Im Sagen schweigen

Zur Poetik des Unsagbaren im Werk von Angela Krauß

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae (Dr. phil.)

der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

Gutachter*innen:

Prof. Dr. Holger Helbig, Universität Rostock

Prof. Dr. Astrid Köhler, Queen Mary University of London

Prof. Dr. Lutz Hagestedt, Universität Rostock

vorgelegt von

Anke Bastrop, geb. am 2.1.1982 in Halle (Saale)

aus Neu Wandrum

Einreichung: Rostock, 17. Mai 2024

Verteidigung: Rostock, 26. Juni 2025

https://doi.org/10.18453/rosdok_id00005459

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Inhalt

I.	Einleitung	5
II.	Initiation von Sprachräumen	25
II.I	Stillleben und Schweigen	27
II.II	Gehäuse und geschlossene Erzählräume	43
II.III	Stocken, Innehalten, Sprachlosigkeit	67
III.	Verlust und Schweigen	79
III.I	Trauma und Unsagbarkeit	81
III.II	Schreiben im Kontext der Wismut	109
III.III	Facetten des Schweigens	121
IV.	Gegenpolige Erzählwelten	135
IV.I	Sehen und Schweigen	137
IV.II	Bitterfeld. Eine Gegengeschichte	167
IV.III	Sprachräume der Fabriken	181
V.	Schwankende Text- und Weltgebäude	207
V.I	Punkt, Ausdehnung, Schweigen	209
V.II	Reduktion, Auslassung, Verdichtung	227
V.III	Zeichen von An- und Abwesenheit	253
VI.	Schluss	279
	Siglen	297
	Literatur- und Quellenverzeichnis	299
	Bildnachweise	323

Anhang 327

Kurzzusammenfassung 327
Lebenslauf 333
Veröffentlichungen 335
Versicherung 337
Danksagung 339

I. Einleitung

In ihrem Kurzessay *Alles leuchtet* berichtet Frauke Meyer-Gosau von ihrem Wunsch, die Autorin Angela Krauß zu treffen, um mit ihr über ihre Literatur zu sprechen. Die Umsetzung dieses Vorhabens stellt sich zunächst als nicht ganz einfach heraus. „Angela Krauß redet nicht gern über ihre Literatur, eine Mitwirkung an der Interpretation ihrer Bücher kommt nicht infrage."[1] Stattdessen schlägt Krauß ein Gespräch in schriftlicher Form per E-Mail vor. Dieses könnte, so die Autorin, von ihrem realen und ihrem literarischen Ich handeln. „Einen möglichen Titel für diese Ich-und-Ich-Geschichte gibt es auch schon: *Wir beide*."[2] Stückweise lässt sich die ursprüngliche Idee dann doch realisieren. Das Gespräch findet schließlich in Krauß' Wohnung in Leipzig statt.

Was Krauß dann im Gespräch mit Meyer-Gosau über ihr Schreiben formuliert, findet sich variantenreich in Poetikvorlesungen, Gesprächen mit anderen Journalist*innen und Literaturwissenschaftler*innen sowie kurzen poetologischen Auskünften der Autorin wieder: „Die Dinge müssen aus ihrer Versteinerung erlöst werden. Wenn das geschieht, tritt eine Art von Verliebtheit ein, ein subtiler Verzückungszustand, voller Vorfreude und Neugier, ein Gefühl, dass alles neu beginnt."[3]

Von Begriffen und Theorien versucht sie ihre Ausführungen über das Schreiben hier wie anderswo weitestgehend freizuhalten.[4] „Worüber ich erzählen will", formuliert sie etwa 1995 in einem Gespräch mit Jörg Magenau über ihr literarisches Schreiben, „ist etwas Unsagbares."[5]

---

[1] Meyer-Gosau, Frauke: Alles leuchtet. https://www.cicero.de/kultur/alles-leuchtet/47294 (Zuletzt eingesehen am 17.11.2023)
[2] Ebd.
[3] Ebd.
[4] In einem Interview mit dem LVZ-Journalisten Kai Kaltenberg auf der Leipziger Buchmesse sagt Angela Krauß: „Ich halte mich mal mit diesen Begriffen zurück." 04.04.2011 https://www.youtube.com/watch?v=H_MM15rO6Ng (Zuletzt eingesehen am 17.11.2023)
[5] Krauß, Angela in: Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag 13. Oktober 1995. Literaturbeilage. Vgl. auch http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html. (Zuletzt eingesehen am 17. April 2020.)

Die 1950 in Chemnitz geborene und seit 1980 in Leipzig lebende Autorin Angela Krauß gehört zu den wichtigsten Autor*innen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Für ihre seit Anfang der 1980er Jahre veröffentlichten Texte erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Ingeborg-Bachmann-Preis (1988), den Berliner Literaturpreis (1996), den Hermann-Lenz-Preis (2007), den Rainer-Malkowski-Preis (2010), den Wilhelm-Müller-Preis (2013) und den Christine-Lavant-Preis (2019). Auszüge aus ihren Büchern und einzelne Gedichte wurden ins amerikanische Englisch, ein Prosaband ins Französische übersetzt.[6] In ihrem seit vier Jahrzehnten entstehenden, bislang dreizehn Prosa- und zwei Lyrikbände, Poetikvorlesungen[7], ein Hörspiel[8] sowie einen Film[9] umfassenden Œuvre setzt Krauß sich mit dem jeweiligen Zeitgeschehen auseinander.

Ihre frühsten Bücher *Das Vergnügen* (1984), *Glashaus* (1988) und *Der Dienst* (1990) sind in der DDR angesiedelt und thematisieren Lebensbögen von Figuren; im Zuge dessen werden Bezüge zwischen Individuen und der Arbeitsgesellschaft der DDR ausgelotet. In anschließenden Texten wie *Die Überfliegerin* (1995), *Sommer auf dem Eis* (1998), *Weggeküßt* (2002) und *Wie weiter* (2006) spüren die Erzählstimmen gesellschaftlichen und individuellen Veränderungen seit der Wende 1989 nach. In den Bänden *Milliarden neuer Sterne* (1999), *Im schönsten Fall* (2011), *Der Strom* (2019) und *Das Weltgebäude muß errichtet werden. Man will ja irgendwo wohnen.* (2024) stehen jüngere gesellschaftliche Phänomene wie das Millennium, die Globalisierung, Digitalisierung, zunehmende

---

[6] Ein Auszug aus *Das Vergnügen* wurde übersetzt in: Work (Die Arbeit). In Lukens, Nancy/ Rosenberg, Dorothy (Hrsg.): Daughters of Eve. Women's Writing from the German Democratic Republic. Ins Amerikanische übersetzt von dens. Lincoln, London (1993): University of Nebraska Press, S. 235-247. Die Erzählung *Ströme* wurde übersetzt in: Currents (Ströme). Ins Amerikanische übersetzt von Harmann, Mark. In: Grand Street 59. Winter 1997. S. 181-193. Gedichte aus *Ich muß mein Herz üben* wurden übersetzt in Whoever invented thinking (Wer das Denken erfunden hat), I must practice my heart! (Ich muß mein Herz üben!), Tacitly (Stillschweigend), Titmice fly garlands enircling the house (Kohlmeisen fliegen Girlanden ums Haus), The nineteen-eighties began (Die achtziger Jahre begannen), Let me go on searching for you (Laß mich weiter nach dir suchen), Just don't worry (Sei ganz ruhig). Ins Amerikanische übersetzt von Ritterson, Michael. Als: Seven Poems (Sieben Gedichte). In: International Poetry Review 38, 1 (2012). S. 30-39. Der Prosaband *Sommer auf dem Eis* wurde übersetzt in: À tire-d'aile. Ins Französische übersetzt von Bary, Nicole. Paris (2000): Edition Métailié.

[7] Krauß, Angela: Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main (2004): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle GE zitiert. Dies.: Formen der inneren und äußeren Welt. Paderborn (Universitäts-Gesamthochschule), 2000, Paderborner Universitätsreden 71.

[8] Dies.: Meine Oma stirbt nie. Hörspiel. Rundfunk der DDR. 6.2.1988.

[9] Dies.: Im Sommer schwimme ich im See. Film. MDR. 1995.

Beschleunigung und Komplexität von Leben und Welt sowie der Verlust sinnlich-konkreten und kollektiven Erlebens im Zentrum.

Die literarischen Stimmen in Krauß' Texten führen Zwiegespräche mit der Welt, die sie umgibt, und greifen das Zeitgeschehen auf. Bei den Texten handelt es sich dabei nicht um lineare Erzählungen, sondern um Texte, die allenfalls narrative Bögen, Spuren oder Andeutungen aufweisen. Es sind stark verdichtete, rhythmisierte, durch Methoden der Auslassung und Montage strukturierte Texte, die kaum einer eindeutigen Gattung zugeordnet werden können, und, neben einem Spektrum von Themen und Motiven, häufig Sprache und Schreiben selbst zum Gegenstand haben. Schreibweisen der Epik und Lyrik vermischen sich in diesen Texten; vor allem in den jüngeren Prosawerken lassen sich zunehmend lyrische Methoden, beispielsweise Zeilenbrüche, Wiederholungen, Rhythmisierungen und Ellipsen, finden.[10] Diese Merkmale kennzeichnen Krauß' Œuvre gemeinsam mit der Selbstreferenzialität der Texte und einer „Repräsentation subjektiver Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgänge"[11] als eine Literatur der Moderne.
Die Texte folgen dabei einer bestimmten übergeordneten thematischen beziehungsweise poetologischen Prämisse. Denn obwohl sie in den Texten viel Raum einnehmen, sind es nicht zuerst die zeitgeschichtlichen Phänomene selbst, die der Autorin schreibinitiierende Impulse vermitteln, denen das Hauptinteresse der Erzähler*innen und lyrischen Sprecher*innen gilt und die die formal-ästhetische Gestalt der Texte prägen – vielmehr ist es das sogenannte „Unsagbare"[12], das in ihnen oder durch sie aufscheint.

Wie lässt sich über etwas erzählen, das unsagbar ist? Handelt es sich bei dem Vorhaben, über etwas Unsagbares zu erzählen, nicht um einen unauflösbaren Widerspruch? Was ist unter dem Unsagbaren zu verstehen und wo findet es sich in den jeweiligen zeitgeschichtlichen Verhältnissen, die in Krauß' Texten eine Rolle spielen? Lässt es

[10] Vgl. insbesondere Krauß, Angela: Wie weiter. Frankfurt am Main (2006): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle WW zitiert. Dies.: Im schönsten Fall. Berlin (2011): Suhrkamp. Dies.: Der Strom. Berlin (2019): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle DS zitiert.
[11] Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg: Einleitung. In dies. (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 1.
[12] Vgl. Krauß, Angela: Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main (2004): Suhrkamp. S. 31. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle GE zitiert.

sich in den Texten aufspüren und falls ja, in welchen Formen? Wie schlägt sich das Unsagbare in der Lebenswirklichkeit der literarischen Figuren nieder? Welche Auswirkungen hat es auf die literarische Darstellung zeitgeschichtlicher Themen, Narrative und Motive? Welche Veränderungen durchläuft die Darstellung des Unsagbaren im Verlauf des Werkes der Autorin, auch unter dem Blickwinkel einer durch Globalisierung und Digitalisierung zunehmend auserzählten und an sprachlichen Varietäten vielfältiger werdenden Welt?

In seinem Beitrag *„Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß* untersucht Michael Ostheimer, inwiefern in den Texten der Autorin eine Poetik des Unsagbaren vorgefunden werden kann.[13] „Hinter der Unzulänglichkeit der Sprache", so Ostheimer im Rückgriff auf Otto Lorenz[14], verberge sich „eine Un- oder Schwerzugänglichkeit der Sache."[15] Nicht die Sprache ist demzufolge in eine Krise geraten, sondern das, worüber gesprochen werden soll, erweist sich als un- oder schwer begreiflich. Zugleich sei die Poetik des Schweigens jedoch nicht auf Inhaltliches beschränkt, sondern geradezu prädestiniert dazu, formal-ästhetische Fragen zu bewegen, indem sie darauf ausgerichtet ist, dass „sprachimmanente Strategien des poetischen Sagens zur Vermittlung des Nicht-Sagens"[16] selbst zum Gegenstand der Texte werden.

Krauß' Texte erwachsen einer „Poetik des Zwischenraums", die sich auf ein thematisches, motivisches und formal-ästhetisches Spannungsfeld bezieht. Dieses eröffnet sich zwischen „Rationalem und Irrationalem bzw. Exaktem und Nicht-Exaktem", zwischen „vorsprachlicher Fülle und wortreicher Leere, Sprechen und Schweigen, Schlafen und Erwachen, Bewegung und Stillstand, Fragen und Antworten".[17] Dabei werden vor allem die Pole des Sagbaren und des Unsagbaren

---

[13] Vgl. Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62.

[14] Lorenz, Otto: Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen. Göttingen (1989): Palaestra 284.

[15] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62, hier S. 47.

[16] Ebd. S. 48.

[17] Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg: Einleitung. In dies. (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 1-3, hier S. 1.

beziehungsweise des Sprechens und des Schweigen von der Autorin wiederholt genannt und in den literarischen Texten auf unterschiedliche Weisen inszeniert.

In der komplexen Geschichte des Schweigens wird deutlich, dass sich das Phänomen in eine Vielzahl von Formen auffächert und dass seine Gründe und Bezüge äußerst vielfältig sind. Schweigen kann beispielsweise Sprachverzicht, Sprachkritik, Verweigerung von Sprache sein, Schweigen kann Ausdruck von Krise und Ohnmacht, ein Verschweigen, Verstummen, eine Verwandlung oder eine Spielart des Unsagbaren, Unaussprechlichen, Unbegreiflichen sein. Von diesen Aspekten sollen im Folgenden drei Positionen exemplarisch aufgeführt werden, welche die Geschichte des Schweigens besonders geprägt haben. Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, so betont es etwa auch Christiaan L. Hart Nibbrig, dass „in der Literatur schon immer [geschwiegen wurde]. Immer anders."[18] Deshalb kann an dieser Stelle nur ein skizzenhafter Abriss wichtiger, exemplarischer Positionen geleistet werden, keinesfalls jedoch eine umfangreiche Darstellung der Geschichte dieses komplexen Phänomens. Die Tradition des „Rückzug[s] aus dem Wort"[19] wird zunächst häufig mit der Moderne in Verbindung gebracht.[20] Insbesondere Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* und die darin verhandelte Krise des Lord Chandos[21] wird als Kondensationspunkt betrachtet, in dem sich die am Übergang des 19. zum 20. Jahrhunderts entfaltende Sprachkrise widerspiegelt.[22] Diese entwickelte sich „angesichts der entleerten Sinnhaftigkeit der modernen Welt und im Hinblick auf die ethischen Debatten infolge der gravierenden politischen Umbrüche dieser Zeit."[23] Die Sprachskepsis, die bereits im 18. Jahrhundert eingesetzt hatte, ist als Ausdruck „der Verinnerlichung der bürgerlichen Subjektivität

---

[18] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. Vgl. hierzu auch Ulsamer, Fleur: Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens. Frankfurt am Main (2002): Peter Lang. S. 49.
[19] Steiner, George: Sprache und Schweigen. Frankfurt am Main (1973): Suhrkamp. S. 53.
[20] Vgl. ebd.
[21] In dem fiktiven Brief, der in das Jahr 1603 zurückdatiert ist, schreibt der junge Dichter Lord Chandos seinem Mentor, dem Naturwissenschaftler Francis Bacon, dass ihm „die Fähigkeit abhanden gekommen [ist], über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen." Stattdessen zerfielen ihm die Worte im Mund „wie modrige Pilze." Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Schoeller, Bernd/ Hirsch, Rudolf (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 7. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt am Main (1979): Fischer, S. 461-472, hier S. 465. Lord Chandos beschreibt eine Zerrissenheit zwischen Wort und Ding (signifiant und signifié). Der Bezug zwischen beiden zerfalle „in Teile […], die Teile wieder in Teile", sodass sich letztlich „nichts mehr […] mit einem Begriff umspannen lässt." Ebd. S. 466. Der Text erschien erstmals am 18. Oktober 1902 in der Berliner Literaturzeitschrift *Der Tag*.
[22] Vgl. ebd.
[23] Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur. Frankfurt (2011): Peter Lang. S. 14.

als Flucht in ihre Krise“[24] zu verstehen, die sich allmählich zu einer Sprachkrise ausgeweitet hat und spezifische Formen des Schweigens in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der Moderne prägt. „Die Sprachkrise birgt zugleich die Möglichkeit einer Sprach*kritik* und mithin einer Neubestimmung der Sinnverbindungen innerhalb der Sprache.“[25]

Eine solche, sprachkritische Denkrichtung schlägt beispielsweise auch Ludwig Wittgenstein mit seinem *Tractatus logico-philsophicus* von 1918 ein, der mit dem Sinnspruch gewordenen Satz „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“[26] endet. Wittgenstein führt Bedingungen und Grenzen des Denkens und der Wirklichkeitswahrnehmung mit denen der Sprache eng und zielt auf eine Sprache ab, die sich logisch erschließt: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen.“[27]

Theodor W. Adorno wird schließlich mit dem großen „Zivilisationsbruch“[28] und der damit einhergehenden Beschädigung und Ohnmacht der Sprache nach 1945 in Zusammenhang gebracht. Für ihn sind NS-Barbarei und Sprache miteinander verknüpft. Zugleich bereitet er mit seinen Auseinandersetzungen „den Boden für eine theoretische Wende hin zur *Wirksamkeit von Sprache*.“[29]

Hofmannsthals, Wittgensteins und Adornos Ansätze markieren exemplarisch „tief greifende Zäsuren des Sagens im 20. Jahrhundert.“[30] Da sich das Schweigen sowohl mit Blick in die Historie als auch in die Phänomenologie in eine Vielzahl von Aspekten auffächert und der Begriff sehr komplex und interdisziplinär verwendet wird, soll er für die vorliegende Arbeit deutlich eingegrenzt werden.

Zuvor bedarf es jedoch der Klärung eines weiteren Begriffs. Denn den Formen des Schweigens in Krauß’ Texten – die, so scheint es zunächst, etwa durch schweigende Figuren, Auslassungen, Ellipsen, Leerstellen und -Zeilen, Reduktionen und Verdichtungen umgesetzt werden könnten – liegt auf inhaltlicher wie formal-ästhetischer Ebene eine Poetik der Unsagbarkeit zugrunde. Das heißt, die in den Texten der Autorin vorfindbaren Formen des Schweigens werden als konkrete

---

[24] Ebd.

[25] Alloa, Emmanuel/ Lagaay, Alice: Einleitung in dies.: (Hrsg.): Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert. Bielefeld (2008): transcript. S. 8.-22, hier S. 8.

[26] Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philsophicus. In: Rhees, Rush (Hrsg.): Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe in 8 Bänden. Band 1. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp. S. 85, §7.

[27] Ebd. S. 9.

[28] Alloa, Emmanuel/ Lagaay, Alice: Einleitung in dies.: (Hrsg.): Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert. Bielefeld (2008): transcript. S. 8.-22, hier S. 9.

[29] Ebd.

[30] Ebd.

Ausdrücke einer Unsagbarkeitspoetik begriffen, welche ihrer Begrifflichkeit nach weiter, allgemeiner und vager ist.

Etwas Unsagbares „wird in dem Augenblick thematisch, in dem fraglich scheint, ob das mit Wörtern Aussagbare die Erfahrungswirklichkeit wiedergeben kann“[31] und ist, so das *Historische Wörterbuch der Philosophie* weiter, untrennbar mit dem Sagbaren verbunden. Auch wenn an dieser Stelle theoretisch auch Begriffe wie das Ungesagte oder Unaussprechliche denkbar wären, bezieht sich nur das Unsagbare dezidiert auf etwas das Sagbare Übersteigende.[32]

Das paradox anmutende Unterfangen, das Unsagbare zu sagen, hat seine rhetorischen Wurzeln in der Mystik, insbesondere in ihrem Spannungsfeld von „Sprachzweifel und Sprachutopie.“[33] Die christliche Mystik setzt das Wort mit der Trinität gleich – „und das Wort war Gott“ – und gebietet ansonsten Schweigen, um Gott möglichst nahezukommen. Nahezu unwahrscheinlich scheint die Möglichkeit der Versprachlichung mystischer Erfahrung zu sein, denn Gottes Wesen wird als unbegreiflich, unerklärlich und unsagbar begriffen. „Das Schweigen ist nicht nur das Ziel aller sprachlichen Bemühungen: Es ist der Ort der Erkenntnis Gottes im Nichtwissen“[34], so Georgiana Huian in einer Studie zum Zusammenspiel von Schweigen und apophatischer Erkenntnis. Der Raum des Unsagbaren wird „zu einem verheißungsvollen Zielpunkt für ein anderes, neues Sprechen, […] welches den

---

[31] Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried/ Gabriel, Gottfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel (2007): Schwabe. Onlineversion. Eintrag: Unsagbare, das. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=//*[@attr_id=%27verw.unsagbare.das%27%20and%20@outline_id=%27hwph_verw.unsagbare.das%27] (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

[32] Vgl. hierzu auch: „Den Bereich, den ich beschreiben will, werde ich ‘das Unsagbare’ nennen. Es wären viele andere Termini möglich, wie ‘Ungesagtes’, ‘Unaussprechliches’, usw. Doch ‘Ungesagtes’ beinhaltet nicht die Unmöglichkeit, es zu sagen, und ‘Unaussprechlich’ bedeutet in der Umgangssprache allgemein etwas, was nicht gesagt werden soll und weniger, was nicht gesagt werden kann. Der Begriff wird meist abwertend benützt: „Das ist unaussprechlich gemein“. Unaussprechlich sind ebenso Tabus, auch eine soziale Konvention. Der Bereich, um den es hier geht, soll jenseits, oder besser gesagt, an der Grenze der Konvention und der Kodifikation liegen – und dennoch nicht aus der Suche nach Vermittlung im Sinne der intersubjektiven Kommunikation ausgeschlossen bleiben. Somit lehne ich mich leicht an den umgangssprachlichen Gebrauch von Unsagbar als unbeschreiblich, als das Sagbare übersteigend, an“ Leon-Geyer, Andres: Das Unsagbare. Grenze und Fülle der Sprache. Was Sprache, ausgehend von Nietzsche, nicht sagen, aber ausgehend von Wittgenstein, aufweisen kann. London (2012): AkademikerVerlag. file:///C:/Users/marti/Downloads/UnsagbaresDruckCar.pdf (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

[33] Schneider, Sabine/ Villiger, Christian: Einleitung: Das Unsagbare sagen. In: Schneider, Sabine (Hrsg.): Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg (2010): Königshausen & Neumann, S. 8.

