und knurren den Fremden an."<sup>11</sup> Solche Bilder machen deutlich, dass die Angst in und vor der Fremde auch fremdenfeindlich macht. Zentral daran ist die Erfahrung einer entsetzlichen Fremdheit in einer Umgebung, die undurchdringbar, unassimilierbar, unheimlich bleibt, eine Fremdheit, der Schwarzenbach nichts entgegensetzen kann, weil sie sich selber fremd geworden ist. Und indem sie der Fremde keinen idealisierenden oder kolonialisierenden Blick aufzwingt, bezeugt sie auch: für die, die den Orient zu ihrem *realen* Exil machen will, ist es nicht möglich, wie etwa Else Lasker-Schüler in ihren orientalischen Geschichten zu einer "Tino von Bagdad" zu werden oder in orientalische Schwärmerei zu verfallen: "Ich habe auf alle Arten in Persien zu leben versucht, es ist mir nicht gelungen."<sup>12</sup> Man muss diesen Satz ernst nehmen, nicht nur, weil die Erzählung eben nicht 'Leben in Persien', sondern "Tod in Persien" heisst. Denn Persien ist für Schwarzenbach kein zufälliges Reiseziel, es ist eine Grenzerfahrung mit der Möglichkeit, sich zu verlieren, nicht mehr Mensch zu sein. Und es ist, wie Roger Perret es formuliert hat, die Chiffre für ihr Schreiben.<sup>13</sup> In ihrer hartnäckigen Zuwendung zum Fremden, Unvertrauten, Unbekannten ist dieser Selbstverlust der Fluchtpunkt, der *point of no return*, um den auch die Erfahrung anderer Persienreisender in ihren Erzählungen kreist. "Die Natur ist hier so stark, dass sie einen tötet. Man müsste aufhören, ein Mensch zu sein, an die menschlichen Bedingungen gebunden. Man müsste ein Stück Wüste und ein Stück Gebirge werden können, und ein Streifen Abendhimmel. Man müsste sich dem Land anvertrauen und darin aufgehen. *Dagegen* zu leben ist ein solches Wagnis, dass man vor Angst umkommt."<sup>14</sup> Wie aber lässt sich ein nicht-lebbarer Zustand schreiben, vielmehr: lässt er sich überhaupt schreiben? Und wie sieht ein solches Textgebilde aus, das einerseits Tagebuch, mithin persönliches Dokument sein will, andererseits dazu tendiert, sich vom Menschsein, das heisst vom Persönlichen zu trennen? Schwarzenbach hat diese Aporie gelöst, indem sie sich eine eigene Gattung erfunden hat: das 'unpersönliche Tagebuch'<sup>15</sup>. Das Unpersönliche meint aber nicht