[34] Huian, Georgiana: Die Vollkommenheit des Schweigens und die apophatische Erkenntnis. https://core.ac.uk/download/pdf/322701452.pdf (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

paradoxen Anspruch, das Unsagbare dennoch sagen zu wollen, zu einem utopischen poetologischen Programm erhebt […].“[35]

In der Romantik entwickelte sich aus dem Paradox, einen unsagbaren Zustand wie etwa den der Liebe ausdrücken zu wollen, die „Idee der absoluten Musik“, die stellvertretend für das Unsagbare sprachlich reflektiert wurde[36]: „Das sprachlich Unsagbare kann […] mithilfe eines anderen Mediums prinzipiell gemacht werden, das heißt, dass es zwar weiterhin unaussprechbar bleibt, aber nicht unvermittelbar.“[37] Wenn Krauß davon spricht, dass das Unsagbare zwar unsagbar, nicht jedoch ungestaltbar sei (vgl. GE, 22f.), spricht sie vom gleichen Phänomen, nur, dass sie das Medium der Sprache nicht verlässt, sondern eine Textgestalt entwickelt, in der das Unsagbare in sprachlicher Form sichtbar wird. Dabei ist etwas „ausgespart, verschwunden, verloren, das die Darstellung wiederfinden will, ohne es je besessen zu haben und ohne es je zu besitzen“[38], sodass das Ungesagte als Raum, als Leere, gleichsam als rhetorische Figur des Unsagbaren im Text entsteht. Auf diese Weise offenbart sich das Unsagbare als Modus und Generierung einer spezifischen literarischen Form.

> Dichten heißt gegen einen ganz starken Widerstand arbeiten. Es gilt, all das ununterbrochen Benannte vorsichtig zu schütteln, ruhen zu lassen. Vor allem ruhen lassen durch Nichtbenennung, es ist da, jeder fühlt es, es wird aber nicht erwähnt. Dann entwickelt gerade dieses Nichtbenannte einen Sog. […] Letztlich ist das Nichtbenannte das Unsagbare. Und im Unsagbaren liegt alles begründet, was ich tue.[39]

Auch wenn Krauß’ poetologischer Begriff des Unsagbaren nicht theoretisch, sondern als ein aus einem „Gefühlswissen“[40] heraus entstandener, vager Begriff zu betrachten

---

[35] Schneider, Sabine/ Villiger, Christian: Einleitung: Das Unsagbare sagen. In: Schneider, Sabine (Hrsg.): Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg (2010): Königshausen & Neumann, S. 8.

[36] Vgl. Tadday, Ulrich: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart und Weimar (1999): J. B. Metzler. S. 123-127.

[37] Habermann, Frank: Literatur/Theorie der Unsagbarkeit. Würzburg (2012): Ergon. S. 39.

[38] Nägele, Rainer: Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens. Basel und Weil am Rhein (2008): Urs Engeler. S. 12.

[39] Krauß, Angela in: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Marion Gees im Gespräch mit Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik 208 Angela Krauß. X/15. München 2015. S. 78-91, hier S. 86.

[40] Vgl. Görner, Rüdiger: Gespürtes Sagen – Ahnendes Erkennen als Poetik der Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 20-30. In dem Band *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, herausgegeben von Ute Frevert, Monika Scheer, Anne Schmidt, Pascal Eitler, Bettina Hitzer, Nina Verheyen, Benno Gammerl, Christian Bailey, Margrit Pernau (Frankfurt am Main (2011): Campus Verlag) wird analysiert, „welche Rolle

ist – denn gerade das Theoretisch-Begriffliche gilt es, so ihre Poetik, im Modus des Poetischen aufzulösen und in eine literarische Form zu überführen[41] –, trifft sich ihre Aussage mit Roland Barthes, wenn er davon ausgeht, dass Poesie grundsätzlich etwas „für uns *gewöhnlich* ‚Diffuses' [ist] [;] ‚Unsagbares' meint ‚Sinnliches', die Poesie ist die Klasse der nicht klassifizierbaren Ausdrücke."[42] Die Literatur vermöge geradezu, „listig mit der Sprache umzugehen", das heißt, die Sprache zu überlisten und zu übergehen, da sie ständig darum bemüht sei, das nicht-darstellbare und nur zeigbare ‚Wirkliche' darzustellen."[43]

Die Poetik des Unsagbaren ist demgemäß als „(Sprach-)Kunst" zu begreifen, „die mit dem immanent Zeichenhaften des Textes arbeitet"[44] und als diese „kaum als umfassende Poetikkonzeption einer literarischen Epoche oder sogar eines eigenen Genres" beobachtet, sondern nur von Text zu Text analysiert werden beziehungsweise „einem Autor zugeschrieben [werden kann], der […] versucht, durch Ausloten der Möglichkeiten der Sprache diese zu transzendieren und auf das Unsagbare zu verweisen.[45] Dass der Rückgriff auf das Unsagbare dabei zugleich ein Rückgriff auf tradierte Vorstellungen ist, lässt sich beispielsweise Novalis' Beschreibung der Poesie entnehmen.

> Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismen gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendigzufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare usw.[46]

Gefühle in den sich grundlegend wandelnden Gesellschaften Europas generell spielten." Dabei wird von der These ausgegangen, „dass sich in der Moderne ein durchaus ambivalentes Verständnis von Gefühlen entwickelte, das sich je nach Zeit und Perspektive unterschied." Zugleich stellt sich die Frage, „ob sich trotz aller Differenzen eventuell übergeordnete Muster erkennen lassen." Im Zuge der Auslotung des Begriffs werden drei Gruppen eröffnet. „Die erste beschäftigt sich mit dem Ausdruck und der Genealogie von Emotionen […], die zweite mit Zusammenhängen zwischen Emotionen und Raum […], die dritte mit den Wechselwirkungen zwischen Gefühlen und individuellen oder sozialen Prozessen." Durchgängig wird die Emotionsgeschichte dabei mit „anderen Feldern der Geschichtswissenschaft verknüpft – zum Beispiel mit Sozial-, Medizin- oder Wissenschaftsgeschichte." Meier, Marietta: Rezension zu ebd. H-Soz-Kult 03.04.2012. http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=16104&view= pdf&pn=rezensionen&type=rezbuecher (Zuletzt eingesehen am 13.02.2023.)

[41] Die Worte im Allgemeinen, doch insbesondere der Alltags- und Mediensprache, seien, so Angela Krauß in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen, aus ihren „verblaßten Höfen zu lösen", um ihnen „etwas von ihrer ursprünglichen Kraft zurückzugeben. Damit sie nicht reden, sondern leuchten." (GE, 26)

[42] Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. S. 97.

[43] Ders.: Leçon/Lektion. Frankfurt am Main (1980): Suhrkamp. S. 23 und 31.

[44] Habermann, Frank: Literatur/Theorie der Unsagbarkeit. Würzburg (2012): Ergon. Ebd. S. 46.

[45] Ebd. S. 46.

[46] Novalis: Fragmente und Studien 1799-1800. Ditzingen (1986): Reclam. S. 146.

Krauß' Vorstellung von einer in der Welt vorfindbaren Poesie – „Gedichte sind Szenen des täglichen Lebens, sie existieren auch ungeschrieben jederzeit und überall um uns herum …" (GE, 41) – kongruieren mit romantischen Ideen, etwa auch von einer sprechenden Natur beziehungsweise der Natur als Quelle des Schönen und Poetischen. Johann Gottfried Herder beispielsweise begreift diese als „kleines feines Wörterbuch", das „auf das Gepräge der Sprachorgane"[47] wartet.

Krauß' Verknüpfung des Unsagbaren mit der Liebe[48] stellt einen weiteren impliziten Rückgriff beispielsweise auf die Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts dar, etwa auf „Gedichte der Ekstase"[49] der deutschsprachigen Mystik und des Barock, deren sowohl religiösem als auch profanem Eros die Unsagbarkeit „als Kennzeichen des ekstatischen Zustands"[50] zugrunde liegt. Entsprechend formuliert die Autorin in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen: „Was wirklich in uns ist, bleibt unsagbar. Unsagbar bleibt, wie sich in unserem fühlenden Denken, unserem denkenden Fühlen die Welt abbildet. Am Unsagbarsten vielleicht: die Liebe." (GE, 31) Liebe sei „unerklärbar", auch wenn „wir [sie] rationalisieren". Was sich „da wirklich in uns tut", bleibe jedoch „unsagbar" (GE 41f.).

In seiner Studie *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne* macht Waldemar Fromm allerdings deutlich, dass der Topos des Unsagbaren zwar in der Literatur der Aufklärung (Christoph Martin Wieland), des Sturm und Drang (Johann Wolfgang von Goethe, Karl Philipp Moritz), der Klassik (Johann Gottfried Herder) und der Romantik (Novalis, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Clemens Brentano) verankert ist, dass eine Auseinandersetzung mit dem Unsagbaren aber bis in die literarische Moderne und über sie hinaus fortgeführt wird (Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Walter

[47] Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Suphan, Bernhard (Hrsg.): Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Bd. 5. Berlin (1913): Weidemannsche Buchhandlung. S. 549f.

[48] Vgl. Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg: Einleitung. In dies. (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S.1.

[49] Vgl. Augner, Christiane: Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Tübingen (2001): Gunter Narr.

[50] Dies.: Einleitung. In: ebd. S. 9-11, hier S. 9. Augner verweist hier darauf, dass zuerst Willis Barnstone in seiner 1983 erschienenen Monographie *The Poetics of Ecstasy* darauf verweist, dass den Gedichten der Ekstase Unsagbarkeit zugrunde liegt; dabei reicht seine Analyse der Gedichte bis zu Sappho zurück. Vgl. Barnstone, Willis: The Poetics of Ecstasy. Varieties from Sappho to Borges. New York und London (1983): Holmes & Meier Publishers.

Benjamin, Franz Kafka).[51] Dabei unterscheidet sich nicht nur von Epoche zu Epoche und von Autor*in zu Autor*in, sondern vor allem von Text zu Text, wie sich das Unsagbare jeweils, etwa vom Ausdruck des Individuums, über die Darstellung des „unsagbar Schöne[n]“[52], die „Unsagbarkeit des Ganzen“[53], das Unsagbare als Metapher, als Sprachmystik und -magie bis hin zur Sprachkritik konkretisiert. Der Blick in die Literaturgeschichte macht dabei deutlich, dass sich auch in anderen Strömungen, etwa den sprachkritischen, Anknüpfungspunkte an Krauß' Werk finden lassen.

Wie lassen sich Arten zu schweigen, begriffen als sprachliche, formal-ästhetische Umsetzungen einer Poetik der Unsagbarkeit, nun in Texten der Gegenwart, konkret in Texten von Angela Krauß, beschreiben?
Dem von Paul Watzlawick entwickelten Axiom „Man kann nicht *nicht* kommunizieren“[54] entsprechend, ist Schweigen, also Nicht-Sagen, zunächst nicht als Gegenstück, sondern als Element der Rede, nicht als Unterbrechung, Misslingen oder Verhinderung von Kommunikation, sondern als deren integraler Bestandteil und im Bereich der Literatur nicht einfach als Nichts, sondern mit Nibbrig als „Schatten literarischer Rede“[55] zu begreifen. Texte, die das Schweigen zum Gegenstand haben, erfordern demzufolge, so auch Ostheimer, einen „für die sprachlose Dimension von Literatur sensible[n] Leser […]“[56], der die literarischen Strategien des Schweigens nicht nur erkennt, sondern auch in ihren jeweiligen Bedeutungszusammenhängen behutsam deutet.

> Jedem Schweigen korrespondiert eine intime Form, gleichsam eine innere Landschaft oder Seelenlandschaft, die es mit den Mitteln der

[51] Vgl. Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in der Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Freiburg (2006): Rombach Druck- und Verlagshaus.
[52] Ebd. S. 279.
[53] Ebd. S. 294.
[54] Watzlawick, Paul/ Weakland, John H..: Interaktion. Bern (1980): Huber Verlag. S. 53.
[55] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. Vgl. hierzu auch Ulsamer, Fleur: Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens. Frankfurt am Main (2002): Peter Lang.
[56] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62, hier S. 48. Vgl. hierzu auch Malinowski, Bernadette: Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 25-34.

> kontextualisierenden Lektüre zu lesen, sprich, sprachlich zu gestalten gilt. Durch diesen kommunikativen Horizont wird eine Text-Leser-Beziehung etabliert, die den Charakter einer Gesprächssituation annimmt.[57]

Obwohl die 1950 in Chemnitz geborene und in Leipzig lebende Autorin Angela Krauß, „von der Literaturkritik seit vielen Jahren in höchsten Tönen gelobt und auch im Ausland zunehmend gewürdigt“[58] wird, ist ihr Œuvre in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung in den letzten Jahren wenig beachtet worden. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat vom 27. bis 29. September 2012 eine Tagung unter dem Titel *Gefühlswissen. Zur Poetik von Angela Krauß* an der TU Chemnitz stattgefunden, deren Beiträge in dem Band *Poetik des Zwischenraums*, herausgegeben von Marion Gees, Bernadette Malinowski, Michael Ostheimer und Jörg Pottbeckers, versammelt sind. In ihrem Vorwort konstatieren die Herausgeber und Herausgeberinnen eine „Forschungslücke“ in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Krauß' Werk. Vor 2012 haben im deutschsprachigen Raum neben einigen anderen insbesondere Norbert Otto Eke, Wolfgang Emmerich, Astrid Köhler, Ilse Nagelschmidt und Stefan Schulze literaturwissenschaftliche Studien zu Krauß' Texten angefertigt.[59] Bis etwa 2012 wurden dabei insbesondere Methoden der Cultural Studies auf die literarischen Texte angewandt; der wissenschaftliche Fokus wurde dabei in erster Linie auf literarische Themen und Motive, die mit der DDR und der Wende in Zusammenhang stehen, gerichtet.[60] Das mag damit zusammenhängen, dass in den literarischen Texten selbst immer wieder die Wende und Nachwendezeit thematisiert wurden; erst mit *Im schönsten Fall*[61] und *Der Strom* setzt die Autorin in ihrem Werk diesbezüglich eine Zäsur und wendet sich dezidiert aktuelleren Phänomenen zu.

---

[57] Ebd.

[58] Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 1.

[59] Eine Auswahlbiographie literaturwissenschaftlicher und -kritischer Texte, erstellt von Robert Gillett und Astrid Köhler, findet sich in Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik, S. 95-102.

[60] Vgl. z.B. Emmerich, Wolfgang: Angela Krauß – Dichterin von der erzgebirgischen Pultscholle. In Ders./ Leistner, Bernd (Hrsg.): Literarisches Chemnitz. Autoren – Werke – Tendenzen. Chemnitz (2008): Heimatland Sachsen. S. 121-124., Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt“. In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185., Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Albrecht, Helga/ Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern (1998): Lang. S. 41-43., Schulze, Stefan: „Der fliegende Teppich bietet wenig Raum“. Schriftstellerinnen in der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Anne Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf. Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse. Dissertation. Universität Leipzig. 1997.

[61] Krauß, Angela: Im schönsten Fall. Berlin (2011): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle SF zitiert.

Neben Michael Ostheimer hat sich auch Norbert Otto Eke mit Formen des Schweigens in Krauß' Texten auseinandergesetzt. In seinem Aufsatz *„Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung* konstatiert er in der Spannung zwischen „Schweigen und Formgebung, Nichtsagenkönnen und dem Drang zur Gestaltung" einen „„Grund"" ihres Schreibens, den die Autorin selbst bestimmt habe.[62] Der Gedanke, dass sie als unsagbar wahrgenommene Phänomene, Bilder und Stimmungen letztlich produktiv nutzt, findet sich auch in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen wieder.

> Bedauerlicherweise hat die Literatur es mit jenen Worten zu tun, die wir täglich benutzen, abnutzen. Keine andere Kunstgattung kann ihr Medium so wenig trennen von dem, was Nicht-Kunst ist, die in die Welt gesetzte Form ist in der Musik, in der Malerei, im Tanz deutlicher, ausdrucksvoller geschieden davon, wie sich der Mensch normalerweise äußert. Deshalb gilt es beim Schreiben, die Worte aus ihren im Alltags- und Mediengerede verblaßten Höfen zu lösen und ihnen etwas von ihrer ursprünglichen Kraft zurückzugeben. Damit sie nicht reden, sondern leuchten. (GE, 26)

Eke begreift Krauß' Texte als „ästhetische […] Suchbewegungen, die sich in der Bewegung des Suchens selbst zum Gegenstand werden"[63], wobei die Suche auf das Spannungsfeld zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, die Lücke, die sich zwischen Sagen und Schweigen eröffnet, abzielt.

Im Zuge dessen wird auf der inhaltlichen Ebene, nicht nur in dem von Eke in diesem Zusammenhang erwähnten Prosaband *Sommer auf dem Eis*, sondern auch in anderen Texten, „von Aus- und Aufbrüchen ins Sehnsuchtsterrain eines neuen Lebens, von Versuchen, Orientierung zu finden und sich in einer von Grund auf wandelnden Wirklichkeit über eine ‚lebendige' Wahrnehmung die Zeit (wieder) zu erobern"[64] erzählt.

---

[62] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 13-24, hier S. 15. Eke verweist in einer Fußnote darauf, dass Ostheimer dies zuerst zu einer „These einer für Krauß' Schreiben leitenden Poetik des Schreibens geführt" hat. Vgl. Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62, hier S. 48. Ebd. S. 23, Fußnote 10.

[63] Ebd. S. 21.

[64] Ebd. S. 22.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anknüpfend an Studien von Michael Ostheimer und Norbert Otto Eke[65], die Darstellungsformen des Schweigens in den Texten von Angela Krauß, durch die sich ihre Poetik der Unsagbarkeit konkretisiert, zu analysieren. Zu untersuchen ist im Zuge dessen, welche Bedeutung dem Unsagbaren in ihrem Werk zukommt, welche Funktion es übernimmt. Diese Untersuchung wird von der Frage begleitet, inwiefern die Autorin nicht nur „die Worte [zu] überwinden"[66], das heißt Sprache zu transzendieren sucht, sondern auch das konstatierte und von Fall zu Fall verschieden beschaffene Unsagbare.

Methodisch wird für die Analyse das Verfahren des close readings angewandt. Im Zuge dessen werden literarische Texte aus dem Œuvre der Autorin in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt, an denen sich Spezifika in der Darstellung des Schweigens zeigen lassen; diese werden im Zuge der Analyse mit einem struktural-hermeneutischen Verfahren kontextualisiert.[67] Das heißt, neben inhaltlichen Dimensionen wird auch die Textstruktur genauer betrachtet und zu einzelnen (beispielsweise motivischen, poetologischen, kultur-historischen und/ oder phänomenologischen) Aspekten, die dem jeweiligen Text immanent sind, in Beziehung gesetzt. Welche Kontextualisierungen jeweils stattfinden, ergibt sich dabei aus der Lektüre des jeweiligen literarischen Textes.

Der Begriff des struktural-hermeneutischen Zirkels nach Karlheinz Stierle ist von Jürgen Bolten zur hermeneutischen Spirale ausgeweitet worden, um das Verstehen eines Textes als ein noch komplexeres Geschehen zu begreifen, nämlich als Erfassen von „Textstruktur, -inhalt und [des] eigenen ‚Interpretationsstandpunktes' im Sinne eines wechselseitigen Begründungsverhältnisses."[68] Mit der Denkfigur der Spirale verbindet sich außerdem eine „Unabschließbarkeit"[69] des Lektüre-, Deutungs- und Verstehensprozesses (anders als mit dem Zirkel, der gegebenenfalls Linearität und eine Rückkehr zum Ausgangspunkt der Lektüre suggeriert).

Den Text als Objekt in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen und seiner inhaltlichen und formal-ästhetischen Ebene so genau wie möglich nachzuspüren, dient

---

[65] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik 208 Angela Krauß. X/15. München 2015. S. 13-24.

[66] Krauß, Angela: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34, hier S. 31

[67] Stierle, Karlheinz: Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels. In: Poetica 17 (1985). S. 340-354.

[68] Bolten, Jürgen: Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie, in: Poetica 17 (1985), H. 3/4. S. 355-371, hier S. 362f.

[69] Ebd.

dem Vorhaben, die Darstellung des Schweigens, die nur in der sprachlichen Fügung der Texte sichtbar werden kann, zu beschreiben und zu analysieren. Um Sprache und Schweigen näher kommen zu können, muss die Sprache so detailliert wie möglich in den Blick genommen werden; die hermeneutische Ausrichtung des Verstehen-Wollens dient dabei der Weitung, Vernetzung und Kontextualisierung des durch das close reading auf Details der Texte fokussierten Blicks.

Bei der Textauswahl wird berücksichtigt, dass beinahe alle Texte aus Krauß' Werk intertextuell miteinander verknüpft sind. Häufig, so scheint es zunächst, generiert die Autorin aus einem literarischen Text einen weiteren; Themen und Motive werden wieder aufgenommen, Permutationen und neue Anknüpfungen finden statt, Übergänge, Genre- und Gattungsgrenzen, Fiktion und Nonfiction vermengen sich. So ist dem nach *Wie weiter* erschienenen Band *Im schönsten Fall* beispielsweise folgendes Motto vorangestellt: „Im Falle, daß die Zukunft / vor der Vergangenheit auftaucht, / wie gemessen wurde – / *wie weiter*?" (SF, keine Seitenangabe)

Dass Krauß mit jedem Text an einem textübergreifenden Gesamtwerk schreibt, hat zuerst Walter Höllerer betont. Die Autorin berichtet in einem Gespräch mit Stefan Schulze sinngemäß von einem Kommentar, den Höllerer nach einer Lesung im Literarischen Colloquium in Berlin vorgebracht hat: „Merken Sie denn nicht, dass Sie an einem Roman schreiben? Das ist doch alles schon ein Roman, die Texte hängen doch alle zusammen."[70] Auch in einem Gespräch mit Stefan Schulze im Jahr 1994 betont die Autorin: „Natürlich webe ich dauernd, ob ich schreibe oder nicht, am ganzen Faden."[71] Dieses „Weben am ganzen Faden"[72] kann dabei nicht nur als fortwährende, parallel zum Leben stattfindende, Schreibbewegung, sondern auch als intertextuell verknüpfter Konnex der Texte begriffen werden – als ein literarisches Verfahren des Weiterschreibens über die jeweiligen Textenden hinaus. Der literarischen Herangehensweise der intertextuellen Verknüpfung wird methodisch folgendermaßen Rechnung getragen: Die Kapitel der vorliegenden Arbeit fokussieren jeweils einen Text, der jedoch im Werkszusammenhang betrachtet und im Zuge dessen

---

[70] Schulze, Stefan: Der fliegende Teppich bietet wenig Raum. Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Ann Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf – biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse. (Dissertation) Leipzig 1997. S. 10.

[71] Ebd.

[72] Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Dies./Abret, Helga (Hrsg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern (2000): Peter Lang Verlag, S. 41-53, hier: S. 41.

immer wieder mit anderen Texten des Werks in Beziehung gesetzt und darüber hinaus kontextualisiert wird.

Im Zentrum der Analyse stehen die Texte *Stilleben mit Amphibie*[73], *Der Dienst*[74], *Sommer auf dem Eis*[75] und *Im schönsten Fall*, woraus sich eine Untergliederung der Arbeit in vier Analysekapitel ergibt. Mit der Textauswahl ist ein Querschnitt durch das Werk, angefangen von der frühen Kurzprosa bis hin zu einem Text der (weiter gefassten) Gegenwart, gegeben. Das ist insofern von Bedeutung als der Arbeit folgende These zugrunde gelegt wird: Die Darstellung des Schweigens in Krauß' Werk entwickelt sich von einem figurenpsychologisch und historisch-gesellschaftlich determinierten Schweigen auf der Inhaltsebene der Texte hin zu einer verstärkt formal-ästhetischen Darstellung des Schweigens, welche sich akzentuiert durch literarische Ästhetiken der Reduktion, Auslassung, Leerstelle und -Zeile, Ellipse, Verdichtung und Verknappung ausdrückt.

Auf welche Weise Wahrnehmung und Sprache ein Zusammenspiel eingehen können und inwiefern als unsagbar Wahrgenommenes textgenerierend wirken kann, soll im ersten, mit *Initiation von Sprachräumen* überschriebenen Kapitel, das den Kurzprosatext *Stilleben mit Amphibie* aus dem Band *Glashaus* in den Fokus stellt, analysiert werden. Die Analyse wird von der Frage begleitet, ob sich in dem vorgefundenen Zusammenspiel tradierte Motive finden und wie im Text mit ihnen umgegangen wird. Da der Text sowohl eine narrative als auch eine poetologische Lesart zulässt, werden sich aus der Analyse und Kontextualisierung durch das weitere Werk Aussagen darüber ergeben, auf welche Weise in anderen Texten der Autorin Sprach- und Erzählräume eröffnet werden. Zudem soll die Einbettung der Unsagbarkeit in der Poetik der Autorin näher betrachtet und ein poetologisches Ideenfundament festgehalten werden, auf welches im Verlauf der weiteren Arbeit idealerweise immer wieder zurückgegriffen werden könnte.

---

[73] Krauß, Angela: Stilleben mit Amphibie. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 162-167. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle SMA zitiert.

[74] Dies.: Der Dienst. Frankfurt am Main (1990): Suhrkamp. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle DD zitiert.

[75] Dies.: Sommer auf dem Eis. Frankfurt am Main (1998): Suhrkamp. Der Text wird im Folgenden mit der Sigle SE zitiert.

Inwiefern poetologische Agenzien in den Texten umgesetzt werden, soll im zweiten, mit *Verlust und Schweigen* überschriebenen Kapitel exemplarisch anhand *Der Dienst* herausgestellt werden. Außerdem wird, nachdem im ersten Kapitel der Fokus auf die Poetik der Autorin gelegt wurde, entsprechend der zugrunde gelegten These vorliegender Arbeit, der Blick auf das figurenpsychologisch und gesellschaftlich determinierte Schweigen gerichtet, das sich in *Der Dienst* als ein Zusammenspiel aus Unsagbarkeit und Trauma zeigen könnte.

Daraus leitet sich die Frage ab, wie hier, analog zu einer Poetik des Unsagbaren, mit so besetzten Themen wie Wismut und DDR umgegangen wird und wie sich der Text zu einer von Wolfram Ette, Michael Ostheimer und Jörg Pottbeckers konstatierten „Wismut-Literatur“[76] verhält.

Die Darstellung des Schweigens im Text soll in ihren unterschiedlichen Aspekten, sowohl inhaltlich als auch formal-ästhetischer Art, erfasst werden, um eine etwaige figurenpsychologisch-gesellschaftliche Verknüpfung mit der Darstellung des Schweigens, welches in diesem Text als dominierend angenommen wird, herauszustellen.

Dem Spannungsfeld, das sich in *Der Dienst* zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft eröffnet, liegt eine Struktur der Gegenpoligkeit zugrunde, an die im dritten, mit *Gegenpolige Erzählwelten* überschriebenen Kapitel, das *Sommer auf dem Eis* ins Zentrum der Betrachtung stellt, angeknüpft wird.

Die hier dargestellte Gegenpoligkeit ergibt sich aus einer literarisch nachempfundenen visuellen Wahrnehmung. Zwei Welten, die sich konträr zueinander verhalten, hier das sinnlich-konkrete Erleben eines Liebespaars, dort die Fabrik, werden im Nebeneinander entwickelt. Das Zusammenspiel aus einer spezifischen Art zu sehen und dem Schweigen soll, zum Einen anknüpfend an das Zusammenspiel aus Wahrnehmung und Schweigen aus dem ersten Kapitel, zum Anderen anknüpfend an die in Kapitel II vorgefundene Gegenpoligkeit, näher analysiert werden.

Der Punkt, wie besetzte Diskurse mit einer Poetik der Unsagbarkeit in Übereinkunft gebracht werden können, wird im dritten Kapitel fortgeführt, indem der Frage nachgegangen wird, ob in *Sommer auf dem Eis* eine Gegengeschichte zu durch Journalismus und Geschichtsschreibung bestehenden Vorstellungen entwickelt wird

[76] Vgl. Vgl. Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die „Wismut“, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

(was, so die Vermutung, durch Formen des Schweigens, etwa die Leerstelle, geschehen könnte). Diese beziehen sich auf die Stadt Bitterfeld sowie eine Fabrikexplosion, die sich 1968 dort ereignet hat und auf welche in *Sommer auf dem Eis* vermutlich Bezug genommen wird. Inwiefern sich entsprechende Textmerkmale finden lassen, ist im Zuge der weiteren Arbeit zu analysieren.

Zudem wird, anknüpfend an Kapitel I und die Thematik, wie in den Texten Sprach- und Erzählräume eröffnet werden, das Motiv der Fabrik unter der Fragestellung beleuchtet, inwiefern es, etwa auch in *Das Vergnügen*[77], Sprachräume initiiert. Um das Spezifische der Fabrik-Darstellungen in Krauß' Texten herauszustellen, werden darüber hinaus die Texte *Flugasche*[78] und *Bitterfelder Bogen*[79] von Monika Maron, deren Gegenstand ebenfalls eine Bitterfelder Fabrik ist, vergleichend herangezogen. Es wird davon ausgegangen, dass sich neben Marons Texten, die eher einer mimetischen, ins Journalistische tendierenden Wirklichkeitsabbildung folgen, zeigt, dass sich in Krauß' Texten mit einer ins „Torso- oder Reliefhafte"[80] strebenden Darstellung der Fabrik in *Sommer auf dem Eis* eine Akzentverschiebung der Darstellung des Schweigens hin zur Form findet.

Im vierten, mit *Schwankende Text- und Weltgebäude* überschriebenen, Kapitel, das den Text *Im schönsten Fall* in den Mittelpunkt der Analyse stellt, wird eine motivische Variante des zusammenstürzenden Gebäudes wieder aufgegriffen; die Erzählerin befindet sich nun in einem schwankenden „Weltgebäude" (SF, 12). Ausgehend von der Annahme, dass den Text thematische und motivische Verfahren der Ausdehnung durchziehen, sollen Brüche, Risse und Lücken, die durch Wachstum im Text dargestellter Phänomene entstehen, ausgelotet werden. Diese drücken sich, so die Hypothese, auf inhaltlich-figurenpsychologischer Ebene in einem Gefühl, einer Lebensweise und einem Beziehungsgeflecht des Schwankens, der Orientierungslosigkeit und Unsicherheit aus.

Im nächsten Schritt soll herausgestellt werden, inwiefern diese Brüche, Risse und Lücken sich formal-ästhetisch niederschlagen; dabei wird davon ausgegangen, dass

---

[77] Dies.: Das Vergnügen. Frankfurt am Main (1988): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle DV zitiert.

[78] Maron, Monika: Flugasche. Frankfurt am Main (1981): Fischer.

[79] Dies.: Bitterfelder Bogen. Ein Bericht. Frankfurt am Main (2009): Fischer.

[80] Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In dies./ Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92 hier S. 89.

ihre Darstellung akzentuiert durch Mittel äußerster Reduktion, Aussparung und Verdichtung geschieht. Das heißt, die Darstellung des Schweigens fände, entsprechend der These, die vorliegende Arbeit grundiert, einen dezidiert formal-ästhetischen Ausdruck.

Abschließend soll, ausgehend von *Im schönsten Fall*, hinsichtlich der Abwesenheit, Ablehnung und Überwindung von Sprache, noch einmal ein kontextualisierender Blick auf mehrere Texte des Werks gerichtet werden; dabei soll der Umgang mit Sprache und Schweigen anhand des Motivs von Postsendungen, das sich durch das Werk zieht, konkretisiert werden. Anhand der jeweiligen literarischen Umsetzung des Motivs lassen sich, so die Annahme, abschließende Beobachtungen zu An- und Abwesenheit von Figuren und Sprecher*innen feststellen.

Im letzten Analysekapitel wird darüber hinaus einer der jüngsten Texte der Autorin, *Der Strom*, erschienen 2019, berücksichtigt. So schließt sich in der vorliegenden Arbeit eine Klammer. Eingangs wird sie mit der Analyse eines frühen Kurzprosatextes, *Stilleben mit Amphibie*, erschienen 1988 und verfasst 1987, eröffnet. Sowohl in diesem frühen als auch in dem 2019 erschienen Text wird vordergründig das Warten auf einen textgenerierenden Impuls, eine Intuition, thematisiert. Dieses Warten ist zugleich als ein Warten auf den Text, seinen Ton, seine Form, die Bedingungen und Möglichkeiten seiner Entstehung, zu begreifen.

In welche formal-ästhetischen Formen sich das Schweigen als Ausdruck einer Poetik der Unsagbarkeit im Verlauf des Werkes auffächert, inwiefern es sich verändert und welche Möglichkeiten es jeweils zur literarischen Anknüpfung bietet, wird sich innerhalb dieser Klammer zeigen.

II. Initiation von Sprachräumen

Der Text *Stilleben mit Amphibie* ist 1988 mit zwölf weiteren Kurzprosatexten, die Krauß zwischen 1977 und 1987 geschrieben hat, bei Aufbau in dem Band *Glashaus* veröffentlicht worden. Eine Auswahl der Sammlung, darunter auch *Stilleben mit Amphibie*, erschien ein Jahr später bei Suhrkamp unter dem Titel *Kleine Landschaft*.

Im Folgenden soll zunächst unter dem Punkt *Schweigen und Stilleben* das Zusammenspiel von Wahrnehmung und Sprache am Beispiel von *Stilleben mit Amphibie* näher betrachtet werden. Im Zentrum des Textes steht ein Stillleben, ein von einem Molch bewohntes Aquarium, das die Ich-Erzählerin beobachtet, während sie selbst gleichzeitig Teil eines größeren Stilllebens, einer Wohnung, in die sie sich für einige Tage zurückzieht, wird.

Unter *Gehäuse und geschlossene Erzählräume* werden anschließend weitere Texte der Autorin betrachtet. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob auch in ihnen, wie in *Stilleben mit Amphibie*, geschlossene Räume, beispielsweise Wohnungen, Schlaf- oder Liegeflächen, inszeniert werden, mit deren gesetzten Grenzen die Erzähler*innen auf verschiedene Weisen umgehen und inwiefern im Zuge dessen möglicherweise Sprach- und Erzählräume eröffnet werden.

Unter *Schweigen und Poetik* werden Kernaspekte des Schweigens aus poetologischer Sicht der Autorin herausgestellt, analysiert und befragt. Dafür wird ein poetologischer Nukleus, der *Stilleben mit Amphibie* inhärent ist, zu den Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*, poetologischen Essays und Gesprächen in Beziehung gesetzt.

II.I Stillleben und Schweigen

In *Stilleben mit Amphibie*, einem kurzen Prosatext, sucht die Ich-Erzählerin eine Wohnung auf, die ihr zunächst unbekannt ist. Es ist die Wohnung ihrer Freunde, die verreist sind und ihr die Unterkunft mit der Bitte überlassen haben, sich um sie zu kümmern.

Der auf die Darstellung von Gegenständen in der europäischen Malerei vor allem seit dem 17. Jahrhundert Bezug nehmende Titel spielt dabei mit dem Gedanken, es bei *Stilleben mit Amphibie* nicht mit einem Text, sondern mit einem Gemälde zu tun zu haben.[81] Das Changieren zwischen Text und Bild, welches im Titel anklingt, deutet auf das Indirekte im Sprechen der Erzählerin hin. Der Text vermittelt nicht nur eine Abfolge von Handlungen, sondern lässt sich auch poetologisch als Darstellung eines einsetzenden Schreibprozesses, im Zuge dessen Elemente einer Poetik reflektiert werden, lesen.

Das korreliert insofern mit dem Titel als gerade auch die Malerei sich der Allegorie bedient, um abstrakte Zusammenhänge zu verbildlichen. Darüber hinaus steht das Genre des Waldstillebens oder Waldbodenstücks in Verbindung mit dem Titel des Textes, welcher insbesondere Otto Marseus van Schriecks *Stilleben mit Insekten und Amphibien* von 1662 erinnert.

Das Gemälde stellt den Mikrokosmos eines Waldbodens dar, der sich aus Pilzen, Stämmen, Ästen und Blüten sowie Schlangen, einem Frosch, einer Eidechse und Insekten zusammensetzt. Einige Elemente dieses Stilllebens, darunter eine Tulpe und eine kleine, apfelartige Frucht, erinnern dabei eher an einen Garten als an einen Waldboden.

---

[81] Bilder als Gestaltungselemente oder Referenzrahmen von Texten finden sich in Krauß' Werk wiederholt. In *Frau in Chamois*, einem weiteren kurzen Prosatext des Bandes *Glashaus*, steht beispielsweise eine fiktive Fotografie im Zentrum des Textes. Sowohl in der Prosasammlung *Glashaus* als auch in dem Lyrikband *Ich muß mein Herz üben* finden sich Grafiken von Hanns Schimannsky, auf welche die Autorin in dem Text *Schimansky, der Großonkel und ich* explizit Bezug nimmt. In dem Gedichtband *Eine Wiege* stellt die Autorin Gedichte und Fotografien, aufgenommen von ihrem Vater, nebeneinander. Vgl. Krauß, Angela: Ich muß mein Herz üben. Frankfurt am Main und Leipzig (2009): Insel. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle HÜ zitiert. Vgl. außerdem dies.: Eine Wiege. Berlin (2015): Suhrkamp. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle EW zitiert.

Die Künstlichkeit, das Arrangement als Charakteristikum des klassischen Stilllebens, geht hier eine Verbindung mit der vorgefundenen Wildheit eines Biotops im Unterholz des Waldes einher. Dieses schließt das Nebeneinander von einander eigentlich bedrohenden Tierarten, wie beispielsweise die bereits erwähnte Schlange und den Frosch, als Allegorie für einen Kampf ums Überleben ein. Das umfriedete Biotop, der Mikrokosmos, erinnern, gerade in Verbindung mit den Elementen eines Gartens, außerdem an einen Hortus conclusus.

Im Text gehört neben verschiedenen Pflanzen ein in einem Aquarium lebender Molch zu der dargestellten Wohnung. Das Tier fungiert insofern als Spiegelbild der Erzählerin als diese sich im weiteren Verlauf des Textes mehrere Tage in der Wohnung aufhält, ohne zwischenzeitlich in Kontakt zu anderen Menschen zu treten. Wie der Molch lebt sie hinter Glas.

Der Molch vermittelt der Erzählerin die „Gewißheit, daß das Tier aufgrund seiner Gefangenschaft mich nicht verlassen konnte. Die Ruhe, mit der es gegen die Wand blickte, bewies mir das." (SMA, 163) Das Verharren des Tieres im Aquarium und das so vermittelte statische Sein kennzeichnen es als Teil eines Stilllebens.

Das domestizierte „kleine dunkle Tier mit prallem apfelsinenfarbenen Bauch" (ebd.) verweigert zunächst die Versuche der Erzählerin, Blickkontakt aufzunehmen. Beide sind in ihren Welten eingeschlossen. Zugleich sind beide auch Teile der jeweils anderen Welt. Während der Molch domestiziert wurde, wählt die Erzählerin ihr asketisches Verharren im Stillleben der Wohnung jedoch selbst.

> Mir fiel bald auf, daß in der Wohnung Wind wehte. Mal von der fernen Stadt herauf, die unter dem Schlafzimmerfenster wie in ein Flußbett geschüttet lag, mal aus dem Hof. Der Wind benutzte bestimmte Wege, Kanäle, Räume, die ich nicht kannte, aber sobald ich mich an der einen oder anderen Stelle der Wohnung bückte, änderte sich das Temperament der Luft, was ich schon am zweiten Tag bemerkte. Ins Zimmer schwärmten Wespen herein, als verberge sich in der harten, unbewachsenen, von Bauspuren markierten Erde des Hofes ein Nest. (SMA, 163)

Immer wieder wird die Wohnung wie ein Garten von Wespen angeflogen. Im weiteren Verlauf des Textes sammeln sie „sich an der Innenseite der Fensterscheibe." (SMA, 164) Dann nimmt „[d]as Stoßen der Wespen gegen die Scheibe […] zu, etwas Wildes, Dumpfes lag darin […]." (SMA, 165f.)

Die Wicken auf dem Balkon [vgl. SMA, 162], der Molch in der Wohnung, die hereinschwärmenden Wespen und der Wind, der durch die Zimmer weht, lassen den

Eindruck entstehen, Flora und Fauna drängten in die Wohnung hinein. Die Wohnung konturiert sich zu einem abgeschlossenen Ort, der nur mit der nahen Flora und Fauna interagiert und sie einschließt, wie auch die Erzählerin ausschließlich zu Pflanzen und Tieren Kontakt aufnimmt. Die Wohnung gerät zu einem Stück umfriedeter Natur, einer Form des in Zusammenhang mit dem Waldstillleben erwähnten Hortus conclusus.

Der Hortus conclusus, ein Motiv aus der Bildenden Kunst des Mittelalters und der Renaissance, ist als umgrenzter, das heißt ummauerter oder umzäunter, mitunter geheimer Garten zu begreifen, der gleichsam das Paradies abbildet. Er ist biblisch sowohl auf den Garten Eden als auch das Hohelied Salomons zurückzuführen, in dem die Braut als verschlossener Garten dargestellt wird: „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born."[82] Woraufhin die Angesprochene antwortet: „Mein Freund komme in seinen Garten und esse von seinen edlen Früchten."[83]

Der Hortus conclusus spielt außerdem häufig eine Rolle in der Mariensymbolik des Mittelalters. Hier symbolisiert der Garten sowohl die Frau als auch die Gottesmutter.[84]

> Die Exegese des Hoheliedes setzte seit dem Hochmittelalter auch die Seele des Menschen an die Stelle der Braut. Was lag nun näher, als das Herz eines jeden als umschlossener Garten zu bezeichnen. Diesen galt es zu pflegen und nach außen zu schützen, damit nicht durch die Pforten der Sinne die Sünde ins Innere dringe. Daran anknüpfend fanden im späten Mittelalter Gebetsbüchlein weite Verbreitung, die Namen wie Seelengärtlein, Wurzgarten, Gilgengarten (Liliengarten) u.a. trugen.[85]

Darüber hinaus spielt der Hortus conclusus bis heute in Klöstern eine zentrale Rolle. In den meisten Fällen befinden sich die umfriedeten Gartenareale in den nicht öffentlich zugänglichen Klausurbereichen der Klöster und werden von den

---

[82] https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hohelied/4/#1, Hohelied Salomons, 4, 12. (Zuletzt eingesehen am 23.6.2019)

[83] Hohelied Salomons, 4,16. In: ebd. (Zuletzt eingesehen am 29.6.2019)

[84] Vgl. Vetter, Ewald M.: Maria im Rosenhag. Düsseldorf (1956): L. Schwann. Vgl. außerdem Meier, Esther: Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen. In: Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag. S. 15-30, hier S. S. 17.

[85] Vgl. Schmidtke, Dietrich: Studien zur dinallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gar-tenallegorie, Hermaea, Germanistische Forschungen N.F., Bd. 43, Tübingen (1982): De Gruyter. Vgl. außerdem Meier, Esther: Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen. In: Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag. S. 15-30, hier S. S. 16f.

Bewohnerinnen und Bewohnern als „Orte des Rückzugs, der Rekreation, der Entspannung“[86] genutzt.

In ihrer Studie *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild* schildert Nele Ströbel Begegnungen mit Nonnen und Mönchen, die ihr berichten, welche Bedeutung der geschlossene Garten für sie bis in die Gegenwart hat. „Wo und wie gestaltet sich Ihr Aufenthalt im Hortus conclusus? Was bedeutet Ihnen der Klostergarten in der Klausur? Ist er ein geheimer Ort“, erkundigt sich Ströbel beispielsweise bei Nonnen und Mönchen.

> Ich gehe jeden Morgen vor dem gemeinsamen Gebet eine halbe Stunde zur Betrachtung in den Garten. Ich liebe diese Zeit, in der alles noch still ist und je nach Jahreszeit meist auch noch dunkel, nur aus der Sakristei fällt Licht auf einen Teil des Weges. […] / Nicht „geheim“, aber ein Ort der Ruhe und Stille – auch um die Natur zu erspüren, durchaus ein Ort der Gottesbegegnung. […] / Geborgenheit in Gott durch Ruhe. In den Spuren des Hl. Franziskus mit den vielen kleinen Wegen. Garten Eden mit den Obstbäumen und Beerensträuchern. […] / Den Garten empfinde ich als Ort, der mich zur Meditation einlädt, vieles verweist mich in seiner Symbolkraft auf das Sichtbare hinaus auf den Schöpfergott.[87]

In *Stilleben mit Amphibie* kann die Wohnung, in der die Erzählerin sich aufhält, motivisch-metaphorisch als Referenz auf den Hortus conclusus begriffen werden. „[J]eden Morgen“ sieht die Erzählerin „nach den dicht schließenden Tür- und Fensterrahmen“ (SMA, 165), gleichsam nach den Grenzen, der Umfriedung ihres Hortus conclusus. Die auf dem Hof spielenden Kinder, welche zunächst pars pro toto für andere Menschen stehen, begegnen der Erzählerin nur oberflächlich aus der Ferne.

> Nie sah ich jemanden von einem anderen Balkon herunterschauen, nur die Kinder waren in regelmäßigem Rhythmus da und wieder verschwunden. Einmal fiel ich einem von ihnen auf, und es grüßte herauf zu mir, nicht erstaunt, eher einer Pflicht Genüge tuend. Es erinnerte sich meiner auch nicht noch einmal während des Spiels. (SMA, 164)

Sowohl die Welt der Protagonistin hier und die der anderen Menschen dort als auch die Welt der Kinder und der Erwachsenen werden deutlich voneinander

[86] Zahner, Walter: Hortus conclusus – Ein geistiger Raum wird zum Bild. In: Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag, S. 11-14, hier S. 11.
[87] Ebd. S. 94f.

unterschieden, sodass sich sowohl Trennungen als auch Koinzidenzen zwischen der Protagonistin und den Kindern ergeben.