die sachliche Perspektive einer Reisebeschreibung, sondern die zunehmende Selbstentfremdung, die sich stilistisch in unzähligen unpersönlichen "wir" und "man"-Sätzen abzeichnet: "Wir sind keinen Augenblick frei, wir sind nicht 'wir selbst', die Fremde gewinnt Macht über uns und entfremdet uns unserem eigenen Herzen"<sup>16</sup>. Oder: "Ach, man wird ja nicht weinen. Es ist ja viel schlimmer. Man ist allein."<sup>17</sup> Diese Einsamkeit und Fremde, die in Schwarzenbachs unpersönlichem Erzählstil wie eine Wüstenlandschaft hinter fahler Glasur aufscheint, geht weiter als der Verlust von nationaler, sozialer und geschlechtlicher Identität. Hier verschwindet die Ich-Erzählerin gewissermassen in den Welt-Ende-Kulissen ihrer Textlandschaft, jeder Satz könnte der letzte sein - einsame Sätze, die nirgendwohin weisen, stehen da wie Wegweiser in der Wüste. Die Fremde erscheint im Gewand eines Engels, der Engel Persiens, der mit ihr Zwiegespräch hält, und seine Züge sind klarer, menschlicher als jene der Erzählerin. Sich dem Fremdesten zu überlassen und darin keine Möglichkeit zum Dasein mehr zu finden, führt unweigerlich zum Selbstverlust. Es kann nicht erstaunen, dass diese Erfahrung von Selbstverlust an den Rand des Schweigens führt - "Beginn des Schweigens" heisst denn auch ein Kapitel des Buches. Im "Beginn des Schweigens" aber keimt der Zweifel, ob solch "namenlose Angst" noch Literatur werden kann: "Ich frage mich also nicht so sehr, weshalb ich mich preisgebe, sondern viel eher, warum ich überhaupt schreibe."<sup>18</sup> Dieser Zweifel wird am Schluss der Aufzeichnungen in ein Bild gefasst: die Ich-Erzählerin sitzt mit leerem Kopf vor dem leeren Blatt Papier und scheint nicht mehr als ein fragiles Versprechen zu geben: es könnte noch etwas werden... Erst sechzig Jahre später wurde dieses Versprechen mit der Publikation des Textes eingelöst. Damit sind nicht alle Zweifel behoben, die das Entstehen von Schwarzenbachs Texten, insbesondere von "Tod in Persien" begleiten. Es ist aber bestimmt falsch, sie auf ein biographisches Scheitern und auf allgemeine psychische Schwierigkeiten der Autorin zu beziehen. Anders gesagt: die Leere, in die dieser Text ausläuft, sollte nicht kompensiert werden mit der Fülle einer "tragischen" Biographie. Denn diese Leere gehört beinahe genuin zu einem Werk, das sich ohne schweizerisches Hinterland, ohne Verbundenheit mit einem literarischen Kanon, ohne Identifikationsangebot als schreibendes Ich auf eine Erfahrung mit dem Fremden einlässt, wie kaum ein anderer Text der Schweizer Literatur. Friedrich Glauser war in seiner Fremdenlegion in Marokko im Vergleich mit Schwarzenbachs persischer Erfahrung fast schon heimisch. "Tod in Persien" muss zusammen mit Schwarzenbachs Reise- und Fotoreportagen als literarisches Dokument für die Erfahrung einer "himmelweiten Fremde"<sup>19</sup> gelesen werden, die in ihrer Zeit und weit darüber hinaus von keinem schweizerischen Literaturverstand aufgefangen

werden konnte. Aus der Einsamkeit in die Einsamkeit geschrieben, in eine Leere, die nur noch von der Selbstimplikation des Schreibens belebt wird, paktiert diese Literatur auch mit der Unerträglichkeit des Sinnlosen, das auch durch so tapfere Lebensversuchs-Sätze wie - "Ach, wir werden es schon zuweg bringen, das Leben", durchschimmert<sup>20</sup>.

### *in die Verwilderung*

Adelheid Duvanel's Geschichten beginnen in einer Einsamkeit, die keinem erzählenden Ich mehr zugeordnet werden kann. Es sind ihre Figuren, es ist das ganze "Land Duvanel"<sup>21</sup>, das diese Einsamkeit ausatmet. Ein Gespräch, eine Rede, ein Selbstkommentar, die diesen Sachverhalt in eine ästhetische Position zu fassen versucht, gibt es nicht. Duvanel hat wie viele weibliche Autoren nicht gesprochen, es gab sie nicht als öffentliche Stimme ausserhalb ihres Schreibens. "Wenn man spricht, geht man haarscharf an der Wahrheit vorbei. Nur wenn man schreibt, Wörter durchstreicht, andere findet, kann man die Wahrheit treffen", sagt eine Figur Duvanel's in der Erzählung "So verlief das Leben"<sup>22</sup>. Es ist - was nicht erstaunt, wenn man in Duvanel's literarischem Raum Umschau hält - ein Kind, das dies sagt, aber man kann sich ihm als Wegweiser anvertrauen. Duvanel's Menschen schreiben auch, wenn sie sprechen, sie halten sich an die Magie der Wörter, Lieblingswörter, Wunderwörter, Wunschwörter und oft ist es das einzige, was sie hält. Auf dem Bahnhofsgelände, das so gebaut ist, "dass der Wind nie über die Geleise pfeift", sieht Ronald die Wörter VACUUM, SAUERSTOFF, DRUCKLUFT an einer weissen Wand und ihn dünkt, er habe soeben lesen gelernt.<sup>23</sup> Natürlich sind es Luftwörter, die Ronald auf dem windstillen Bahnhof sieht, sie stehen da auf weissem Hintergrund und erinnern an das, was fehlt - und heisst nicht genau das lesen lernen?