Schließlich geht die Ich-Erzählerin „lautlos durch die Wohnung", trägt „keine Schuhe", kleidet sich „morgens nicht mehr an", ihr Körper „stak in einem langen weißen Hemd." (SMA, 166) Auf diese Weise verbringt sie drei Tage und drei Nächte allein.

Sie verbringt diese Zeit kontemplativ, wartend, beobachtend, asketisch, liebend. Damit erinnert sie an Marienfiguren, Mystikerinnen des Mittelalters beziehungsweise heutige Klosterfrauen, die in Hortus conclusus „Ruhe und Stille"[88] finden, meditieren und ein Zeichen Gottes, eine epiphanische Erscheinung, erwarten beziehungsweise erhoffen. Die Erzählerin lässt sich insofern als gebrochene Referenz auf diese Rollen lesen als auch sie eine sinnliche Figur ist, in deren Geschichte sich ebenfalls Motive der Liebe und Erotik andeuten; und auch sie wartet möglicherweise auf einen inspirierenden, wenn auch nicht zwangsläufig göttlichen, Impuls.[89]

Ihre ersten Schritte hatten die Erzählerin jedoch auf den Balkon der Wohnung geführt, als hätte sie es zunächst vermieden, sich mit den Innenräumen ihrer vorübergehenden Unterkunft auseinanderzusetzen. Dort betrachtet sie die in Blumenkästen wachsenden Wicken, welche vom „Wind fest ineinander verwirrt" (SMA, 162) sind. Sie beobachtet, dass die Pflanzen „als Knoten mal zur Wohnung hin, mal über die Brüstung hinaus in den Hof [hingen], […] hob den Knoten an und roch daran, der Geruch war schwach […]." (Ebd.) Der Geruch der Wicken löst eine Erinnerungssequenz an die Kindheit der Erzählerin aus. Er sei jedoch „nicht vergleichbar mit jenem [Geruch], den der dichte Kranz aus Wicken verströmte, den ich als Siebenjährige einen Nachmittag lang auf dem Kopf getragen und nach dem ich am Abend gegriffen hatte […]." (Ebd.) Die Erinnerung, die im ersten Moment idyllisch anmutet, bricht kurz darauf. Noch am selben Abend, der sich in der Erinnerung der Erzählerin entfaltet, verwandeln sich die Blumen in „etwas Kühles, Schlaffes, Lebloses, das mich ekelte." (Ebd.)

Das Kind erlebt anhand des welk werdenden Wickenkranzes auf seinem Kopf das Vergehen der Zeit, ein wiederkehrendes Motiv im Œuvre von Angela Krauß, das in

[88] Ebd.

[89] Vgl. „[D]er Wind strich unters Bett und an meinem Körper herauf, der in diesem langen Hemd steckte, und zuletzt fiel mir der Mann ein, den ich einmal geliebt hatte und der mich geliebt hatte, woraus allein alles Lebendige gemacht ist." (SMA, 167)

diesem Text beiläufig gestreift wird.[90] Zugleich berühren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einander in der „Emphase des Augenblicks“[91]. Mit den erinnerten welken Blüten aus der Kindheit ist das Verblühen der Balkonpflanzen vorweggenommen. Kurz darauf „schien [ihr] die Sonne gerade ins Gesicht“ (ebd.), sodass die Erzählerin geblendet ist und vom Balkon aus nichts mehr erkennen kann. Die Blendung durch das Sonnenlicht, die auch deshalb ins Gewicht fällt, weil die Protagonistin ihre Umgebung stark über Bilder wahrnimmt, zwingt sie, sich den Zimmern der Wohnung anzunähern.

Darüber hinaus findet ein angedeutetes Zusammenspiel von Domestizierung und Wildnis statt: hier die schwach riechenden Balkonpflanzen, dort die intensiv riechenden Blumen auf dem Kopf eines, möglicherweise im Garten, spielenden Kindes. Innen und Außen berühren einander. Damit deutet sich zugleich eine Polarität[92] in der Erzählerin an, in der das Kind und die erwachsene Frau aufgehoben sind. Für das Aufscheinen dieser Polarität ist der Balkon, auf dem die Erzählerin zu Beginn des Textes steht und der einen Übergang und zugleich eine Verbindung zwischen Innen- und Außenraum markiert, ein äquivalenter Ort. So gewinnt „das Freie“ (SMA, 162), in das die Erzählerin tritt, eine zusätzliche Bedeutung. Sie geht nicht nur nach draußen (ins Freie), sondern kommt auch dem Kind, das sie gewesen ist, näher. Das Kind bildet insofern einen Kontrapunkt zu der erwachsenen Frau als dass diese ihr Domizil in den kommenden Tagen nicht verlassen und eine Form der Askese halten wird.

Die angedeutete Polarität zwischen Domestizierung und Wildnis konturiert sich im Folgenden noch einmal schärfer. Nachdem die Erzählerin die Wohnung betreten hat, stellt sie fest, dass diese „für den Gast geordnet worden war“ (SMA, 162). Die Erzählerin nimmt jedoch gerade durch „die Anstrengung, mit der hier Spuren beseitigt worden waren“ (ebd.) andere, ungeordnete und nicht zu ordnende umso deutlicher wahr, beispielsweise „Schrammen an niedrigen Möbelteilen, die Abdrücke kleiner Finger an Tischbeinen, Wänden; […] Tastspuren überall, als würde hier alles

[90] Insbesondere in *Sommer auf dem Eis* wird dem Motiv der Zeit genauer nachgespürt, worauf im Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Vgl. dazu auch Michael, Meinhard: „Wann, wenn nicht jetzt !“ Erkundungen über die Zeit in Texten von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 61-72.

[91] Ebd. S. 61.

[92] Zur Polarität in Krauß’ Texten vgl. auch Bastrop, Anke: Im Sagen schweigen. Formen des Sprachlosen bei Angela Krauß. In Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 35-43, hier S. 36.

Gegenständliche immerzu berührt.“ (Ebd.) Es scheint, als führten einige Gegenstände ein Eigenleben, das sich den Domestizierungsversuchen der Bewohner*innen entzieht. „[U]m die Lichtschalter sammelten sie [die Abdrücke kleiner Finger] sich wie Lebewesen, wie diese bohnenförmigen Einzeller, die, betrachtet man sie unter dem Mikroskop, immer einen Augenblick unschlüssig stilliegen, ehe sie suchend weiterrücken.“ (Ebd.)

In den still liegenden Einzellern kündigt sich dabei bereits die Stille an, welche die Architektur der Tage prägt, die die Erzählerin in der Wohnung verbringen wird. Die Stille ist dabei auch Teil der Wohnung, eine Art Einrichtungsgegenstand, der zu dem Stillleben beiträgt, welches sich in den Zimmern niederschlägt. „Und eine Stille war in der Wohnung, lediglich von den Kühlaggregaten in der Küche unterbrochen und von einem gelegentlichen gurgelnden Geräusch, das von den gärenden Weinen herrührte […].“ (SMA, 163) Auch die Außenwelt hält keine Ablenkungen für die Ich-Erzählerin bereit.

> Nie sah ich jemanden von einem anderen Balkon herunterschauen, nur die Kinder waren in regelmäßigem Rhythmus da und wieder verschwunden. […] Unterdessen hielt der Sommer an, ich sah morgens, mittags und abends nach den Himmelsausschnitten, die die Wohnung nach zwei Richtungen bot; die Kühlaggregate funktionierten normal. Ich schloß die Fenster ab und die Balkontür und sah nun durch das Scheibenglas den Wasserrand auf der Wand des gelben Kruges. Er war gesunken. Alle Feuchte verdunstete rasch über die warmen Mittage, und der wurde nicht mehr vom Wind geschaukelt. Ich fing an, die Zettel mittels der Nadeln auf dem Polystyrolrücken zu bewegen. Es galt, die Ausdehnung des Geistigen, der Phantasie zu materialisieren. (SMA, 164)

Die Erzählerin schließt Fenster und Türen, dichtet die Wohnung ab und isoliert sich im Innenraum. Hier breitet sich eine Atmosphäre der Langsamkeit, Ruhe, Kontemplation und des Wartens aus. Die Protagonistin erwartet jedoch nicht wie die früheren Mystikerinnen ein Zeichen Gottes, sondern wartet auf die Eingebung, die Inspiration, die Idee, das Wort, die Sprache. Ihr Schweigen ist ein Schweigen der Isolation, Zurückgezogenheit und inneren Einkehr, das sich bis in die Wohnräume hinein ausdehnt. Auch als Inszenierung einer eremitischen Figur erinnert sie an Mystiker*innen, Mönche und Klosterfrauen.

> Eremit m. ‘Einsiedler, Klausner’, entlehnt (um 1500, heremit, 13. Jh.) aus gleichbed. kirchenlat. ērēmīta, griech. erēmítēs (ἐρημίτης), eigentlich ‘zur Wüste gehörig, in der Wüste lebend’; zugrunde liegt das Adjektiv griech.

> erḗmos, érēmos (ἐρῆμος, ἔρημος) ‘einsam, unbewohnt, verlassen’. Das zugehörige Substantiv Eremitage f. ‘Einsiedelei, Klause, einsam liegendes Schlößchen’ (Anfang 17. Jh.) stammt dagegen aus frz. ermitage (zu frz. ermite ‘Einsiedler’), ist aber im Dt. lautlich an die griech.-lat. Form Eremit angeglichen.[93]

Das Eremitische und das Schweigen sind im Hortus conclusus, den die Protagonistin vorübergehend bewohnt, angelegt. Bei der Form des Eremitischen handelt es sich hier nicht um ein Leben in Einsamkeit, sondern vielmehr um ein Leben in einer bewusst aufgesuchten Abgeschiedenheit. Dort, wo Alltag und Welt vorübergehend ausgeschlossen sowie die sprachlichen Einflüsse und Sinneseindrücke reduziert sind, sucht die Erzählerin nach einem neuen (Schreib-) Anfang. Die durch das Eremitische und den Hortus conclusus anvisierte Leere, die dafür notwendig (wenn auch nicht gänzlich einlösbar) ist, beschreibt Krauß in einem Gespräch mit Marion Gees über poetologische Fragen.

> Das ist der leere (Lebens) Raum; es gibt ihn nicht. Wir mussten ihn erfinden und tragen ihn als Fiktion bei uns, um gelegentlich unser eigenes Bild bedingungsfrei irgendwohin projizieren zu können, wo es sich unverwischt abzeichnet. Wenn also das mit dem leeren Raum im Leben schon nicht möglich ist, dann doch im Buch.[94]

Der leere Raum ist zugleich ein utopischer Raum, der auch in *Stilleben mit Amphibie* nur anvisiert, aber nicht erreicht wird und nicht erreicht werden kann. Die Annäherung an die Leere, die Ausrichtung auf sie, ihre Inszenierung reichen jedoch aus, um einen literarischen Sprachraum zu initiieren.

Zugleich begründet sich das Schweigen der Erzählerin durch die stummen Zwiegespräche, welche mit Pflanzen und Tieren, insbesondere dem Molch, gehalten werden. Die Pflanzen und Tiere bedürfen der Sprache nicht, sodass die Erzählerin mit ihnen über nonverbale Wahrnehmungsformen, beispielsweise Blickkontakte und Handlungen kommuniziert. Dieses Verhalten ist dabei insofern paradox als sie

---

[93] Eintrag *Eremit. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache.* https://www.dwds.de/wb/Eremit (Zuletzt eingesehen am 29.7.2022.)

[94] [94] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 78-91, hier S. 80.

einerseits auf das Wort wartet und andererseits das Schweigen mit Pflanzen und Tieren zelebriert.

> Ich wechselte jetzt mit dem Molch hin und wieder Blicke. Wenn es mir gelang, den seinen zu treffen, ruhten unsere Blicke oftmals lange ineinander. Er schien es seinerseits nicht abbrechen zu wollen, eine ausdruckslose Amphibie, die entwicklungsgeschichtlich ein Alter von einhundertsiebzig Millionen Jahren besaß. So lief es darauf hinaus, daß ich es war, die seinem Blick nicht standhielt. […] Das Schweigen, das wir miteinander hielten, legte sich über die ganze Wohnung, es heftete sich an die Gardinen und war über der flachen Rinne im Fensterbrett, in der die trockenen Reste der bunten Wespen langen, seltsam gekrümmt. (SMA, 166f.)

Während das Schweigen sich ausbreitet, wird es für die Erzählerin als Form erkennbar, die sich „in die Gardinen" heftet und Platz „über der flachen Rinne im Fensterbrett" nimmt, „in der die trockenen Reste der bunten Wespen lagen, seltsam gekrümmt." (SMA, 166f.)

Stilleben mit Amphibie nimmt im Werk der Autorin insofern eine Sonderrolle ein als das Schweigen hier noch nicht als Schweigen einer (menschlichen) Figur dargestellt wird wie etwa in *Der Dienst* oder *Das Vergnügen*, sondern ein Bild, eine Allegorie, eine beinahe gestaltliche Form ist, die zugleich poetologisch gelesen werden kann. Diese Allegorie entsteht in der Stille der Wohnung und im Zuge der stummen Verständigung zwischen Erzählerin und Amphibie.

Die Position, die bei den mittelalterlichen Mystikerinnen das Zeichen Gottes einnahm, kommt in *Stilleben mit Amphibie* dem Sprachraum initiierenden Impuls beziehungsweise dem Sprachraum selbst zu. Es ist noch nicht das Wort, das initiierend wirkt, sondern etwas, das dem Wort vorausgeht: ein Zustand der Schreibfähigkeit sowie eine Idee, die stark genug ist, das Alltägliche zu durchdringen. Diesen Zustand bereitet die Erzählerin dinglich vor.

> Ich schichtete weißes Papier auf, teilte es, so daß es sich vor mir erhob wie eine Anhöhe, über die ich durch das Fensterglas die flatternden Wicken sah. Ich wurde klar, kühl und fest. Ich suchte seinen Blick und hielt ihn. Er hockte in einer Nische unter einem Stein. Dort war es dunkel. Über Nacht brannte nur die kleine Schreibtischlampe; das reichte, damit wir einander nicht verfehlten. Unsere Blicke ruhten ineinander. In den Morgenstunden gab es eine Bewegung, das winzige schwarze Fetzchen hatte sich gedreht, von einer unsichtbaren Welle angeschoben, und für einen Sekundenteil hatte ein Farbfleck aufgeleuchtet. (SMA, 167)

Die Erzählerin schichtet das weiße Papier in der von Flora und Fauna durchdrungenen und zugleich in einem Stillleben verharrenden Wohnungslandschaft zu einer Anhöhe auf. Das Schreiben wird zunächst als etwas Materielles, als Papier, sichtbar, das Teil des geschützten Mikrokosmos' wird und innerhalb des Hortus conclusus eine zusätzliche Grenze, eine Art Hügelkette, markiert. Damit inszeniert sie die Befähigung, schöpferisch in die Natur eingreifen zu können; zugleich verschmelzen Außenwelt (Natur, Landschaft) und Schreiben.

Auch in anderen Texten, etwa dem Prosatext *Ströme*[95], finden sich Parallelitäten zwischen dem Schreiben und der biblischen Schöpfungsgeschichte, was einerseits als pathetische Überhöhung des Schreibens und andererseits als skurril-groteske Darstellung zu begreifen ist.[96]

Den entscheidenden Schreibimpuls – und auch dieser gleichsam ‚epiphanische Moment' ist skurril – gibt schließlich der Molch, indem er sich dreht und „ein Farbfleck", womit der „apfelsinenfarbene Bauch" der Amphibie gemeint ist, in der Dunkelheit aufleuchtet. Die Skurrilität der Darstellung entfaltet sich umso deutlicher, wenn man den in der Dunkelheit farbig aufleuchtenden Bauch der Amphibie als Variante einer Lichtmetapher begreift.

Das Einsetzten des Schreibprozesses ist von der Erzählerin zuvor auf eine weitere Weise bewusst vorbereitet worden. Nachdem sie einige Zeit kontemplativ in der Wohnung verbracht hat, beginnt sie, „Zettel" (SMA, 164), offenbar Notizen, zu ordnen.

> Ich fing an, die Zettel mittels der Nadeln auf dem Polystyrolrücken zu bewegen. Es galt, die Ausdehnung des Geistigen, der Phantasie zu materialisieren. Dank der eingepreßten Vertiefungen, der Gänge, Becken, Tunnel und der durch Beschädigung entstandenen krümmeligen [sic] Grotten, war die Dreidimensionalität möglich. Ich rührte mich nicht. (SMA, 164f.)

Die Erzählerin arbeitet mit Fundstücken, die sie in der eigenen Vorstellung und der Wohnung vorfindet. Fantasie, Imagination und Material treten miteinander in

---

[95] Krauß, Angela: Ströme. In: Glashaus. Berlin und Weimar: Aufbau 1988. S. 5-31

[96] Vgl.: „Mein an der Idee des Ganzheitlichen gewachsenes Bewußtsein registrierte dieses Geschehen völlig angstlos. Es hatte einen vorurteilslosen Umgang mit der Wirklichkeit trainiert. Es war neugierig. Es beobachtete mich, wie ich am siebenten Tag schlief." Krauß, Angela: Ströme. In: Glashaus. Berlin und Weimar: Aufbau 1988. S. 5-31, hier S. 25.

Wechselwirkung, eine Topographie des Denkens und Nachsinnens, eine Papier- und Wortlandschaft entsteht auf dem Polystyrol.

Letztere ist dabei jedoch noch nicht als der entscheidende Schreibimpuls zu begreifen, sondern lediglich als einstimmende Vorbereitung. Während eines Zusammenspiels aus Anschauung und Notiz richtet die Erzählerin ihren Wahrnehmungsfokus daraufhin zunehmend auf die Beobachtung des Tieres im Aquarium und das Ordnen der Zettel. Parallel zum Abdichten der Wohnung, der Überprüfung der „dicht schließenden Tür- und Fensterrahmen" (SMA, 165), konzentriert die Erzählerin ihre inneren wie äußeren Vorbereitungen des Schreibens; sie verdichten sich. Während die eremitische Erzählerin ihre Wahrnehmungen und Handlungen auf die Betrachtung des Molches reduziert, verdichtet sie sich als Mensch gleichsam in einem Punkt. Sie wird ganz Auge, das auf die Amphibie ausgerichtet ist.

So entsteht innerhalb des Hortus conclusus der Wohnung nochmals ein fest abgesteckter (Schreib-) Raum, eine innere Klausur, in welche(n) sich die Kontemplation der Erzählerin, die sich zunächst als ein Wandeln in den Räumen der Wohnung ausgedrückt hatte, verschiebt. Die körperliche Bewegung bleibt aus, die Erzählerin nimmt körperlich eine relativ statische Haltung ein. Der Wahrnehmungsfokus der Erzählerin verengt sich; gleichzeitig öffnet und weitet sich ihre Vorstellungskraft in die „Phantasie", die Imagination, den Sprachraum, das „Geistige" hinein.

> Der Molch verschlingt den Wurm, der dessen Körperstärke besitzen kann, auf einmal im Ganzen. Wie eine Schlange ihr Opfer in sich hineinwürgt. Ich näherte mich dem Glas und fixierte das Tier; es hing schräg und reglos im Wasser. Ich hatte den Polysterolrücken an der Wand befestigt und wechselte alle Stunde die Distanz; jeden Morgen sah ich nach den dicht schließenden Tür- und Fensterrahmen. (SMA, 165)

Die konträr zu dem Leben hinter Glas, der Ab- und Verdichtung des Schreibraums, der größtmöglichen Reduktion, stehende „Ausdehnung des Geistigen" kündigt sich in der Wahrnehmung der Erzählerin als Welle an, die sie in der feinstofflichen Atmosphäre wahrnimmt. Es ist noch immer nicht das Wort oder die Sprache, welche die Erzählerin erahnt, sondern ein literarischer Wahrnehmungsmodus, eine Verschiebung des Blicks und der Haltung, die zunächst noch vage ist, sich aber zunehmend schärfer konturiert.

> Das Sichzusammensaugen der Konzentration in einem Unterdruckraum, die aus dem Unterdruck entstehende Stoßwelle, die etwas heraufträgt, etwas, das dann an die Oberf-läche tritt, ganz und gar und sicher von vollkommenem Ebenmaß, wenngleich nicht symmetrisch im erkennbaren Sinne, wiewohl aber von verborgener Symmetrie, wie alles, was Leben hat. (SMA, 166)

Die zunächst noch abstrakte „Stoßwelle" konkretisiert sich schließlich in der Bewegung des Molches, welche schlussendlich, so scheint es der Erzählerin, wirkt, als wäre sie „von einer unsichtbaren Welle angeschoben" worden. Das heißt, die Erzählerin hat die Bewegung des Molches bereits als „Stoßwelle" in der Atmosphäre wahrgenommen, bevor sie stattgefunden hat. Dieses Wahrnehmungsphänomen kann einerseits als literarische Inszenierung, andererseits als Sprache selbst begriffen werden, welche allmählich Eingang in den inneren Schreibraum der Erzählerin findet.

> Ich schrieb die Nacht und den folgenden Tag und wieder die Nacht und den folgenden Tag und in der Mitte der dritten Nacht fiel ich erschöpft nieder, und während ich schlief, begann ein lauer nächtlicher Wind zu wehen Wind zu wehen, denn im ehelichen Schlafzimmer meiner Freunde war ein Spalt am Fenster, den hatte ich übersehen; der Wind strich unters Bett und an meinem Körper herauf, der in diesem langen Hemd steckte, und zuletzt fiel mir der Mann ein, den ich einmal geliebt hatte und der mich geliebt hatte, woraus allein alles Lebendige gemacht ist. (SMA, 167)

Obwohl die Protagonistin erst gegen Textenende einschläft, wird ihre Wahrnehmung auch vorher schon von somnambulen, surreal anmutenden und an Traumbilder erinnernden Sequenzen durchzogen, etwa wenn sie überall in der Wohnung „Tastspuren" entdeckt, die sie an „bohnenförmige Einzeller" erinnern, (SMA, 162), wenn sie eine Stille in der Wohnung bemerkt, die „lediglich von den Kühlaggregaten in der Küche unterbrochen [wird] und von einem gelegentlichen gurgelnden Geräusch, das von den gärenden Weinen herrührte" (SMA, 163), oder wenn sie dem Wind nachspürt, der „bestimmte Wege, Kanäle, Räume" (Ebd.) benutzt, die der Erzählerin nicht bekannt sind, ebenso, wie sie bestimmte Veränderungen im „Temperament der Luft" (ebd.) wahrnimmt. Aus dieser schlafwandlerischen Wahrnehmung dämmert schließlich ein Schreibimpuls herauf.

Stilleben mit Amphibie lässt sich, vom Textende her betrachtet, als Geschichte einer Textentstehung lesen. Der Text selbst kann demzufolge als Ergebnis des am Ende beschriebenen Schreibvorgangs betrachtet werden. Der Molch fungiert darin als Inspiration, als tierische Verkörperung einer Muse.