Adelheid Duvanel war eine Dichterin des Randständigen, sie suchte die Fremde nicht wie Schwarzenbach im Orient, sondern in den unteren Regionen der Schweiz. Robert Walsers Satz "Ich kann nur in den unteren Regionen atmen" ist einer der vielen Sätze, die Verwandtschaft stiften zwischen den beiden. Nun lesen wir aber weiter bei Duvanel: "Wenn man ganz unten ist, wo einem die Ehrbaren über den verlausten Kopf laufen, sind alle Zähne kaputt, und der Pilz wächst einem aus dem Mund übers Gesicht."<sup>24</sup> Duvanel's Figurenensemble besteht fast ausschliesslich aus randständigen Existenzen: alleingelassene Kinder, Anstaltsinsassen, Trinker, spinnige Alte, drogenabhängige Mütter, psychisch und physisch Verkrüppelte; wie Ronald trägt ein jeder sein "Wundmal" (Stigma und Trauma zugleich) mit sich als erstes Erkennungszeichen, und diese Wundmale können nicht heilen, weil sie bei

jeder Begegnung mit dem sogenannten Menschlichen neu aufgerissen werden. Nun bilden aber die sozialen Koordinaten, in deren Netz Duvanel's Figuren eingelassen sind, keine soziale Realität ab. Duvanel's Prosa ist das Gegenteil von Sozialrealismus, denn was sie hervorbringt, sind "Symbole reduzierten Lebens"<sup>25</sup>. Der Erzählband "Der letzte Frühlingstag" umfasst die letzten Erzählungen, die 95/96 vor ihrem Tod entstanden, dazu ältere, vorwiegend in Zeitungen erschienene Texte aus den 60er, 70er und 80er Jahren und drei Gedichte. Somit zeigt dieser Band beinahe verblüffend die Geschlossenheit von Duvanel's Werk über dreissig Jahre hinweg, alles ist da, von Anfang an. Was erzählt wird, ist das Herausfallen aus dem Netz der Realität, der Verlust von Wirklichkeit eben. Das ist gefährlich, es ist als Leseerfahrung auch unangenehm, wie Peter von Matt in seinem Nachwort zu dieser letzten, postum veröffentlichten Erzählensammlung konstatiert, weil es Duvanel's Geschichten in die Nähe des Wahns führt, den wir als normale, unversehrte Leser nicht mögen<sup>26</sup>. Doch vielleicht sollte man hier nicht länger nach dem Unterschied von Poesie und Wahn fragen, sondern nach den Möglichkeiten der Sprache angesichts von Realitätsverlust. Es sind diese Möglichkeiten, die Duvanel über die ganze Zeit ihres Schreibens bis zum Äussersten erprobt hat und man muss sehen, dass in diesem Äussersten Poesie und Wahn ununterscheidbar sind. Dabei unterlaufen ihre Erzählungen wie jene von Schwarzenbach, wenn auch auf andere Weise, eine identifikatorische Lektüre - keine Figur, keine Ich Erzählerin, mit der man gerne mitfühlte. Es gibt aber auch eine Lesart, die nicht zur Identifikation, sondern zur Hellsicht führt; das Lesen von Duvanel's Geschichten macht nicht süchtig, es macht hellsichtig, je näher man hinsieht. Nicht mit einzelnen Figuren wird man sich identifizieren, sondern in den Bann einzelner Sätze geraten. Denn aus den Mündern von Duvanel's Figuren wächst nicht nur Pilz, sondern Sätze und Bilder, die bisweilen die abgründig heitere Ironie Walsers haben, bisweilen das Filigrane und Transparente von Eisblumen. In der Erzählung "Die 'überhäufte Bürokratie'" preist sich eine Frau in einem Bewerbungsschreiben an: "Ich bin dynamisch und geduldig in einem. Wenn ich nicht schlafe (was ich schon seit einiger Zeit nicht mehr kann), konzentriere ich mich stundenlang und man muss mich zwischendurch nicht füttern und tränken; abends suche ich mir meine Beute allein, indem ich die Stadt verlasse und durch das Tal streife: Vögel und Mäuse sind dann vor mir nicht sicher."<sup>27</sup> Die Frau hier ist nicht unterwegs in den Wäldern, sie ist unterwegs in der Sprache. Die Anfangs noch für die Charakterisierung einer "Bürokratie" passenden Worte ("dynamisch und geduldig") werden hier im Schreiben zu tierischen Attributen, dabei entsteht kein eindeutiges Tier, sondern etwas zwischen Katze (Jagd auf Vögel und Mäuse), Nutztier (das man trinkt) und Wildtier (auf Beutezug ausserhalb der Stadt).

Was bei Duvanel Menschen *ist*, unaufhebbarer Zustand seit Beginn ihres Schreibens, ist Einsamkeit. In der Erzählung "Einsamkeit" werden alle Dinge zu Paaren, die Füße, die Bäume, die Tischuchfransen, und die Einsame sitzt "um Mitternacht im Haus, hört auf der Strasse jemanden rennen und glaubt, zwei Pferde rissen aus, um sich auf einer Waldwiese zu vermählen"<sup>28</sup>. Was aus diesem Zustand *wird*, ist diese Verwilderung - hier als Metamorphose ins Tierische, dann wieder ins Dingliche - eine Metamorphose, die Schwarzenbach, die sich der Sprache zu wenig anvertraut hat, nicht gelungen ist. Wo Menschen zu Tieren werden, werden Tiere zu Dingen und Dinge zu Tieren oder Menschen: "Wie ein leuchtender Fisch schwamm der Mond davon. In den Dächern befanden sich die Gehirne der Häuser, die unentwegt über die missratenen Tiere nachdachten, die sich Menschen nannten", heisst es in "Der Tod und das Kind"<sup>29</sup>. In diesem komplexen Zeichenraum der Metamorphosen ist der Schritt zwischen Leben und Leblosigkeit ein geringer, der eintretende Tod nicht mehr als ein Stocken, ein Stolpern weiter in einer immer schon reduzierten Identität. "Menschen sind für mich wie Ornamente", sagt Monsieur C. zu einer der Erzählfiguren<sup>30</sup>, aber als Ornamente werden sie nicht zu Schmuck und Zierde, sondern erscheinen in unheimlicher Dinglichkeit: "Sie liegt auf dem Rücken und hat den rechten Arm über das rechte Auge gelegt. Die Nacht fährt langsam davon, wie ein Lift, und der Morgen ist ein leerer Liftschacht."<sup>31</sup> Jedes Element dieses Bildes gewinnt hier durch ein anderes Kontur, der horizontale statische Körper durch den ihn kreuzenden Arm in erstarrter Bewegung, die dynamische Vertikale des Lifts durch die Statik der Vertikale im Liftschacht. So dinglich und körperlich diese Ornamentalik auch ist, so zeichenhaft ist sie doch immer, auch wenn sich die Zeichen nicht als deutliche Symbole anbieten. Zeichenhaft die zu grossen Füße der Nichte in "In fremden Ländern", die schmalen Füße der Bürokräft, zeichenhaft die leuchtenden Hände der Nichte, die durchstochenen Hände Ronalds, die schwarzen Lederhandschuhe. Motiv- und Zeichenkorrespondenzen verbinden die einzelnen Erzählungen auch untereinander, und immer wieder sind es die Körperteile der Figuren, die zu dieser Zeichenhaftigkeit erhoben werden, als wären sie Teil eines heimlichen Rituals. "Sie verschränkte die Arme über der Brust und berührte mit ihrer rechten flachen Hand die linke und mit der linken Hand die rechte Wange. So war ihr Fuchsgesicht wie ein gemaltes Bild in einem Rahmen."<sup>32</sup> Die Metamorphose ins Tierische wird in diesem Körperritual in einer Abbildung aufgefangen - ein imaginäres Photo, ein gerahmtes Bild, eine Erstarrung, ein vorübergehender Tod.