Die ‚Empfängnis' des Textes wird von Wind begleitet, der aus einem bislang unentdeckten Spalt ins Zimmer weht und, wiederum nicht ohne Skurrilität, an den göttlichen Odem erinnert.

Die Erzählerin, die in der Stille gewartet hat und mit niemand anderem als dem Molch, mit dem sie ein andauerndes Schweigen hielt, in regelmäßiger Interaktion stand, empfängt, gleichsam der Gottesmutter Maria, Leben. Das „Lebendige", als das der Text von der Erzählerin selbst aus einer gleichsam ins Mystische tendierenden Perspektive heraus betrachtet wird, entsteht, so die Erzählerin, aus Liebe. Diese lässt zum einen an Krauß' Frankfurter Poetikvorlesungen denken, die unter dem Titel *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* erschienen sind. Zum anderen ist *Stilleben mit Amphibie* ein Text, der auch von einer Liebesgeschichte handelt.

Diese Geschichte wird beiläufig berührt: Auf den frisch vermählten Freund, der offenbar auf Hochzeitsreise ist, wird am Ende des Textes ein zweites Mal Bezug genommen: „[...] und zuletzt fiel mir der Mann ein, den ich einmal geliebt hatte und der mich geliebt hatte, woraus allein alles Lebendige gemacht ist." (SMA, 167) Der „Mann" wird hier, im letzten Satz des Textes, zum ersten Mal erwähnt. Zuvor ist lediglich vom „Freund" die Rede gewesen.

> [Ich] hatte auf den Mund meines Freundes geblickt und mich eines Satzes erinnert, den er mir schrieb, ehe er meine Freundin heiratete, und ich hatte darüber nachgedacht, welches Recht wir an einem geschriebenen Satz haben. (SMA, 165)

Das Motiv der Braut, das die Hortus-conclusus-Allegorese vor allem aus biblisch-exegetischer Sicht durchzieht, findet sich hier auf narrativer Ebene wieder. Der Freund der Erzählerin ist mit seiner Braut verreist, während die, die sich möglicherweise erhofft hatte, diese Braut zu werden, zurückbleibt.

Die Zurückbleibende wechselt stattdessen in eine mystische Brautrolle, die sie der Sprache, dem Text, dem Prozess des Schreibens gegenüber einnimmt und widmet. *Stilleben mit Amphibie* ist insofern auch die Geschichte einer nicht eingelösten Liebe. Sie ist vergangen, weil der Freund der Erzählerin eine andere Frau geheiratet hat und im Präteritum von einer Liebesbeziehung gesprochen wird, in der die Erzählerin zu dem Mann stand. Und sie ist zugleich nicht vergangen, weil, wie die Erzählerin festhält, aus der Liebe „allein alles Lebendige gemacht ist." (SMA, 167)

Die Trauer über den Verlust durchzieht dennoch den Text. Sie manifestiert sich, wird gestaltlich in Formen aufscheinender und wieder verschwindender Phänomene, auf die der Blick der Erzählinstanz fällt: auf Präsenz und Absenz spielender Kinder (vgl. SMA, 164), das Verdunsten von Wasser in einem Plastikkrug (vgl. SMA, 164), erst herbeischwärmende (vgl. SMA, 163), dann wieder ausbleibende (vgl. SMA, 166) und schließlich sterbende Wespen (vgl. SMA, 167) sowie Veränderungen in der Luft (vgl. SMA, 163). Auch der Blickkontakt, den die Erzählerin lange mit dem Molch gehalten hat, bricht schließlich ab.

> So lief es darauf hinaus, daß ich es war, die seinem Blick nicht standhielt. Er schien mir kleiner geworden, faltiger, irgendwie gealtert. Er näherte sich wohl endlich seinem evolutionären Alter, dem des Lebens auf der Erde; ich ließ ihn nicht mehr aus den Augen. (SMA, 166)

In den sichtbar gewordenen Spuren des gealterten Tiers sowie in den Phänomenen des Flüchtigen ist das Verschwinden des Mannes und das Ende der Liebesgeschichte enthalten. Die Erzählerin kann den Blick deshalb nicht von dem alternden Molch abwenden, weil er ihr ihre Geschichte vor Augen führt, sie gestaltlich und fassbar macht. Zugleich ist es der Blick selbst, der den Molch, gleichsam als Standbild, bestehen lässt. Erst das Abwenden des Blickes, das Einnehmen einer distanzierten Haltung, führt zu einer veränderten Wahrnehmung des Molches – sie verändert und verflüchtigt seine Erscheinung.

> Der größte Reiz und die größte Herausforderung besteht darin, die Dinge so weit wegzurücken, daß ich sie als künstlerische Gestalt wahrnehmen kann. Da das bei ohnehin Fernliegendem keine Herausforderung ist, also auch zu keinen Erkenntnisgewinn führt, mache ich das mit dem Allernächsten, Allerintimsten. Dazu gehört natürlich auch der Raum, in dem ich lebe. Die Stilisierung von etwas, das ohnehin am Horizont liegt und von dem man nur Umrisse erkennt, bringt nichts. Mir geht es um die Dinge, von denen man überhaupt keine Gestalt erkennen kann, weil sie fast identisch sind mit dem Eigenen, mit dem Alltag.[97]

In *Stilleben mit Amphibie* wird diese ästhetische Suchbewegung nachvollzogen. Das Bemühen der Erzählerin richtet sich dabei, ebenso wie Krauß es als poetologisches

[97] Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag, 13.10.1995. http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html (Zuletzt eingesehen am 19. November 2018.)

Credo darlegt, nicht auf eine etwaige Dechiffrierung der Dinge, die sie in der zunächst noch unbekannten Wohnung vorfindet, sondern, im Gegenteil, auf die Aufrechterhaltung und Intensivierung des Unroutinierten, Unbekannten und Unvertrauten. Die Erneuerung der wahrgenommenen Phänomene geht dabei mit einem durchgängigen Hinweis auf die Fragilität ihrer Existenz einher.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass *Stilleben mit Amphibie* mehr ein komplexes Vexierspiel als eine linear verlaufende Narration ist (letzteres ließe sich bei einem ersten Blick auf die Textoberfläche vermuten). Der Text spielt darüber hinaus eine wichtige Rolle für das poetologische Verständnis des gesamten Werkes. Die Poetik, die Krauß erst siebzehn Jahre später in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* explizit entfaltet, wird hier bereits in verdichteter Form literarisch inszeniert.

> Ins Zimmer schwärmten Wespen herein, als verberge sich unten in der harten, unbewachsenen, von Bauspuren markierten Erde des Hofes ein Nest. Auf dem Balkonboden stieß ich am dritten Tag auf einen großen gelben Krug aus Plast, bis zum Rand mit Wasser gefüllt. Vom Zimmer aus, dessen Eßtisch meine Gastgeber für mich als Schreibtisch umgerichtet hatten, konnte ich den Rand des Wassers sehen, er zeichnete sich an der durchsichtigen Wand des Kruges ab und bewegte sich. Die Wespen sammelten sich an der Innenseite der Fensterscheibe. Nach dem Mittag kreisten Kinder auf Rädern im Hof, mir entging nicht, wie sie sich auf die schnelle Anfahrt die Sandhügel bergan konzentrierten: mit festem, engem Blick. (SMA, 163f.)

Die Blicke, die die Erzählerin mit dem Molch wechselt, dehnen sich insofern auf den Rest der Wohnung aus als die Erzählerin auch mit den anderen Wesen und Gegenständen solche Blicke wechselt. Der Unterschied zum Molch besteht darin, dass die Wespen, der Krug, der Tisch, die Wände, die Kinder nicht zurückblicken, oder, falls sie es doch tun, nicht so, dass die Erzählerin es bemerken würde. Der „feste, enge Blick", den sie an den Kindern feststellt, sein Fokus, seine klar ausgerichtete, von der Erzählerin abgewandte und damit auch eingeengte Perspektive, spiegelt dies wider. Es ist also in erster Linie der Blick der Erzählerin, der, so die Inszenierung der Erzählerin, auf den Wesen und Gegenständen ruht, eine Anschauung, eine kontemplative Versenkung, eine aufmerksame Betrachtung, die sich in detaillierten Beschreibungen ihrer Umgebung ausdrückt. Indem die Erzählerin „alle Stunde die Distanz" wechselt und sich immer wieder neu zu ihrer Umgebung in Beziehung setzt, verändert sie sie auch. Sie erschafft Zwischenräume, in denen sich neue Eindrücke absetzen können, und beugt einer routinierten Wahrnehmung vor.

Es ist beispielsweise nicht zwingend das „Stoßen der Wespen", das sich eines Morgens neu belebt, sondern es ist die Wahrnehmung, die die Geräusche der Wespen erneuert. Dass die Erzählerin sich „lautlos" durch die Wohnung bewegt, dass sie sich morgens nicht mehr ankleidet, sondern bloß ein Hemd anbehält, verweist zum einen darauf, dass ihre unmittelbare sinnliche Wahrnehmung der Dinge stark in den Vordergrund tritt. Zum anderen verdichtet sich die Protagonistin auf diese Weise zu einer (der einzigen) Konstante im Stilleben.

Während sich alles um sie herum ununterbrochen zu verändern scheint – und sei es durch Blicke, die sie auf ihre Umgebung richtet und mit denen sie ihre Umgebung auch verändert und erfindet –, wird sie selbst, auch in ihren Bewegungen, konstant. Sie ähnelt einem Radar, der sich immer wieder neu auf die Welt beziehungsweise die Welt immer wieder neu auf sich ausrichtet, selbst aber unverändert bleibt. Auf diese Weise findet eine Reduktion statt, die sie befähigt, noch empfänglicher für Veränderungen und kleinste Bewegungen in ihrer Umgebung zu sein.

„Von besonderer Bedeutung", konstatiert Astrid Köhler in einem Beitrag des Bandes *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung* unter anderem in Bezug auf *Stilleben mit Amphibie*, „ist mithin die Herausbildung des autobiografischen Ich."[98] Sie stellt ihr Kapitel zu dem Band *Glashaus* unter den Titel „Anfang und Übergang". Darin artikuliert sich, dass in *Stilleben mit Amphibie* bereits Elemente, darunter ein Ich und eine literarische Stimme, angelegt sind, die in späteren Texten, so lässt es der Begriff des „Übergang[s]" vermuten, fortbestehen und variiert werden; zugleich initiieren sie neue Sprachräume und Textformen.

„Ich-Sein", führt außerdem Nibbrig aus, „heißt Verschwiegen- und Versteckt-Sein, geschützt vor öffentlicher Aufmerksamkeit."[99] Der Rückzug aus der Alltagssprache geht hier mit einem Rückzug aus gesellschaftlicher Interaktion, aus Lebensräumen und körperlichen Routinen (wie schlafen, ankleiden, sich bewegen) einher. Das aus dem Rückzug in die Innenräume resultierende Ich-Sein bedeutet in *Stilleben mit Amphibie* zugleich eine Öffnung in die Außenwelt hinein, indem diese literarisch inszeniert wird.

---

[98] Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt". In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 157-185, hier S. 165.

[99] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. S. 103.

II.II Gehäuse und geschlossene Erzählräume

Der in Bezug auf *Stilleben mit Amphibie* assoziierte Hortus conclusus als Metapher eines Ortes[100] wird in späteren Texten der Autorin vielfach aufgefächert und transformiert, beispielsweise in Form von geschlossenen Räumen, räumlicher Abgelegenheit oder der Abgewandtheit der Erzählerin als Eremitin. In vielen Texten suchen die Erzählinstanzen Rückzugsräume auf. In dem Prosatext *Triest. Theater am Meer* wird ein solcher Rückzugsort an einer Stelle als „Gehäuse" bezeichnet, von wo aus die Erzählerin „durch einen weiten Ausguck das Leben wie einen theatralischen Aufzug"[101] verfolgt.

Auch in den Frankfurter Poetikvorlesungen der Autorin ist die Rede von „Gehäuse[n]" als „Räume[n], die durch das, „was dazwischen ist" (GE, 83), gleichsam aufgeladen werden. Außerdem werden Gehäuse hier als „Körper", die dem „eigenen Körper und dessen Tätigkeit Schutz bieten", begriffen – als Körper, in denen der Mensch „seine eigene Körperlichkeit wiederfindet, die seine eigenen Hohlräume, Umrisse spiegeln." (GE, 71)

In einem der titellosen Gedichte des Bandes *Ich muß mein Herz üben* inszeniert das lyrische Ich Bahnhöfe als Metapher eines Ortes, an dem „Verlassen und Aufbruch" (HÜ, 37) stattfinden. Was mit Momenten des „Verlassen[s] und Aufbruch[s]" einhergeht, sei, so das lyrische Ich weiter, hier „in einem Gehäuse zusammengefaßt. / Wie in einem Satz." Bahnhöfe als Gehäuse vereinen in sich sowohl Enge als auch Weite.

---

[100] Der Hortus conclusus wird im Folgenden nicht wörtlich, sondern als variantenreiche und vielfach transformierte Metapher eines zumeist geschlossenen beziehungsweise begrenzten Ortes verstanden, von dem aus Sprachräume initiiert werden. Das heißt, er verweist nicht auf eine Literatur, in der beispielsweise umfriedete Gärten vorkommen, die auf den Hortus conclusus in seiner ursprünglichen Form verweisen wie es beispielsweise in Undine Gruenters Roman *Der verschlossene Garten* geschieht, wo der Garten eine Form des Paradieses symbolisiert und an verschiedenen Stellen dezidiert auf den Hortus conclusus verwiesen wird: „Längst war sie aus ihren Behausungen vertrieben, den jungfräulichen Gärten, den stillen Klöstern, den weißen Mädchenzimmern […]." In: Gruenter, Undine: Der verschlossene Garten. Berlin (2006): BVT. S. 9.

[101] Krauß, Angela: Triest. Theater am Meer. Frankfurt am Main (2007): Suhrkamp. S. 28. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle T zitiert.

Solche metaphorisch-motivischen „Gehäuse“, an denen sich die Reduktion des erzählerischen Rückzugsortes mit der Öffnung des Blicks verbinden, wirken in Krauß’ Œuvre wiederholt Sprach- beziehungsweise Erzählraum initiierend.

In ihrer Studie *Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen* spricht auch Marion Gees von einem „größer werdende[n] Welt- und Sprachgehäuse“[102], welches sich die Erzählerinstanzen in den Texten jeweils, teilweise aus dem Schlaf erwachend, erobern.

Der Begriff des „Gehäuses“ leitet sich von dem spätmittelhochdeutschen „geheus“ oder „gehiuse“, Hütte oder Verschlag, ab und fächert sich in unterschiedliche Bedeutungen auf, denen gemeinsam ist, dass sie eine ganz oder teilweise geschlossene feste Form bezeichnen, in der man jemanden oder etwas aufbewahren, verbergen und/ oder schützen kann, durch die man aber auch etwas sichtbar machen kann. Im Duden wird das „Gehäuse“ als „feste, schützende Umhüllung“, „Tor“, „Behausung“, „Hülse, Kapsel, […] [oder] Kerngehäuse“[103] beschrieben.

Das „Gehäuse“ entfaltet darüber hinaus beispielsweise als Denkraum[104], Erzählraum oder „Welt- und Sprachgehäuse“[105] metaphorisches Potenzial.

In seinem Beitrag *Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert* stellt Hans-Georg von Arburg das „Seelengehäuse“ in Bezug auf physiognomische Aspekte dar.

> Die Rede vom Oberstübchen (in der Regel eines Dritten), wo es mit der Ordnung nicht zum Besten steht, ist uns allen bekannt. Daß sich die (Un-) Ordnung im Intérieur des Geistes im Extérieur des Gesichtsausdrucks

[102] Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hg): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß, Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92, hier S. 80.

[103] Vgl. https://www.duden.de/rechtschreibung/Gehaeuse (Zuletzt eingesehen am 4. August 2022)

[104] Das „Gehäuse“ als Denkraum wird häufig mit Martin Heidegger in Verbindung gebracht. In einer Hütte in Todt-nauberg (Schwarzwald) hatte er sich einen „Denk- und Schreibort“ (https://www.deutschlandfunkkultur.de/ denkraeume-was-heideggers-huette-ueber-den-philosophen-100.html. Zuletzt eingesehen am 5.8.2022.) eingerichtet, den er in seinem Aufsatz *Warum bleiben wir in der Provinz?* mit einer „alemannisch-schwäbischen Bodenständigkeit“ (http://www.pileface.com/sollers/pdf/SCH%C3%96PFERISCHE%20LANDSCHAFT.pdf. Zuletzt eingesehen am 4. August 2022.) in Zusammenhang bringt. Am Leben der benachbarten Bauern teilzunehmen, habe zur Konsequenz, dass „jenes einfache, harte Dasein“ (ebd.) (phänomenologisch) zu ihm spreche. Dieses Assoziationsfeld eines „Gehäu-ses“ liegt dem hier zu betrachtenden und vielmehr metaphorisch zu begreifenden „Gehäuse“, das immer auch „Welt- und Sprachgehäuse“ (siehe Fußnote 24) ist, fern.

[105] Vgl.: „Diese Zustände, die sich motivisch zwischen somnambuler Versunkenheit und klarer Geistesgegenwart, zwischen Momente des Wartens und einer plötzlichen Empfindung im „Bruchteil einer Sekunde“ bewegen, setzen eine Anschauung in Gang und eröffnen, ausgehend von einem leeren, „eigenschaftslosen“ und sich stetig füllenden Raum, eine Wahrnehmung, die ein zuerst kleines und schließlich größer werdendes Welt- und Sprachgehäuse erobert.“ Vgl. Fußnote 21.

> manifestiert und an diesem ablesen läßt, ist eine ebenso allgemein verbreitete Vorstellung. […] Wird das physiognomische (Vor-) Urteil aus dem Dornröschenschlaf, den es als unbewußte Alltagsbetätigung schläft, aufgeschreckt und vors wache Bewußtsein der theoretischen Vernunft geführt, bleiben (böse) Über-raschungen nicht aus. So erweist sich auch das topographische Konzept des ‚Seelengehäuses' im Rahmen des physiognomischen Diskurses als nicht ganz so unschuldig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.[106]

Von Arburg skizziert eine Entwicklung in der Auffassung von „Seelengehäuse[n]" in physiognomischen Diskursen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und stellt hier eine Akzentverlagerung von der Metapher über die Metonymie bis hin zum Symbol fest. Dabei ist der „Eintritt ins Seelengehäuse", konstatiert von Arburg, „notwendigerweise imaginär"[107], weil die Seele sich allein „in ihren psychischen Funktionen" lokalisieren lasse, „nicht aber in ihrer ontologischen Substanz, d.h. ihrem Wesen nach."[108]

> Die physiognomischen Zeichen, auch wenn sie mimisch oder pathognomisch interpretiert werden, eröffnen keine Aussicht auf einen dahinterliegenden Seelenraum, sie lassen einzig den Blick auf eine weitere Ebene derselben Ordnung zu, der sie schon angehören: Hinter dem Text der körpersprachlichen Zeichen ist nur wieder ein weiterer Text, der in metaphorischer Beziehung zu jenem steht, und hinter dem sich wiederum ein weiterer Text im gleichen Verhältnis verbirgt usw.[109]

Während die Vorstellung vom Inneren des „Seelengehäuse[s]" beziehungsweise dem Zusammenspiel von Physiognomie (Oberfläche, „Gehäuse") und Seele (Innenraum) in ihrer Komplexität aufrecht erhalten wird, stellt von Arburg eine veränderte Sichtweise, von der Metapher hin zur Metonymie, im Laufe des 19. Jahrhunderts fest.[110] Auch wenn die Metonymie „ähnlich dem metaphorischen […] einen literarischen Modus uneigentlicher Darstellung"[111] markiert, unterscheide sie sich von der Metapher durch ihren dokumentarischen Charakter, ihre konkrete „Vor-

---

[106] Arburg, Hans Georg von: Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Bern (1997): Peter Lang. S. 33-69, hier S. 33.
[107] Ebd. S. 42
[108] Ebd. S. 53.
[109] Ebd. S. 42.
[110] „Eine bildhafte Relation zwischen zwei Bereichen liegt sowohl im Fall der Metapher als auch im Fall des Symbols vor. Während das metaphorische Sprechen den Verweisungszusammenhang stärker betont, spielt für die symbolische Darstellungsweise die Realpräsenz des herangezogenen Bildes eine größere Rolle. Es besteht dabei zwischen Symbol und Metapher keine kategoriale, sondern lediglich graduelle Differenz." Ebd. S. 56.
[111] Ebd. S. 55

zeigbarkeit“[112]. Die Grenzen zwischen Innen und Außen, Seele und physiognomischem „Gehäuse“, seien dabei nicht trennscharf auszumachen. Im Zuge der Fragestellung, was Teil des sogenannten „Außen“ sei, werden beispielsweise Gebärde, Physiognomie, Handlung, Sprache, Kleidung, Mobiliar und Wohnraum gestreift. Innen und Außen sind jedoch in erster Linie als changierendes Wechselspiel zu begreifen.

Eine Reihe von Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, darunter Georg Simmel, Walter Benjamin, Franz Hessel, Siegfried Kracauer, Joseph Roth und Ernst Bloch, maßen „der Physiognomie von Dingen und Räumen eine spezifische symbolische Aussagekraft hinsichtlich der gesellschaftlichen Situation“[113] bei. Räumlich werden „die Bedingungen der modernen Existenz“[114] dabei am deutlichsten auf der Straße beziehungsweise in urbanen Landschaften dargestellt. Das „Gehäuse“ stellt im physiognomischen Diskurs also eine komplexe und ebenso offene wie geschlossene Form dar, deren Grenzen zwischen innen und außen nicht eindeutig verortet werden können. Da das „Seelengehäuse“ nur imaginativ zu erfassen ist, nimmt Sprache für seine Darstellung eine essentielle Rolle ein.

In ihren unter dem Titel *Wir hätten uns alles gesagt* erschienenen Frankfurter Poetikvorlesungen stellt die Autorin Judith Hermann schließlich einen unmittelbaren Bezug zwischen der Form des „Gehäuse[s]“ als Metapher und dem literarischen Erzählen her.

> Die Geschichte ist ein Schutzraum für die Erzählerin. Ein Gehäuse wie die Schale einer Nuss. Die Erzählerin ist die kleinste Puppe in der russischen Matroschka, die Geschichte der Kokon um sie herum. Ich schreibe nicht, worüber sich die Gespräche, die Selbstgespräche der Analysestunden drehen, der Schutzraum entsteht aus dem Verschweigen.[115]

Setzt man dieses Bild in Beziehung zu den Erzählstimmen in Krauß’ Texten, lässt sich feststellen: Der geschlossene oder abgegrenzte, verdichtete Erzählort, an dem sie sich aufhalten und von wo aus sie ein „Sprachgehäuse“ initiieren, wird schließlich durch den Text, der entsteht, Formen der Sprache, transzendiert, abgelöst und ersetzt. Wie

[112] Ebd. S. 56.
[113] Ebd. S. 62.
[114] Ebd.
[115] Hermann, Judith: Wir hätten uns alles gesagt. Frankfurt am Main (2023): S. Fischer. S. 16.

der Erzählort ist der Text ein durchlässiges Gebilde, in das Teile der äußeren, außertextlichen, Welt eingewoben werden.

Der Titel des Bandes, in dem *Stilleben mit Amphibie* erschienen ist, *Glashaus*, deutet, ähnlich wie das Aquarium oder das Fenster in *Stilleben mit Amphibie*, dabei die Beschaffenheit der „Gehäuse" an, welche die Sprach- beziehungsweise Erzählräume in Krauß' Texten initiieren. Es handelt sich um sowohl geschlossene als auch geöffnete Räume, von wo aus die Sicht nach draußen teilweise, etwa durch verschmutztes Glas (um im Bild zu bleiben), undeutlich sein kann, sodass stellenweise unscharfe, mehrdeutige, vage oder surreale Bilder entstehen.

„Das Glashaus – fragil und durchsichtig –", beschreibt Ilse Nagelschmidt ebendiesen gläsernen Raum, „ist der Balanceakt, das Heranziehen der Figuren an sich bei gleichzeitiger vorhandener ‚gläserner Distanz.'"[116] Auf der Erzählebene sind diese somnambul, vage oder surreal wirkenden Bilder meist auf den jeweiligen Zustand der Erzählerin, beispielsweise Orientierungslosigkeit, Verwirrung oder Ratlosigkeit, und ihr Verhältnis zur Welt zurückzuführen.

Norbert Otto Eke weist in diesem Zusammenhang auf die literarischen Verfahren der „Verdichtung", „Verkleinerung" und „Intensivierung" hin.

> Der Titel [*Stilleben mit Amphibie*] zitiert ein formgebendes Genre der Landschaftsmalerei, das die Verdichtung des Gesehenen, das die Intensivierung des Ausdrucks durch Miniaturisierung zu erreichen sucht. Verkleinerung bedeutet Intensivierung: genau diese Wirkung suchen Angela Krauß' Texte, wenn sie in kleinen, dichten Szenen Bilder zunächst der Arbeitswelt und des Alltags entwerfen, deren assoziative Aura sich der Musikalität und lyrischen Qualität der Textkompositionen verdankt. Keineswegs geht es Angela Krauß dabei darum, das Alltägliche vertraut zu machen, sondern vielmehr darum, den Blick für das Alltägliche überhaupt erst einmal wieder zu öffnen, einen Raum zu schaffen für die ‚Sprache der Dinge', um so der im Selbstverständlichen und Vertrauten verschütteten *Selbst*wahrnehmung des Individuums wieder aufzuhelfen.[117]

[116] Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Abret, Helga/dies.: Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern [u.a.] (1998): Peter Lang. S. 41-53, hier S. 41. Auf das Zusammenspiel zwischen dem Motiv des Glashauses und der Poetik der Autorin weist auch Marion Gees mit dem Hinweis auf Ilse Nagelschmidt hin. Vgl. Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzähl-räumen. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hg): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß, Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92, hier S. 87.

[117] Eke, Norbert Otto: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Erich Schmidt Verlag. S. 257.

Das literarische Verfahren der „Verkleinerung“ steht in einem Spannungsgefüge zu seinem Gegenpol, dem Motiv des „Grenzenlosen“ (WK, 11), das in Krauß’ Texten ebenfalls wiederholt entfaltet wird.

Betrachtet man das „Gehäuse“ als feste, ganz oder teilweise geschlossene Form, die in ein grenzenloses System gestellt ist, beispielsweise das „Weltall“ (SF, 9), wird deutlich, dass mit der Etablierung eines „Gehäuse[s]“ unwillkürlich eine „Verkleinerung“, das heißt auch größere Übersichtlichkeit und Detailgenauigkeit des wahrgenommenen Weltausschnitts einhergeht. Die „Intensivierung durch Verkleinerung“, die Eke in Bezug auf Krauß’ Texte herausstellt, korreliert darüber hinaus mit einer Reduktion der Handlungen.

„Wenig geschieht in diesen Erzählungen“, konstatiert Eke, vor allem in Bezug auf die frühen Bände *Das Vergnügen* (1984), *Glashaus* (1988) beziehungsweise *Kleine Landschaft* (1989) und *Der Dienst* (1990). „Und dennoch entsteht aus dem filigranen Gitterwerk der Beobachtungen, Momentaufnahmen und Erinnerungsfragemente schichtenden Texte heraus ein überaus facettenreiches Bild der Wirklichkeit, das den Alltagsrealismus poetisch überhöht.“[118]

In *Das Vergnügen* lassen sich solche Momente der „Intensivierung und Verkleinerung […] der Perspektive und des Weltausschnitts“ feststellen. Der Erzählfokus richtet sich auf die Brikettfabrik Rosdorf und deren Arbeiter und Arbeiterinnen, aus deren personaler Sicht die Inhalte des Textes dargestellt werden. Das Industriegebäude stellt einen abgeschlossenen (Erzähl-) Raum dar, der in einer mitteldeutschen Landschaft, „der südlichen Tieflandbucht“ (DV, 7), zu verorten ist. Dort wird er zugleich als Gegenbild zu einer Natur dargestellt, die teilweise märchenhaft überhöht wird und vor allem einen weiten Raum markiert.

Wo „die Stoppeläcker leuchten wie Gold, aus Stroh gesponnen“, liegt „in einer sicheren Senke“ (ebd.) die Fabrik. Die Arbeitsplätze befinden sich in acht Bunkern, welche als begrenzte Räume innerhalb des begrenzten Raumes zu begreifen sind, die von Mauern, Fabrikhallenfenstern, dem Dach und vergitterten Glühbirnen nach außen hin abgeschirmt werden. Die Erzählung fokussiert im Folgenden verschiedene Figuren, die in diesen Bunkern arbeiten und weitet im Zuge dessen die Grenzen dieser (Erzähl-) Räume wieder, indem sie teilweise auch das Privatleben und/ oder die

[118] Ebd. S. 258.

Vergangenheit der Arbeiter und Arbeiterinnen sowie deren gedanklich-emotionalen Innenräume darstellt. Die zwischen dem Personalen und Auktorialen changierende Erzählperspektive vollzieht so einen ständigen Wechsel zwischen Innen- und Außenwelt.

Dieser Wechsel entspricht den Bewegungen, welche ein Großteil der Figuren zwischen einem offiziellem und einem inoffiziellen Sprachgehäuse vollführen. Dass es sich bei den beiden unterschiedlichen Sprecharten tatsächlich um Sprachgehäuse, also Sprechweisen, deren Grenzen klar definiert sind, handelt, erlebt beispielsweise Fabrikdirektor Rolf Bernstein, als er versucht, im offiziellen Rahmen seiner Arbeit eine „eigene Sprache" zu sprechen.

> Aber kaum daß du das begriffen hast, zeigt es sich auch schon, daß du inzwischen nicht mal mehr dazu taugst, deine Chance wahrzunehmen: endlich wagst du, deine eigene Sprache zu sprechen, stellst du fest, du hast noch eine, und da versteht dich keiner von den eigenen Leuten. (DV, 116)

Gegen Ende des Textes treten immer mehr Figuren aus ihren offiziellen Sprechrollen heraus und öffnen ihre privaten Sprachgehäuse. Die inneren Monologe und direkten Redeanteile stehen nebeneinander und verflechten sich zu einem Geflecht inoffiziellen Sprechens.

Diese Öffnung geht dabei mit einem Ortswechsel der Figuren einher: der Verlagerung des Geschehens von den Arbeitsbunkern beziehungsweise dem Büro in einen Festsaal, wo das siebzigjährige Bestehen der Fabrik begangen wird.[119] Der Festsaal fungiert als Zwischenraum, der den geschlossenen Raum der Fabrik mit der Weite der umgebenden Landschaft, gleichsam der Außenwelt, verbindet. Schließlich finden die Figuren sich außerhalb der Fabrik wieder; das Grenzenlose des Inneren und des Äußeren fallen zusammen.

> Unter der Lampe im Wäldchen hockt bald eine ganze Gruppe. Die Musik drin hat große Pause, unter dem nächtlichen Himmel ist kein Laut außer dem sanften Fauchen der Schornsteine und dem schwachen Dröhnen aus dem Gehäuse der Fabrik, die Sterne funkeln, oder sind das Sternschnuppen, die fallen wie Regentropfen; heute nacht gehen vielleicht alle Wünsche in Erfüllung. (DV, 133)

[119] In Kapitel IV wird *Das Vergnügen* unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Fabrik ausführlicher vorgestellt und analysiert.

Die Erzählbewegungen der Weitung verlaufen innen und außen so synchron, dass der texteingangs angeschlagene Märchenton sich schließlich auch in der narrativen Struktur niederschlägt. Weitung bedeutet in diesem Sinne Entgrenzung von Raum und Sprache sowie die Öffnung der Denkräume hinein ins Imaginäre und Bedingungslose.

In *Der Dienst* wird mit der Landschaft des Erzgebirges ein Mikrokosmos dargestellt, der sowohl als deutlich verkleinerter und begrenzter Weltausschnitt als auch als welthaltige Erzähllandschaft zu betrachten ist, so Eke.

> *Der Dienst* ist vieles in einem: Zeit-Stück, Porträt einer Landschaft (des Erzgebirges), Beschreibung einer Kindheit in der DDR zwischen wirtschaftlichem Wiederaufbau und wissenschaftlich-technischer Revolution, Annäherung an den Vater, der über viele Jahr im Dienst des sozialistischen Staates gewissenhaft seine Pflicht tut, dabei Karriere macht, sich im Oktober 1968 aber das Leben nimmt, als sein Weltbild aufgrund der politischen Entwicklung ins Wanken gerät, auch er damit sein „Gleichgewicht" verliert. Das Unerklärliche der Entscheidung des Vater gegen das Weiterleben ist der Ausgangspunkt der Erzählung, die den toten Vater in der liebenden Erinnerung der Tochter birgt – in all seiner Fehlerhaftigkeit, seinen Irrtümern, seinen Illusionen – und damit zugleich die Mauer der Sprachlosigkeit durchbricht, die sich zwischen Vater und Tochter aufgetürmt hat.[120]

Wie sich die geologische Tektonik des Erzgebirges, die im Text beschrieben wird, aus Schichten zusammensetzt, besteht auch der Text aus Schichten und Textebenen, die die Landschaft abwechselnd sowohl begrenzen als auch weiten. Die Weitung ergibt sich dabei hauptsächlich aus einer verdichteten, mehrdeutigen Textstruktur, die es ermöglicht, dass sich im Sinnlich-Konkreten das Allgemeine, das heißt, in der im Erzgebirge spielenden Vatergeschichte ein Stück DDR-Historie und andersherum, finden lässt. Beide Erzählwelten sind im Text eng miteinander verwoben; mal aktualisiert sich das Bedeutungs- und Assoziationsspektrum der einen, mal das der anderen Erzählwelt.

> Nach einer gewissen Zeit, die meine Mutter mich an das Fensterglas hielt, stieg mein Vater auf seinem Rad den Berg herauf. Mich band noch nichts Bestimmtes an ihn. Er war eine mit Sicherheit eintretende Naturerscheinung, deren regelmäßige Wiederkehr in mir das erste Mal den Verdacht aufkommen ließ, alles könnte miteinander in einem Zusammenhang stehen, der lange vor mir geknüpft worden war. Ein unzerreißbarer Zusammenhang. / Das Erzgebirge, als besiedeltes Land, durchzieht ein Netz von Wassergräben und Wassertunnels. An den Talflanken ziehen sie als schmale Leisten entlang, die

[120] Eke, Norbert Otto: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Erich Schmidt. S. 266.

> flußabwärts anzusteigen scheinen, da ihr Gefälle geringer ist als das der Talsohle. Wo sich die Hänge nur sanft neigen, schwingen sich ihre Linien um die Bergrücken herum. (DD, 17)

Die Landschaft des Erzgebirges stellt dabei sowohl einen Zwischen- als auch einen Verbindungsraum beider Erzählwelten dar. Formal-ästhetisch arbeitet die Erzählerin mit Absätzen und Leerzeilen, die sich rhythmisch und/ oder motivisch miteinander verbinden lassen, hier beispielsweise über Form und Inhalt des „Zusammenhang[s]" und des sich im kommenden Absatz anschließenden „Netz[es]".
Zugleich dehnen beide Motive sich inhaltlich-thematisch in verschiedene Richtungen aus. Während der „Zusammenhang" hier ein lebensweltliches und lebens-umspannendes Phänomen beschreibt, bezieht sich das „Netz" auf ein System von Wasserläufen: „Wassergräben und Wassertunnels" (die zugleich auch Elemente eines pantheistischen Zusammenhangs, etwa der Verbindung der Gewässer mit Flüssen, Seen, Meeren und Ozeanen, sind).
Der verkleinerte Weltausschnitt, die „[k]leine Landschaft" des Erzgebirges, in welcher die Erzählerin der Geschichte ihres Vaters nachspürt und die zugleich auch den Rückzug in eine Trauerlandschaft bedeutet, wird auf diese Weise immer wieder in Beziehung zum sogenannten großen Ganzen gesetzt.[121]

Auch in späteren Texten, die etwa ab 1995 erschienen sind, bewohnen die Erzählinstanzen geschlossene Zimmer, Elemente von Zimmern oder Wohnungen. Meist sind es geschlossene beziehungsweise begrenzte städtische Räume, in welche man sich zurückzieht, um zu sinnieren, sich zu erinnern, zu reflektieren und Sprachräume zu eröffnen. Dabei entstehen häufig Spannungsgefüge zwischen der Stille und Reglosigkeit, den Stillleben in den Innenräumen, Wohnungen, Zimmern und Betten einerseits und der zunehmenden Beschleunigung, Weitung, Veränderung und Lautstärke der äußeren Welt, die sich bis zum Auseinanderfallen eines „Weltgebäudes" (SF, 12) steigern, andererseits.
In den stillen und stillstehenden, meist eng gefassten Räumen beziehungsweise einer räumlichen Reduktion entwickeln die Erzählinstanzen aus Selbst- und Zwiegesprächen mit der Welt heraus Sprachströme, die sich ausdehnen. Auffällig ist dabei, dass sich insbesondere die Erzählerinnen in den jüngeren Texten *Wie weiter* (2006) und *Im*

[121] Auf das Pantheistische als literarisches Prinzip in Krauß' Texten wird in Kapitel V noch näher eingegangen.

schönsten Fall (2011) durchgängig in geschlossenen Wohnungen aufhalten, während die Erzählerinnen in den früheren Texten *Die Überfliegerin* (1995), *Sommer auf dem Eis* (1998), *Milliarden neuer Sterne* (1999) und *Weggeküßt* (2002) sich entweder vorübergehend, punktuell oder auf metaphorischer Ebene in geschlossenen Wohnungen, Zimmern oder Räumen aufhalten.

Eke stellt in den Texten *Die Überfliegerin*, *Milliarden neuer Sterne* und *Weggeküßt* „Auf- und Ausbruchsbewegungen" fest. Die Texte berichten, so Eke, von „Versuchen […], Orientierung zu finden in einer von Grund auf veränderten Wirklichkeit."[122] Damit ist in erster Linie die neue Gesellschaftsordnung infolge der deutsch-deutschen Wende von 1989 gemeint, die in allen drei Texten eine Rolle spielt; die Erzählerinnen finden sich in einer veränderten und geweiteten Welt wieder.

In *Die Überfliegerin* fasst die Erzählerin plötzlich „mit zwei Fingern den Zipfel der Tapete unter der Zimmerdecke und riß sie von oben nach unten herunter. Ich stieß das Fenster auf. Fliegen wäre schön."[123] Abrupt, so Eke, reißt die Erzählerin die Leser und Leserinnen „mit diesen Sätzen des Romans hinein in einen Vorgang der Entgrenzung, der im Aufreißen des Fensters zur Welt metaphorisch verdichtet wird."[124]

Im Zuge dieser Entgrenzung überfliegt die Erzählerin im weiteren Verlauf des Textes den Westen wie den Osten der Welt; sie reist in die USA und nach Moskau. Ihre Wohnung fungiert dabei zunächst als städtische Eremitage und ist zugleich Ausgangspunkt ihrer Reisen. Ausgangspunkt meint hierbei nicht in erster Linie einen Ort, an dem eine Reise beginnt, sondern einen, an dem die Kraft zu dem Beschluss, eine Weltreise zu unternehmen, aufgebracht werden kann und damit die Entscheidung getroffen wird, das eigene Leben zu verändern.[125]

> Das hätte ich mir in meinen Albträumen nicht ausgemalt, wie es sein wird, wenn ich eines Morgens aufwache, aus dem Fenster schaue, hinunter auf die Fabrikhallendächer, die Schornsteine und Kabelbäume, die Laderampen und

[122] [122] Eke, Norbert Otto: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (200): Erich Schmidt. S. 266.
[123] Krauß, Angela: Die Überfliegerin. Frankfurt am Main (1995): Suhrkamp. S. 9. Der Titel wird im Folgenden unter der Sigle DÜ zitiert.
[124] Eke, Norbert Otto: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Erich Schmidt. S. 266.
[125] Der Satz „Letzten Montag hatte ich wieder beschlossen, mein Leben zu ändern." kommt eigentlich in *Sommer auf dem Eis* vor (SE, 37) und referiert auf das Gedicht *Archaïscher Torso Apollos* von Rainer Maria Rilke, das mit den Worten „Du musst dein Leben ändern." endet. (Vgl. Rilke, Rainer Maria: Archaïscher Torso Apollos. In ders.: Sämtliche Werke. Erster Band. Frankfurt am Main (1955): Insel. S. 557.

> Lagerschuppen, auf das Weichen-drehkreuz und die liegengelassenen Ölkannen, auf die verlorene Putzwolle, und das alles steht in einer fremden Welt. (Ebd.)

Das „Gehäuse" der Erzählerin, aus dem sie die Lage der Außenwelt betrachtet, ist in eine Bahnhofs- und Industrielandschaft eingebettet. Das Pflanzenartige, Wuchernde und Wachsende der Dinge und Geräte deutet sich dabei beispielsweise in den „Kabelbäume[n]" und dem „Gestängewald" (DÜ, 13) an.

> Die ersten Jahre trat ich ans Fenster wie andere Leute ans Meer. Meistens ruhte es. Es tat nichts, um meine Aufmerksamkeit zu reizen. Es richtete sich überhaupt nicht an mich. Es nahm keine Notiz. Es existierte für sich, nach seinen Gesetzen. Es war Natur. Die Natur vor meinem Fenster. (DÜ, 27f.)

Die Erzählerin ist dieser Landschaft sowie der als fremd wahrgenommenen veränderten Außenwelt einerseits dünnhäutig ausgesetzt. „Wie den Eisenbahnen-zusammenstoß unter meinem Fenster, den ich neulich in seiner Gegenwart [der Gegenwart ihres Geliebten] erlebte, worauf er mich in seine Arme nahm und wiegte." (DÜ32) Andererseits bezeichnet sie sich als dieser Welt „gewachsen" (DÜ, 28). Diese Pole deuten an, was sich in ihrer Weltwahrnehmung abzeichnet – sie ist in einen Zustand der Krise, Desorientierung und Instabilität geraten, aus dem sie sich zu befreien sucht, indem sie, ähnlich der Menschen in ihrer Umgebung, zu einem „Tatmenschen" (DÜ, 38) werden will.

Der Text entfaltet mit Blick auf die Landschaft vor dem Fenster eine Ästhetik des Hässlichen, das sich in einem „Urinfleck aus dem Jahre 1912" (DÜ, 10) verdichtet. Die Veränderungen in der Gesellschaft infolge der Wende von 1989 verfremden diesen Erzählraum zusätzlich und beschweren das Gewicht der Differenzen, die es „auszuhalten" (DÜ, 28) gilt.

In Reaktion auf die Schnelligkeit, mit der sich die Menschen um sie herum mit der Stadt verändern („Sie überholen mich alle." DÜ, 11), beginnt die Protagonistin ihre Wohnung zu renovieren. Dabei sind es zunächst deren Grenzen, die sie verändern will und die sie, indem sie sie erneuert, zunächst aufraut und schmälert. Damit wird zugleich das Motiv der Dünnhäutigkeit und des Dünnhäutigwerdens wieder aufgenommen.

> In einer hochsommerlichen Nacht reiße ich die Papiere von den Wänden, die holzfreien, geglätteten, die satinierten und geprägten, die holzhaltigen der

> ersten Verarbeitungsstufe, wunderbare Papiere aus Hadern und Lumpen, einer zähen Masse, wie sie in den Mischtrommeln der Papierfabriken von Heidenau und Merseburg, Penig und Weißenborn, Bitterfeld und Rosenthal zielstrebig um die eigenen Achse schlingerte; sie lassen sich an einer kleinen Unregelmäßigkeit mit zwei Fingern fassen und herunterziehen. (DÜ, 11)

Auf diese Weise macht dieser Ort die Vergangenheit sichtbar und sinnlich erfahrbar; gleichzeitig werden seine Grenzen, seine Haut, fragiler und durchlässiger. Während ihrer Renovierungen betritt die Protagonistin wiederholt das Treppenhaus, von wo auch die anderen Wohnungen des Hauses erreichbar sind. Immer wieder nimmt die Erzählerin den Geruch von Schuhen wahr, die vor den Wohnungstüren stehen, als hinterließen die schnellen Bewegungen der Nachbarn in der neuen Welt selbst nachts Spuren. Zugleich scheint es, als warteten die Schuhe darauf, dass ihre Besitzer und Besitzerinnen sie zügig wieder benutzen, als pausierten sie nur kurz während ihres Dauerlaufs.

Auch auf diese subtile Art entsteht die von Eke beschriebene „Aufbruchsstimmung", für welche die Protagonistin in ihrem „Gehäuse" Anlauf nimmt. Dafür scheint der Rückzug ebenso essentiell wie existentiell zu sein. „Geh", weist sie beispielsweise ihren „Geliebten" (DÜ, 32) an, als er sie besuchen will. Obwohl sie verabredet sind, besteht sie darauf, den (Zeit-) Raum, den sie für den Rückzug in ihre Eremitage braucht, um sich wieder zusammenzusetzen (vgl. ebd.), zu verteidigen.