Der Tendenz zur zeichenhaften Erstarrung und Statik, die sich bei Duvanel wie bei Schwarzenbach auf der Ebene des Körpers ereignet, steht nun aber das



Unterwegssein in der Sprache entgegen, bei dem die Signifikanten ins Gleiten geraten, Wörter und Buchstaben isoliert werden, Metaphern zu Allegorien anwachsen: "Manchmal hängt sich Wanda einfach an einen Gedankenzug und lässt sich ziehen. Das Terrain ist holprig, der Zug hält immer wieder an, dann blickt sie um sich und sieht, wie sich etwas bewegt, auf sie zukommt oder flieht."<sup>33</sup> Bei solchem Unterwegssein in der Sprache können die Objekte nicht fixiert werden, kein Wunsch geht in Erfüllung. Vielleicht versuchen die Figuren deshalb wie die Erzählerin Duvanel selbst, durch die Insistenz auf den Eigennamen wenigstens etwas festzuhalten, Identität zu behaupten. Ronald, Sylvia, Anna, Nina, Madlen, Marcel, Meret, Maika, Marie-Lou, Wanda werden sie getauft, meist im ersten Satz der Erzählung, und ihre Namen werden wiederholt - wiederum als ob sie Teil eines Rituals wären, in dem ein Band zwischen Zeichen und Identität geschlungen werden soll. Gerade Kinder, die den Buchstaben trauen wollen, wie man einem Stofftier traut, sind dabei auf die Überraschungen der Sprache nicht gefasst: als Demian den Namen seiner Freundin Debora mit einem überflüssigen 'h' schreibt, zerbricht daran ihre Freundschaft. Das Mädchen kehrt nicht wieder, weil Deborah eben nicht Debora ist<sup>34</sup>, weil eben doch nur diese äusserste, buchstabentreue Zeichenhaftigkeit die Identität der Dinge und Menschen im "Land Duvanel" garantiert.

Auch die in Ich-Form abgefassten Erzählungen der 80er Jahre, wo sich ein berichtendes Element ins fiktive mischt und das Ich sich der Autorin annähert, stellt sich ein Ungleichgewicht zwischen Leben und Sprache zugunsten der Imagination ein. Dieses Ungleichgewicht wurde mit ihrem Tod gewissermassen aufgehoben: der freiwillig-unfreiwillige Tod, den Adelheid Duvanel 1996 gestorben ist - sie ist in einer ungewöhnlich kalten Julinacht im Wald erfroren -, könnte der einer ihrer Figuren sein in einer Geschichte mit dem Titel 'Der letzte Sommertag'. Solche Übereinstimmung von Leben und Werk ist kein Anlass zur Mystifikation, aber sie ist Konsequenz einer gefährdeten Schriftstellerexistenz, die ihren Weg auf der "anderen" Seite der Schweizer Literatur, abseits von Standortbestimmungen und Nachfolgekämpfen auf der Stufenleiter helvetischer Traditions- und Kanonbildung gegangen ist.

### *ins Schwarze*

In Kristin T. Schniders literarischem Raum gespenstert es. Ihr Erstlingsroman, "Die Kodiererin" (1989) führt aus einem absurden Arbeitsplatz, einer Zentrale zum Kodieren von Postpaketen - über die Logik des Körpers, der nur davon träumt, sich zu füllen und zu leeren - in die Verwilderung, in einen Park, zu den Randständigen,

Obdachlosen, Gewalttätigen. Der überall lauernerde Irrsinn wird hier noch begrenzt durch eine Konstruktion, mit welcher der Roman in eine ironische Gesellschaftsparabel überführt wird, in der die Kodiererin am Schluss eine Stelle bei einer Sondermüllanstalt findet<sup>35</sup>. In der Erzählensammlung "Ich wollte töten", die Erzählungen aus dem Zeitraum von 16 Jahren (1977-1993) umfasst, sind dem Einbruch des Wahnsinns hingegen keine Grenzen gesetzt, weder durch eine gesellschaftliche Parabel noch durch ein erzählendes Ich. Wenn in der längsten Erzählung "Noch geschieht nichts" die Uhr eine Minute vor zwölf stehen geblieben ist<sup>36</sup>, ist auch die Zeit angegeben, die für den ganzen Erzählraum gilt: die Zeit der Gespenster. Schniders Erzählungen sind zwar nicht dem Genre nach Gespenstergeschichten, es sind Geschichten aus dem täglichen Leben, einem Leben allerdings, dem aus jeder Falte Todesgeruch entweicht. So führen ihre "Menschen" auch kein Leben, denn alle warten sie auf den Tod, sind Totenwächter, Selbstverstümmeler, Wahnsinnige, Leichenfetischisten, Mörder, Briefeschreiber oder Schriftstellerinnen, die aufgehört haben zu schreiben. "Ich wollte töten" ist nicht der Titel einer einzelnen Erzählung, sondern ein nachträglich über die Sammlung gesetzter Wille: Literatur als endlose Tötungsabsicht, denn nichts im Optativ dieser Überschrift gibt Auskunft darüber, ob, wann, wie und wo der gewünschte Tod sich denn realisiert. Der Verlust von Realität, der bei Schwarzenbach an den Rand des Schweigens, bei Duvanel in die Surrealität der Metamorphose führt, schlägt bei Schnider in Gewalt und Zerstörung um, wie sie sich schwärzer kaum vorstellen lässt. Die Figuren dieser Erzählungen sind fast durchwegs Halbmenschen und Krüppel und in dieser ihrer Verkrüppelung machen sie nicht halt machen davor, die eigene Versehrtheit durch Gewalt zu kompensieren. Gleich in der ersten Erzählung wird - ein symbolischer Auftakt - ein Vater von hinten erstochen, später sperrt sich eine junge Frau ein und zerfetzt minutiös ihre Wohnung und am Schluss das eigene Gesicht, eine andere lässt, in einer "rotrauschenden Agonie" das Blut aus ihren Gefäßen über den letzten faulenden Menschen spritzen, eine Frau stösst in der Discothek ihrem Freund, der nicht mehr mit ihr tanzen will, das Messer ins Herz und lässt ihn liegen, ein Dreijähriger brennt sich die Beine ab und ein Jüngling liegt kopflos im Rinnstein vor dem Supermarkt<sup>37</sup>. "Nur die Wunden sind wirklich" lautet der lapidare Kommentar der Frau zu ihrer blutigen Agonie<sup>38</sup>, und das sagt schon auch, dass der eigentliche Tod von Schniders Halbmenschen viel früher stattgefunden hat: dort, wo die Wirklichkeit verloren ging und mit ihr das Bewusstsein für eine Gewalt, die subtiler ist als zerfetztes Fleisch und herausgerissene Augen. Denn das wirklich Unerträgliches dieser Erzählungen ist das abgetötete Bewusstsein der Figuren für das, was ihnen zustösst. Das höchste, was die

Autorin ihnen zubilligt, ist ein leises Lachen, ein blödes Grinsen, ein dumpf repetiertes Wort. Ebenso wenig wie ihre Figuren stellt Schnider die Frage, woher die Gewalt kommt. Gewalt stösst bei ihr nicht von aussen zu, ist weder patriarchalisch noch kapitalistisch begreifbar, sie sitzt überall, kann sich in jedem gegen jeden wenden als letzte Wirklichkeitserfahrung angesichts eines Todes, der schon lange stattgefunden hat.