Die Renovierung der Wohnung verläuft parallel zu dem Versuch einer Renovierung, das heißt Zusammensetzung und Erneuerung, des Inneren, um der veränderten Welt entsprechen zu können. Köhler weist in diesem Zusammenhang auf den Schock hin, unter dem die Erzählerin steht, sowie auf das Surreale, das den Flug und die gesamte Reise prägt, sodass sie als Traum, das heißt ins Grenzenlose geweiteter Sprach- und Erzählraum, gelesen und verstanden werden kann.[126]

Die Wiederherstellung des Inneren gelingt nicht, allenfalls ein vorübergehender Zustand von Euphorie, die sich auch formal-ästhetisch in der skurril-grotesken, somnambulen Darstellung der Weltreise niederschlägt – etwa wenn eine ältere russische Frau die Erzählerin auffordert: „Nun sing, mein Mädchen!" (DÜ, 117) Und auch die Wohnung, das „Gehäuse", das ein Ort der Besinnung, Gewahrwerdung und Heilung des Schockzustandes sein soll, besteht in seinem vertrauten Zustand nicht

[126] Vgl. Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt". In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185, hier S. 169f.

mehr; die Erzählerin hat es derangiert. Symbolisch dafür steht das Sofa, das die Protagonistin von der Großmutter übernommen hat. Sie hat den Gegenstand aus der alten Welt mit dem Ziel zerlegt, es „fehlerlos“ (DÜ, 40) wieder zusammenzusetzen. Nun erinnert seine Zerlegung an eine Schlachtung.

> Drei Stunden habe ich meine Füße in Schuhen in die Eingeweide gestemmt, meine Hände, von Lappen umwickelt, um einen metallenen Bügel gekrallt, ein Eisenstück von der Stärke einer Stricknadel und der Länge der Sitzfläche, das in Höhe der Kniekehlen mit der Holzwolle verwachsen schien und an beiden Enden im Holzgerippe wurzelte. Drei Stunden habe ich so im spitzen Winkel über dem Fußboden gehangen, da reißt der Bügel aus dem Holz, und ich stürze zu Boden. Das Nasse strömt mir über die Stirn, die Schläfen, in die Ohrmuscheln, in die Gänge, in die Schächte meiner beiden Ohren, in den Kopfgrund und schäumt. Vor mir liegt es mit weit klaffendem Bauch: das Tier. (DÜ, 40f.)

Das Motiv des versehrten „Gehäuses“ in *Die Überfliegerin* wird in dem 3 Jahre später erschienenen Prosatext *Sommer auf dem Eis* fortgeführt und insofern intensiviert als er, begriffen als ummauerter oder umzäunter Raum, nicht mehr existiert. Vor- und Nachwendezeit spielen auch in diesem Text eine prägende Rolle. Sie schlägt sich im Leben der Protagonistin derart nieder, dass sie arbeitslos ist und sich, nachdem sie sich bislang mit ihrer Arbeit identifiziert hatte, neu zu erfinden sucht.

Dementsprechend liegt sie während der gesamten Erzählzeit neben ihrem Geliebten auf einer Decke im Gras, die Formation einer Bitterfelder Fabrik im Blick. Die Offenheit des Erzählraumes entspricht dabei der unbestimmten Form, die das Leben der Protagonistin angenommen hat. In dieser Offenheit stellt sie ihre schleifen- und bogenförmigen Such- und Sprachbewegungen an.

Die Decke im Gras stellt dabei ein abgezirkeltes Terrain dar, welches von Käfern, Gräsern sowie den Zehen der beiden im Gras liegenden Figuren wie von einem „sehr kleine[n] Zaun“ (SE, 14) begrenzt wird. In der näheren Umgebung befinden sich außer der Fabrik „junge Weiden“, „ein bißchen Niederstämmiges, Angewehtes, hinter dem Böschungsgraben Wiese bis zum Horizont, Kleinlebewesen, niedere Arten.“ (SE, 12) Es ist ein in die Natur eingebetteter und vom Zentrum des gesellschaftlichen Lebens abgelegener Ort, an dem sich die Erzählerin aufhält – auch darin spiegelt sich ihre innere Verfasstheit wider.

Sie ist aus den Strukturen eines gesellschaftstypischen Arbeitsleben herausgefallen und sucht nach eigenen, teils skurrilen Auswegen – etwa wenn sie „die halbe Nacht in der Gegend herum[spaziert], um sie [sich] im Mondschein anzusehen“ (SE, 33) –, welche

die Erzählerin selbst als grenzgängerische, randständige, eremitische Figur konturieren. Mit der Verdichtung des Ortes korreliert zum einen eine erzählte Zeit von 8 Minuten, die jedoch weit in Vergangenheit, Zukunft, Imagination, Fantasie, Erinnerung und unterschiedliche Erzählräume hinein aufgefächert wird, beziehungsweise die, im Umkehrschluss, extrem verdichtet ist, und zum anderen die formal-ästhetische Gestaltung des Textes, die sich in einer sehr verdichteten Sprache um das Gravitationszentrum einer Leerstelle (die Fabrikexplosion) herumbewegt.
Dass die Grenzen dieses abgezirkelten Ortes äußerst zart, fragil, minimalistisch und flexibel ausfallen, entspricht der Suche nach einer neuen Lebensform: Grenzen und Konturen bleiben beweglich, damit etwas Anderes entstehen kann. Zugleich regt ihre liegende Position die Protagonistin dazu an, das Erzählen aus der Waagerechten heraus genauer zu beschreiben und zu reflektieren.

> Ich merke, im Liegen lassen sich leichter waagerechte Gedankenbewegungen machen als senkrechte. Zuerst werden die in der Tiefe ruhenden Ereignisse durch einen blitzschnellen artistischen Akt des Gehirns in die Waagerechte befördert. Nun liegt alles ausgebreitet da wie auf einer Tafel, an der ununterbrochen geschnuppert, geschleckt, gekostet und geschlungen wird. Die Römer speisten im Liegen und auch die Kinder in den Freibädern tun es, danach geben sie sich wie die Menschen zu allen Zeiten dem Liegen auf Decken ohne Vorwand hin. So wie jetzt ich. Wie konnte ich das so lange vergessen? (SE, 31)

Die von Zehen umzäunte Decke im Gras als abgezirkelter Erzählraum bewirkt zwangsläufig einen Positionswechsel von der Senkrechten in die Waagerechte sowie einen Wechsel des inneren Standpunkts hin zu einem „natürliche[m] Vertrautsein mit allem, was sie noch kennenlernen würde, eine[r] Zärtlichkeit für alles, was unsichtbar anwesend war“ (SE, 72) – einer vorurteilslosen Offenheit also, die es ihr ermöglicht, sich widerstandlos auf ihre Umgebung einzulassen. Zugleich ist es hauptsächlich „das Liegen und Schauen“ (SE, 14), das den von der Decke aus einsetzenden Sprachstrom ermöglicht.

> Seit Jahrzehnten arbeite ich an der Figur. Eifrig als Kind, dann als ich beschäftigt war, rückte es in den Hintergrund. Jetzt im Liegen wird es wieder stärker. Ich fange wieder an zu arbeiten. (SE, 26f.)

Dieser aus einer der „ältesten Daseinsweisen des Menschen“ (SE, 14), dem „Liegen und Schauen“, resultierende Sprachstrom folgt einer Poetik des Sehens, die in Kapitel

IV noch näher analysiert wird. Zugleich wird ein dem Eiskunstlauf nachempfundenes Erzählen in Bögen und Schleifen vollzogen, das ins Offene der Zeiten, Orte und Modi, verbildlicht durch den Blick in den Himmel, gerichtet ist.

Während die Erzählerin in *Die Überfliegerin* eine traumartige Reise nach Westen und Osten inszeniert und ihr „Gehäuse", welches ihre eigene Versehrtheit spiegelt, damit öffnet, werden Bewegungen an andere Erdteile, vor allem in den späteren Texten *Weggeküßt*, *Wie weiter* und *Im schönsten Fall*, nur noch imaginativ vollzogen. Zwei, diesem literarischen Phänomen entgegengesetzt, nah an Reisen entlang verlaufende Texte sind *Milliarden neuer Sterne* und *Triest. Theater am Meer* (2007). In Letztgenanntem behauptet die Ich-Erzählerin: „Ich war das Ankommen für immer so wenig gewöhnt, daß ich mich in praktischen Dingen so verhielt, wie ich es seit zwanzig Jahren geübt hatte. Wahrscheinlich verhielt ich mich so, weil es mir Sicherheit verleiht, nicht seßhaft zu sein." (T, 8f.)
Tatsächlich bewegt sie sich in der unbekannten Stadt wie in einem geschützten Raum: „Die Sprache war mir nicht fremd. Zwar verstand ich sie nicht, aber ihr Klang versetzte mich in einen Zustand der Vertrautheit, als sei ich mit diesem Klang aufgewachsen." (T, 11) Momente des Unvertrauten führen zu Neugier und Staunen, das heißt, sie werden anderes bewertet als etwa in anderen Texten, wo sie eher Zustände von Desorientierung und Verwirrung zur Folge haben. Im weiteren Verlauf der Reise erinnert sie sich an Objekte der Betrachtung, denen sie auch während zurückliegender Reisen begegnet ist und berichtet von ihrer Suche nach einer Sprache sowie einer Präsenz der Dinge.

> In den östlichen Städten der Monarchie suchte ich ein halbes Jahrhundert nach deren Untergang einen Zusammenhang, Architekturen und Menschen vom Jahrgang neunzehn-hundert und etwas, das gleichschwer ist wie Luft: die gesprochene Sprache, die allenthalben in den Fluren hängengeblieben war. (T, 10)

Obwohl die Protagonistin konstatiert, dass sie sich der Stadt – wie noch in *Sommer auf dem Eis* visioniert – „widerstandslos" (T, 14) hingebe, wird an anderen Stellen deutlich, dass sie hauptsächlich in ihrer Sprache und den Bildern der Stadt reist (welche sie wahrnehmend erfindet). „So stellte ich mir im Fahrstuhl des alten Budapester Hotels das Leben vor", formuliert sie etwa (T, 15), als wäre sie nicht Teil des Lebens, sondern ausschließlich dessen Beobachterin.

Letztlich findet sie doch, wie auch in *Milliarden neuer Sterne*, mit ihrem Hotelzimmer eine vorübergehende Eremitage.

> Nachdem ich drei Tage lang in der Stadt umhergegangen war, zog es mich in das kleine Hotel schon wie in ein Zuhause. Ich suchte es nun auch mittags auf, wie es die Bewohner der Stadt mit ihren Wohnungen taten. Ich hatte bemerkt, wie mich angesichts des wütenden Verkehrs ebenfalls Wut befiel, die dann nach einigen Tagen in Apathie überging, so daß ich mich am Mittag in mein Zimmer zurückzog. Den Zeitpunkt sah ich immer dann als gekommen an, sobald mir die anderen, denen ich begegnete, nicht mehr frisch erschienen. (T, 25)

Ihr Hotelzimmer dient ihr als Rückzugsraum, der es ihr ermöglicht, die Eindrücke, welche die Stadt in ihr hinterlässt, immer wieder zu vergessen. Auf diese Weise kann sie Triest Tag für Tag so wahrnehmen, als sähe sie die Stadt zum ersten Mal. „Immer öfter kann ich mich an nichts erinnern. Gelingt es mir doch, so gefällt mir in dieser Stadt nichts mehr." (MST, 17)

Die tägliche Erneuerung der Wahrnehmung dient deren Entautomatisierung, letztlich mit dem Ziel, eine Sprache für die fremde Stadt zu finden. Der Zusammenhang zwischen der entautomatisierten Wahrnehmung und der Kunst ist besonders treffend von den Russischen Formalisten, insbesondere von Viktor Borisovič Šklovskij, beschrieben worden.

> [G]erade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.[127]

Formal-ästhetisch drückt sich der Versuch, die literarische Weltwahrnehmung sinnlich-konkret fühlbar zu machen, beispielsweise in einer Verschränkung der Triest-Bilder mit ungewöhnlichen Vergleichen aus. So gerät die Erzählerin in den „städtischen Verkehrsstrom, der Hochwasser zu führen schien und [sie] mitriß wie ein

[127] Šklovskij, Viktor Borisovič: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München (1969): UTB. S. 2-35, hier: S. 15.

Stück Holz“ (T, 12); an anderer Stelle vergleicht sie „eine prächtige weiße Straße […], die erst in der Ferne steil anstieg“ mit „so etwas wie eine[m] Gipfel […] oder eine[m] Paß.“ (T, 15) Und „[i]m Schatten der haushohen Platanen auf der Viale XX Settembre“ herrsche „den ganzen Tag Dämmerung“, sodass man sich nur mit „winkenden weißen Augäpfeln“ (T, 22) bemerkbar machen könne.

Auch die Erzählerin in *Milliarden neuer Sterne* „vermeide[t] das geringste Vertraute.“[128] Beide Protagonistinnen wenden sich dorthin, wo sie in eine Ungewissheit hineinfinden, medial gesetzte Bilder sich auflösen, Eindrücke verschwimmen und vage werden.

In *Milliarden neuer Sterne*, einer Erzählung, in der die Protagonistin zur Jahrtausendwende nach New York reist, wird darüber hinaus ein Zusammenhang zwischen den Proportionen der großstädtischen Landschaft und der Reisenden angenommen – auch er dient dazu, die Stadt sinnlich-konkret, individuell wahrnehmen und auf sich ausrichten zu können (wiewohl auch umgekehrt).

> Worauf beziehen sich die höchsten Gebäude in der 5th Avenue? Auf die himmelwärtige Raummasse? Nicht auf mich. Deshalb muß ich immer wieder kleinere Räume aufsuchen, um mir die Stadt zusammenzusetzen. Wenn ich die Gestalt eines Straßenzugs im Geiste nachgestellt habe, gehe ich wieder hinaus und bewege mich schon etwas sicherer, die Proportionen suchen jetzt schon ein Verhältnis zu mir. Dann gehe ich wieder hinein. (MST, 16)

Sowohl die Erzählerin in *Triest. Theater am Meer* als auch in *Milliarden neuer Sterne* beziehen aus ihren jeweiligen Hotel- und Innenräumen, die ihnen als Rückzugsorte dienen, die Möglichkeit, immer wieder ihre „Beobachtungspunkt[e]“ (T, 42), im Gegensatz zu teilhabenden Erlebnisstandpunkten, einzunehmen. In *Triest. Theater am Meer* sinniert die Protagonistin über einen diesbezüglichen Zusammenhang zur Kindheit nach.

> Es darf nicht mein Zuhause sein, kein vollkommener Ort, kein Paradies im herkömmlichen Sinne. Ausflüchte dieser Art müssen umgangen werden. Es muß der andere Ort sein, der gesuchte, der paßt, nachdem man die endgültige Größe und Statur erreicht hat. […] Wie jeder Mensch erblicke ich in jeder Situation die Konstellationen meiner Kindheit. Noch immer liebe ich es, in

[128] Krauß, Angela: Milliarden neuer Sterne. Frankfurt am Main (1999): Suhrkamp. S. 20. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle MST zitiert.

> Gehäuse zu schlüpfen, um von dort aus durch einen weiten Ausguck das Leben wie einen theatralischen Aufzug zu verfolgen. (T, 28)

Beide Texte, sowohl *Milliarden neuer Sterne* als auch *Triest. Theater am Meer*, lesen sich zudem wie eine Fortführung der *Überfliegerin*. Auch diese Reisen, insbesondere die nach New York, werden traumartig, somnambul, surrealistisch dargestellt. Köhler schlussfolgert, dass der „Eindruck des Skurrilen bzw. Unwirklichem", den sie aus *Milliarden neuer Sterne* gewinnt, damit zu tun habe, dass auch dieser Text einer „Traumfiktion"[129] nahekommt.

Tatsächlich scheinen die surrealen Elemente und Anmutungen stärker hervorzutreten, wenn die „Gehäuse" der Erzählinstanzen nur punktuell aufgesucht werden wie etwa in *Die Überfliegerin*, *Milliarden neuer Sterne* und *Triest. Theater am Meer*, oder wenn sie von vornherein als eremitischer Ort skizziert werden wie die Decke in *Sommer auf dem Eis*, als setzten sich die verwischten Grenzen der jeweiligen „Gehäuse" in unscharfen, bewegten und verschobenen Konturen von Bildern fort.

Dagegen scheinen die festen „Gehäuse" der Wohnungen, in welche sich die Erzählerinnen vor allem späterer Texte, insbesondere in *Wie weiter* und *Im schönsten Fall*, zurückziehen, immer auch dazu aufzurufen, die unmittelbare Umgebung sinnlich-konkret ins Erzählen einzubinden, sodass die daraus entstehenden Sprachströme immer auch eine literarische Wirklichkeitsverhaftung aufweisen.

In *Weggeküßt* stellt die Protagonistin, ähnlich wie in der Erzählung *Ströme*[130], kurz nach dem Erwachen fest, dass sich in ihrer Wohnung, etwas verändert hat.

> Vorsichtig, ohne mich zu rühren, tastete ich mit halbgeschlossenen Augen meine Umgebung ab. Sie war verändert. Allerdings befand sich alles noch am selben Platz, so wie ich es gegen Mitternacht verlassen hatte. Vertiko, Spiegel, der Stuhl mit den Kleidern standen wie gewohnt um mein Bett herum. Nur schaute keines mich mehr an. […] Ich blickte mit halbgeschlossenen Augen immer wieder von einem zum andern. Unverwandte Erscheinungen, die

[129] Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt". In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 157-185, hier S. 173.

[130] Vgl.: „Heute morgen war ich sekundenlang dem Gefühl uneingeschränkter Bewegungsfreiheit ausgesetzt. Im Moment des Erwachens wurde ich ausgeworfen, hinausgeschleudert, ich trudelte orientierungslos durch einen Raum, einer Art Kasten, in dem zunächst nichts war, bis ich, halbblind vor Schwindel und Angst, die Strukturen meines bis zum heutigen Tag gelebten Lebens schemenhaft wahrnahm. Als ein dreidimensionales Muster merkwürdiger Figuren, kleiner Gestirne, zwischen denen es spürbar zog, wo der Zeitenwind wehte und ewige Dämmerung herrschte. Mit einer übermächtigen, geistesgegenwärtigen Anstrengung erwischte ich den Punkt, an dem ich weitermachen mußte." In: Krauß, Angela: Ströme. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 5-31, hier S. 5.

> bestenfalls Gegenstände genannt werden konnten, ebensogut auf dem Kopf stehen oder sich jeden Moment zu anderen, beliebigen Molekülketten formieren.[131]

Auch in diesem Text zeichnen sich die gesellschaftlichen Folgen der Wende ab. Dass nun selbst die Einrichtungsgegenstände ihrer Wohnung verändert wirken, verleiht der Erzählerin den Impuls, ihr „Gehäuse" zu verlassen und draußen, in der Stadt, der Differenz zwischen Innen- und Außenraum, Vertrautem und Unvertrautem, nachzuspüren.

Während ihre Möbelstücke nichts mehr von ihr wollen, wird sie in der Stadt erwartet, kaum dass sie sie betreten hat. Die von Werbung, Konsum und Verlangen geprägte Außenwelt verleiht dem Sprachstrom zunehmend Tempo. Ortswechsel in schneller Frequenz, Schnitte zwischen reflexiven und erlebnisbetonten Textpassagen, Dialogizität und ein teilweise exaltierter Tonfall verleihen dem Text eine Dynamik, die stellenweise atemlos wirkt.

> Jene, die mich vor neun Uhr küssen wollen, sind immer bereits hellwach, voller Wünsche. Sie belagern die Stadt an allen Zufahrtsstraßen. Sie sind nicht zu bremsen, siegessicher kommen sie mir entgegen, ich dagegen: noch benommen vor Ungewißheit. Sie lassen die Augen nicht von mir; ich kann mich wegdrehen, kaum drehe ich mich zurück, sind sie wieder da, voller Leidenschaft. Raucher übrigens, nicht mein Fall. Das stört sie nicht. Ich werde überall bemerkt, es mangelt nicht an Zuwendung. Dem Menschen fehlt es nicht an Aufmerksamkeit für seine Person; er wird, kaum tritt er der Stadt- und Warenwelt entgegen, sofort weggeküßt. (WK, 10)

An anderer Stelle heißt es: „Heute ist ein neuer Tag, zu schnell für meinen Geschmack." (WK, 29) Der, so scheint es, ereignisreiche Binnenraum der Stadt, der sich in dem Café „Sweeties" entfaltet, reißt die Erzählerin mit sich fort. Sie wird „weggeküßt", das heißt, sie gibt sich den Dingen hin und verliert sich in der Ereignisdichte.

> Bei Sweetie ist es ungewöhnlich voll. Oder scheint es nur so, weil ringsherum ein Spiegelfries läuft, dem sich nähert, wer sich mit einem Tablett vorsichtig auf einen der Hocker schiebt. Dann schauen sie auf und sich selbst in die Augen. Mit dem Ausdruck einer alten stillen Vereinbarung, die eine knappe Prüfung enthält, ob die Vereinbarung noch gilt. Dann wenden sie sich der Zeitung zu, die noch klebrig ist. Ich mustere mich kurz, blicke aber schnell woanders hin. Es gab eine Vereinbarung, ich weiß es, doch sie galt einer

[131] Krauß, Angela: Weggeküßt. Frankfurt am Main (2002): Suhrkamp. S. 9. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle WK zitiert.

> anderen Frau. Einer, die ich um jeden Preis hätte sein wollen, wenn ich sie nicht schon gewesen wäre. Im Moment sehe ich dieser Frau nicht ähnlich. (WK, 14)

Die Veränderungen, die sich bis in die Wahrnehmung der Möbelstücke hinein abzeichnen, verlaufen parallel zu der sich ebenfalls in Bewegung befindlichen Selbstwahrnehmung. „Haben Sie nicht gehört, ich leide an Auflösung", hält die Protagonistin fest, „ich habe in zwölf Jahren zehn Kilo Fett angesetzt durch exzessiven Tortengenuß, aber das ganze süße Fett hält mich nicht. Ich löse mich auf!" (WW, 71) Die nicht nur körperliche Auflösung, sondern auch die psychische Fragilität bedingen, dass Menschen, Gespräche und Dinge des Stadtlebens umso deutlicher hervortreten und einen mitreißenden, zugleich flüchtigen Sog entfalten, der sich in formal-ästhetisch in der Dynamik und Geschwindigkeit des Textes niederschlägt. Die unvertraut gewordenen „Gehäuse" stehen leer, während die Erzählerin sich dem städtischen Leben hingibt. Dieses weitet sich, indem sie den Leben der Cafébesucher und -Besucherinnen nachspürt. Diese Erzählbewegungen führen die Protagonistin in andere Länder, darunter Polen und Frankreich, außerdem in ihre Kindheit und die „Netzwerke" der „Computergesellschaft" (WK, 94f.). Diese Öffnung ins Grenzenlose hinein kann als Gegenbewegung zu der derzeitigen Unzugänglichkeit von Wohnung und Selbst begriffen werden. Letztere führt dazu, dass sich die Protagonistin über ihre Wahrnehmung der Außenwelt konturiert.