Dass solche Erzählungen noch weit radikaler als jene von Duvanel jedes Angebot zur (positiven) Identifikation ausschlagen, liegt auf der Hand. Das ist als literarisches Unterfangen riskant, es wäre - gerade auch durch die mitleidlose Distanz der Erzählerin zu ihren Figuren - ungeniessbar, würde die Form der Groteske nicht bestimmte poetische Möglichkeiten freisetzen. Das kühle Erzählstakkato wechselt ab mit surrealen Einfällen und bizarren Anthropomorphisierungen, mit welchen die extremen Körpererfahrungen plastisch geformt werden. Schreie, die sich unter dem Tisch verstecken, gebrochene Herzen, die sich in Haare verkrallen, Brustwarzen, die zu lächeln beginnen, Lider, die über Augen gezogen werden<sup>39</sup> - Bilder mithin, die in der Schwärze der apokalyptischen Landschaft in ebenso körperlicher wie sprachlicher Intensität zu leuchten beginnen. Der Körper aber, der bei Schnider wie bei Schwarzenbach immer versehrt, immer im Schmerz ist, wünscht sich eine körperlose Existenz. Kein Engel erwächst hier aus diesem Wunsch, sondern ein Papierwesen, wie ihn Schnider mit ihrem Roman DIN-A entworfen hat. Auch sein Thema ist das Leben, das nicht mehr stattfindet und der Tod, der auf sich warten lässt. DIN-A ist ein Statist, der anderen Statisten zusieht, "ein Herumsteher und Langweiler", der darauf angewiesen ist, dass nichts passiert<sup>40</sup>, einer der Sterbensbriefe verfasst an eine fiktive Briefpartnerin, der das Leben auf ein rechteckiges Format zu bringen sucht. Dass er noch "Lebensmittel" braucht, ist gewissermassen der letzte Beweis für seine körperliche Existenz. Somit ist das Buch ein extremes Symbol reduzierten Lebens, ein Versuch über das Statische, die Leere und die Reduktion von Wirklichkeit. Was im Erzählband als Kernsatz gelten könnte, den die junge Frau in "Badewanne" formuliert, nachdem sie sich das Gesicht zerschnitten hat - "wirkliche Veränderungen schmerzen immer"<sup>41</sup> - ist für DIN-A hinfällig. Dort nämlich gilt "Beihilfe zur Wirklichkeitsveränderung" als Verbrechen<sup>42</sup>, und so erfährt der körperlose Papierheld das abgetötete Leben nicht einmal mehr als schmerzhaft. Zwischen Körperlosigkeit und körperlicher Zerstörung weist Schnider in ihrem Erzählwerk (bisher) keinen Weg. Die positive Signatur einer Körpersprache erhält erst dort ihre Wirksamkeit, wo Schniders Erzähl-Ich autobiographisch wird, wo der Körper als Schau- und Resonanzraum sich mit dem zu Beschreibenden, zum Beispiel dem Himmel, vereingt<sup>43</sup>. Damit kann es weitergehen, vielleicht ins Graublau.

Drei Frauen, drei Generationen - drei literarische Zeugnisse von Wirklichkeitsverlust, von Asozialität und Ichverlust, in denen nicht nur alle Signaturen des Nationalen abhanden gekommen sind, sondern, viel weitergehend: die Setzung eines Ich, das sich als Erzählerin oder Figur in den Texten konstituiert und sich damit zur Identifikation anbietet, wird radikal unterlaufen; Intensitäten treten anstelle von Identitäten. Und man kann natürlich auch sehen, dass diese unmögliche Identifikation auf die Schriftstellerinnen dieser Texte und auf ihre Position in der literarischen Landschaft zurückwirkt. Es gab und gibt sie, wie gesagt, als öffentliche Stimmen in der Schweiz nicht, sie produzierten keine Metatexte als Wegweiser in ihrem Textlabyrinth, sie wurden und werden nicht gefragt, wenn es um literarische Standortbestimmungen geht. Die Subjektivität ihrer Texte schlägt sich, im Unterschied vielleicht zu männlichen Realitätsflüchtigen wie Nizon, Burger, Bachmann nicht in radikalen Ichsetzungen nieder<sup>44</sup>, sondern in den aufgelösten Ichformen eines einsamen, eines verwilderten, eines schwarzen Schreibens.