Zugleich fügt eine kreisförmige Erzählbewegung die haltlos wirkenden, einer diffusen Gefahr des Veränderlichen ausgesetzten Phänomene in eine feste, durch Wiederholungen geprägte Form. Orte wie die Wohnung oder der Zoo, die zu Beginn des Textes eingeführt wurden, werden gegen Textende wiederholt aufgesucht; ebenso tauchen Figuren sowohl in der ersten Hälfte des Textes als auch in der zweiten wieder auf, darunter ein Mann, den die Protagonistin sowohl eingangs im Café als auch am Ende des Textes im Zoo noch einmal wiedertrifft.

Gleichzeitig liegt in der starken Formung des Textes[132], insbesondere in der Kreisförmigkeit der Darstellung, auch die Vergeblichkeit des Versuchs, veränderliche Phänomene abschließend in einer Form bannen zu wollen. Dem Sprachstrom in *Weggeküßt* kommt insofern eher eine gebets- oder mantraartige Funktion

[132] Vgl. dazu auch Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt". In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 157-185, hier S. 65

beziehungsweise ein Versuch der Vergewisserung und Bannung des Bestehenden zu, die der existentiell empfundenen Bedrohung durch Veränderung und Verwandlung, sowohl des privaten Details als auch des großen Ganzen der Gesellschaft und des Weltgeschehens, entgegengesetzt wird.

> Als ich heute aufwachte, wußte ich nicht sofort, wo ich mich befand. Es war noch dunkel. Als ich mich nicht rührte, tauchten immer mehr Erinnerungen an nächtliches Zwielicht in meinem hingleitenden Bewußtsein auf. Bald waren es so viele, daß ich vorübergehend glaubte, die letzten Jahre im Zustand dieses zähen Erwachens verbracht zu haben, immer kurz vor der Erhellung aller Umstände des Daseins. Gott, wie weiter? (WK, 85)

Diese Passage im hinteren Teil des Textes, wo die Eingangssituation noch einmal aufgenommen wird, liest sich wie eine Vorform der Eingangsszene in *Wie weiter*. Die Erzählerin dieses Textes hält sich während der gesamten Dauer ihrer Ansprache desjenigen, „der alles weiß" (WW, 7), im Bett in ihrer Wohnung auf und vollzieht auf diese Weise eine radikale Einkapselung. Neben ihr liegt, versunken im Schlaf, ähnlich wie in *Sommer auf dem Eis*, ihr „Schlafgefährte" (WW, 9) Roman. Die restliche Welt ist ausgesperrt, bis auf die Elefanten, die im nahegelegenen Zoo trompeten und deren Rufe in die Wohnung vordringen. Von diesem verschlossenen „Gehäuse", einem isolierten Ort, aus entwickelt die Erzählerin aus der Dringlichkeit heraus, nicht mehr weiterzuwissen, ein umso offeneres Sprachgehäuse, das sich bis nach Sibirien, in die USA, in ihre eigene Vergangenheit sowie die ihrer Großeltern, die Welt des Zoos vor ihrem Fenster und nicht zuletzt ins Metaphysische, das Grenzenlose, ausdehnt, wo das angesprochene „Du, der du alles weißt", auch in seiner Unbestimmtheit, verortet werden kann.

Der extremen Geschlossenheit und Reduktion des Ortes steht somit eine starke Durchlässigkeit und Auffächerung des Sprach- und Erzählraumes in eine weite, offene Form gegenüber. Da die Ansprache der göttlichen Instanz eines Sonntagmorgens vollzogen wird und stellenweise von pathetischen Elementen durchzogen ist (vgl. „Ich brauche Dich, mein Unfaßbarer! WW, 17), lassen sich hier wiederum, wenn auch gebrochene, Anspielungen auf die Textform des Gebets finden.

„Das frage ich Dich, mein Verborgener, der du alles weißt", formuliert die Erzählerin in einem Zusammenspiel aus Pathos und Lakonie, „und wenn nicht, so hast Du Dir hoffentlich schon länger als ich Gedanken darüber gemacht, das reicht." (WW, 21) Diese Hinwendung zum Göttlichen erinnert, zusammen mit der starken

Geschlossenheit des „Gehäuses", das die Protagonistin bewohnt, und der wenn auch nur imaginierten Zusammenkunft mit den nahen Zootieren sowie der erinnerten Schildkröte Kastanorka sowie dem Kater Popolo, an das Motiv des Hortus conclusus, der in *Stilleben mit Amphibie* angedeutet wird.

Wie in *Wie weiter* geht die Geschlossenheit des „Gehäuses" in *Im schönsten Fall*, eine Wohnung, welche die Erzählerin bewohnt, mit einer umso stärkeren Öffnung des Sprachraumes einher. Diese reicht bis in die Vergangenheit und Zukunft, verschiedene Wohnungen und Erdteile, virtuelle Welten, Weltgipfelberichte und Imaginationen hinein. Die Vielfalt dieser Welthaltigkeit wird in *Im schönsten Fall* im Vergleich zu *Wie weiter* noch deutlich gesteigert.

In den Bruchteilen der literarischen Weltwahrnehmung spiegelt sich das als im Zerfall begriffen wahrgenommene „Weltgebäude" (SF, 12) wider. Während das Innere des „Gehäuses" nahezu stillsteht, beschleunigt sich, konträr dazu, die Außenwelt so stark, dass sie zu bersten droht. Zugleich steht der Überfülle der Erscheinungen, etwa der „Kurswerte des Goldes, Überfälle, Anfälle, Unfälle, Ernstfälle" (SF, 12), die starke Reduktion des Ortes gegenüber, von dem aus ein neuer Sprachraum eröffnet wird. Die Fragilität dieses Ortes, gleichwohl er ein von Mauern umgebender und von Stacheldraht gesichertes Wohnhaus ist, drückt sich in der hohen Fluktuation in den anderen Wohnungen des Hauses, insbesondere in der unteren WG, aus. In einer Welt, in der nichts mehr sicher ist, außer dass sich die Phänomene ihre Gestalt fortwährend und in immer höherer Frequenz verändern und verwandeln, kann auch das geschützte „Gehäuse" als Sprachort nicht mehr verlässlich sein. Dementsprechend häufig nimmt die Erzählerin auch „Erschütterung[en]" (SF, 14) ihres Wohnhauses wahr.

Auch diese Fragilität schlägt sich in der bruchstückhaften Textgestalt nieder. So entsteht ein Spannungsgefüge zwischen Eremitage und „Weltgebäude", welches die Erzählerin sprachlich und formal-ästhetisch nutzt, das sie als Figur aber immer tiefer in die Isolation treibt, die schließlich in ihrem Rückzug an einen märchenhaft-utopischen Ort gipfelt, welcher hinter einem „alte[n], sehr schwere[n] Tor" liegt, das „in ein tiefgoldenes Schloß" (SF, 99) fällt.[133]

Offenbar zieht sie sich an einen Ort zurück, der wiederum geschlossen und zusätzlich durch ein starkes, verschließbares Tor abgeriegelt ist. Seine Märchenhaftigkeit lässt

[133] In Kapitel V wird die Analyse des Textes *Im schönsten Fall* noch einmal aufgenommen und vertieft.

vermuten, dass er darüber hinaus aus einem anderen (Sprach- und Erzähl-) Stoff besteht als die bisherigen „Gehäuse“. Darin liegt seine potentielle Öffnung hinein in die Imagination und Sprache.

In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen reflektiert die Autorin, dass sie im Zuge ihres Schreibens grundsätzlich Sprachgehäuse ansteuert, in denen gesellschaftlich vorherrschende Urteile, Klischées, Narrative und Determinierungen aufgelöst und verwandelt werden. So nehme sie „Weltgeschichte an der Geschichte eines einzelnen Menschen“ wahr und prüfe sie auf eine „unverfroren subjektive Weise“. Sprach- oder Schreibgehäuse meint dabei zunächst Schreibräume, die sich sowohl von ihrer außertextlichen als auch textlichen Umgebung absetzen und teilweise Kontrapunkte zu ihr bilden.

> Ich traue einem einzelnen Menschen, der vor mir steht, mehr als allem, was ich über die Gruppe von Menschen, der er angehört, gelesen oder gehört habe. Immer muß ich vor einem einzelnen Menschen ganz von vorn anfangen. Das erstaunt mich oft: daß das schon so lange anhält und aller Lebenserfahrung trotzt. Ich könnte, was meine Befähigung und meine Gefährdung ausmacht, in einem Satz formulieren: Immer wenn mir ein lebendiger Mensch gegenübertritt, vergesse ich alles, was ich gelernt habe. (GEL, 53)

Neben inhaltlichen Dimensionen spielt in diesen Sprach- oder Schreibgehäusen die Arbeit an der Form eine entscheidende Rolle. Weil die Autorin feste sprachliche Fügungen in eine Sprache überführen will, durch die bekannte Bedeutungen, Motive und Diskurse wieder fühlbar werden, sucht sie sowohl in Vorbereitung auf als auch im Zuge ihr(es) Schreiben(s) – und erinnert damit an Eremitagen der Erzählinstanzen in ihren Texten – vorübergehend Räume des Rückzugs und der Kontemplation auf. Diese werden im Folgenden auf ihre poetologische Bedeutsamkeit und Relevanz überprüft.

II.III Stocken, Innehalten, Sprachlosigkeit

In *Stilleben mit Amphibie* verdichten sich wichtige formal-ästhetische Aspekte, Themen und Motive des Krauß'schen Œuvres. Der Text enthält einen poetologischen Nukleus, der besonders deutlich hervortritt, wenn man Auskünfte der Autorin über ihre Poetik als parallele Lektüre heranzieht. Auch wenn sich literarische und poetologische Texte nicht gleichsetzen lassen, finden sich im Werk der Autorin Wiederaufnahmen, Variationen von Leitmotiven und -themen sowie Selbstzitate, sodass mit ihrem Œuvre ein Geflecht aus fiktionalen und nichtfiktionalen Texten entsteht, die wechselseitig aufeinander verweisen. Zudem lässt die Gattungsoffenheit der Texte oftmals nicht zu, ihre Form und ihren Grad an Fiktionalität genau zu bestimmen. Dennoch wird im Zuge der parallelen Lektüre von literarischen Texten und poetologischen Essays oder Vorträgen mitgedacht, dass ihre formal-ästhetischen Gestalten sich unterscheiden und ihre Inhalte nicht als deckungsgleich betrachtet werden können.

Im Folgenden soll *Stilleben mit Amphibie* deshalb mit Blick auf einige poetologische Kernaspekte, die im Text vorkommen, kontextualisiert werden. Für die parallele Lektüre werden sowohl die 2004 erschienenen Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* als auch einzelne poetologische Vorträge, Gespräche und Essays herangezogen.

Gemessen daran, dass sich die Handlung in *Stilleben mit Amphibie* auf den Akt des Schreibens zubewegt und das Schreiben exponiert am Textende steht, kann, was die Erzählerin zuvor erlebt hat, als Vorbereitung auf das Schreiben begriffen werden. Diese Vorbereitung wird von der Erzählerin wortlos als Form der Kontemplation vollzogen.

Eine durchaus vergleichbare Situation schildert auch die Autorin beispielsweise in ihrem poetologischen Essay *Das im Leben verborgene Gedicht*. Hier konstatiert sie, dass die Abwesenheit von Sprache zunächst Voraussetzung für ihr literarisches Schreiben sei.

> Das ist für mich die Ethik des Schreibens: Inmitten der Welt des Sprachlichen, die vom Flatrate-Quatschen bis zur Dichtung reicht, die in sich alle diese Facetten enthält, inmitten unseres Sprachkosmos, der durch die Technik einer unüberschaubaren Vervielfältigung anheimfällt, gescannt, gesampelt, gecuttet, kopiert und natürlich plagiiert wird. Mittendrin in diesem Trash befindet sich irgendwo die Quelle. Nicht das Original (das ist ein anderes Thema). Sondern die Quelle des Originals. Das Original ist ein Werk. Aber die Quelle ist eine Kraft. Wo ist sie? Die Quelle ist dort, wo jemand den Mut hat, wider den Zwang zur schnellen Wortfindung über diese Welt, einmal von ihrer beschallten Oberfläche zu verschwinden, um sich langsam auf den Grund sinken zu lassen, ins Sprachlose.[134]

Die Autorin entwirft Bedingungen für ihr Schreiben, die, von außen betrachtet, Fragen der Umsetzbarkeit und der Begrifflichkeiten aufwerfen. Offenbar findet die Autorin in sich einen Ort vor, einen „Grund", auf den sie sich „sinken" lassen kann und an dem sie „Sprachlos[igkeit]", das heißt das Ausbleiben jeglicher Varianten der Sprache, Dichtung inbegriffen, erfährt. An diesem imaginierten Ort des Un- beziehungsweise Vorsprachlichen lokalisiert sie eine „Quelle". Gemeint ist eine Inspirationsquelle; zugleich stellt diese „Quelle" eine Metapher für einen einsetzenden Sprachfluss dar.[135] Aus Sicht der Autorin bedingen die Abwesenheit von Sprache und das Auffinden der Quelle einander.

Sie zielt damit auf eine imaginierte Lücke zwischen Sprachlosigkeit respektive Vorsprachlichkeit und Sprache, das heißt Sprechen respektive Schreiben, ab. Es ist jedoch fraglich, ob die Prozesse, die an diesem imaginierten Ort der Lücke ablaufen, so nichtsprachlich verlaufen können, wie Krauß es beschreibt oder ob es sich nicht allenfalls um momenthafte Zustände handelt, die ohne Sprache auszukommen scheinen und ihrer möglicherweise nicht bedürfen. Ob statt eines sprachlichen Zugangs zur Welt also momentweise andere Zugänge, etwa sinnlich-konkrete, bildhafte oder kontemplative, stärker im Fokus der Aufmerksamkeit der Autorin

---

[134] Krauß, Angela: Das im Lben verborgene Gedicht. In Akademie der Künste (Hrsg.): Sinn und Form, 63. Heft/ 2011/6. Heft, S. S. 743-757, hier S. 751.

[135] In ihrem Vortrag *Funkenflug*, den Krauß am 20.07.2021 bei einer Veranstaltung der Uwe-Johnson-Gesellschaft und dem Peter-Weiß-Haus in Rostock hält, nutzt die Autorin ein anderes sprachliches Bild für den Moment, in dem das Schreiben einsetzt. „Etwas hatte mich angeflogen, ein Funken, nicht aus dem Nichts – ich weiß das von den anderen Anfängen: irgendwo innen muß längst etwas Feuer gefangen, monatelang unbemerkt vor sich hin geglommen haben, das dann auf einmal Funken versprüht." Krauß, Angela: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34, hier S. 23. Neben dem „Funkenflug" spielt in Krauß' Poetik beispielsweise auch das Verlieben eine Rolle, das, ebenso wie der eintreffende Funke, für die Inspiration und das einsetzende Schreiben steht.

stehen. Oder ob, was wahrscheinlich ist, offen bleiben muss, ob es möglich ist, einen Ort aufzusuchen, der frei von Sprache ist.[136]

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob der behauptete Rückzug in die Sprachlosigkeit nicht vielmehr eine Abkehr von einer Welt des „Trash[s]" darstellt, die Verweigerung also eines bestimmten „Sprachkosmos[']", „der durch die Technik einer unüberschaubaren Vervielfältigung anheimfällt, gescannt, gesampelt, gecuttet, kopiert und natürlich plagiiert wird." Die Kritik am „Flatrate-Quatschen" und der „beschallten Oberfläche"[137], das heißt an der sprachlichen Fülle von dargestellter Meinung, Bewertung und Einordnung, beispielsweise durch journalistische Textformen, gipfelt zunächst in einer Verweigerungshaltung, die sich durch Sprachlosigkeit – oder behauptete Sprachlosigkeit – ausdrückt, jedoch nicht in der Sprachlosigkeit verharrt (falls diese überhaupt je erreicht werden kann). Vielmehr wird ein Stocken und kontemplatives Innehalten vollzogen, von dem aus erneut dazu angesetzt wird, Sprachräume zu eröffnen.

Die Erzählerin in *Stilleben mit Amphibie* spürt ihrer Umgebung detailgenau nach, so dass der Eindruck entsteht, sie würde die Welt wie durch einen Verstärker wahrnehmen. Dabei folgt sie keiner narrativen Spur, sondern organisiert ihren Text ausgehend von ihrer literarischen Wirklichkeitswahrnehmung. Im Zuge dessen erzählt sie rückblickend die Entwicklung der Erzählerin von der schweigenden hin zur schreibenden Protagonistin. Das heißt, das Schweigen der Erzählerin wird nicht in actu vorgeführt. Die Darstellung vollzieht sich vielmehr über erinnerte beziehungsweise fingierte, inszenierte und imaginierte Situationen, Reflexionen und Handlungen; auch mentale Akte werden rückblickend so dargestellt. Indem die Sprache den Entwicklungen nachgetragen wird, entsteht der Eindruck, dass die Erzählerin im gegenwärtigen Erleben ihres Rückzugs die An- beziehungsweise Abwesenheit von Sprache zumindest in der Schwebe gehalten hat.

Die Erinnerungen und Reflexionen, die die Protagonistin auf dem Weg zum Schreiben anstellt, haben thematisch häufig mit Sprache zu tun. Es bleibt offen, ob das sich erinnernde Ich die sprachreflexiven Passagen nachträglich ergänzt oder ob das erinnerte Ich, das sich zurückgezogen hat, tatsächlich über Sprache und Schreiben

[136] Bezieht man andere literaturtheoretische Zugänge, beispielsweise strukturalistische (vgl. etwa Lacan), mit ein, zeigt sich, dass unter anderem auch Imaginationen, Fantasien, Träume, innere Bilder als Sprache begriffen werden können.

[137] Krauß, Angela: Das im Leben verborgene Gedicht. In Akademie der Künste (Hrsg.): Sinn und Form, 63. Heft/ 2011/6. Heft, S. S. 743-757, hier S. 751.

sinniert. Auch manche Handlungen, die die Erzählerin während der Kontemplation vollzieht und in denen sich das Schreiben bereits ankündigt, haben unmittelbar mit Sprache zu tun – etwa „kleine Zettelchen", auf welche die Erzählerin möglicherweise etwas notiert und die sie, wie bereits erwähnt, „auf einen Polysterolrücken" (SMA, 164) aufspießt.

Die Handlungen, die die Erzählerin in diesem Zusammenhang beschreibt, könnten sich auf eine Versuchsanordnung oder ein Konzept beziehen, das die Protagonistin in Vorbereitung auf ihr Schreiben entwickelt. Dabei gibt sie nicht preis, ob und wenn ja, womit die Zettel beschrieben sind. Wie der Text, den die Erzählerin am Ende schreibt, bleiben die Zettel Leerstellen. Diese können sowohl Sprache als auch Schweigen transportieren (sie können beschrieben oder leer sein) und markieren damit eine Vermittlung zwischen beiden Ausdrucksformen.

Später abstrahiert die Erzählerin den Prozess eines Zur-Sprache-Kommen und setzt es in ein abstraktes Bild.

> Das Sichzusammenziehen der Konzentration in einem Unterdruckraum, die aus dem Unterdruck entstehende Stoßwelle, die etwas heraufträgt, etwas, das dann an die Oberfläche tritt, ganz und gar sicher von vollkommenem Ebenmaß, wenngleich nicht symmetrisch im erkennbaren Sinne, wiewohl aber von verborgener Symmetrie, wie alles, was Leben hat. (SMA, 166)

Der „Unterdruckraum", den die Erzählerin anspricht, referiert auf das Unterbewusstsein, in dem etwas entsteht, das zunächst aber noch vage ist. Indem es anwächst und der Druck steigt, gewinnt es an Konkretion und nähert sich seiner in Sprache allmählich manifest werdenden Form.

Der „Unterdruckraum" lässt vermuten, dass der sprachlose Ort, an den sich sowohl die Erzählerin in *Stilleben mit Amphibie* als auch, dem Essay *Das im Leben verborgene Gedicht* zufolge, die Autorin zurückzieht, gewissermaßen ein Fühlraum ist. Das „Sichzusammenziehen" und die Ausdehnung, das Schweigen und das Schreiben, finden in einem steten Wechselspiel statt. Das Schreiben wird im „Bruchteil einer Sekunde" entzündet, um sich schließlich in „die Ausdehnung des Geistigen" hinein zu verlängern.[138]

[138] Vgl. Bastrop, Anke: Im Sagen schweigen. Formen des Sprachlosen bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 35-43, hier S. 38.

Die Erzählerin beschreibt ein Gefühl, das in ein Bild, eine Allegorie, übersetzt wird. Etwas, das unter Druck stand, bricht geysirartig durch eine „Oberfläche" hindurch. Das, was die Oberfläche durchdringt, war vorher von außen weder sichtbar noch hörbar. Der Prozess äußert sich erst, indem etwas die Oberfläche durchbricht. Sprachlosigkeit, als welche der „Unterdruckraum" auch begriffen werden kann, meint also nicht zuerst eine grundsätzliche Abwesenheit von Sprache, sondern dass der- oder diejenige, der/ die hier zum sprachlichen Ausdruck ansetzt, sich selbst nicht an sprachlichen Akten, insbesondere an Kommunikationssituationen, beteiligt hat; die Sprache war nicht abwesend, sondern noch unzugänglich oder ungenutzt.

Das explosionsartige Geschehen mündet schließlich in eine Form „von vollkommenem Ebenmaß" – möglicherweise weist sie Schönheit, Harmonie und Balance auf; möglicherweise ist sie ein Kunstwerk. Das „vollkommene Ebenmaß" bezieht sich auf das Ergebnis, etwa den Text. An diesen werden hohe, beinahe ins Utopische tendierende Maßstäbe („vollkommene[s] Ebenmaß") angelegt. Er sei symmetrisch strukturiert, „symmetrisch im erkennbaren Sinne, wiewohl aber von verborgener Symmetrie wie alles, was Leben hat." Das Ergebnis, das Kunstwerk, der Text soll gleichsam eine im Leben und der Welt vorhandene Symmetrie widerspiegeln, kein mimetisches Abbild der Wirklichkeit, sondern eine dem Leben und der Welt entsprechende Form.

Auch hier stellt sich die Frage, ob es sich bei der Symmetrie, die allem zugrunde liegen soll, „was Leben hat", nicht eher um eine literarische Imagination handelt als um eine intersubjektiv wahrnehmbare Struktur (wie der apodiktisch formulierte Satz der Autorin es suggeriert). Das heißt, den poetologischen Texten der Autorin wohnen Elemente des Inszenierten, Fingierten, Suggestiven inne und sind nur unter Vorbehalt als autobiografische und selbstreflexive Auskünfte zum eigenen Schreiben zu begreifen.

> In trancehaftem Schauen, Hören, Riechen, Tasten die Formen der äußeren Welt fühlen und dabei fühlen, ahnen, daß das Leben nicht eine Form hat, sondern eine Form anstrebt, sucht. Lange vor unserer Fähigkeit zu Formulierung mit Sprache zeigt sich diese Form im Ansatz, als Fragment. Natürlich zeigt sie sich nur, indem auch wir sie unbewußt suchen, die Figur unseres Lebens." (GEL, 16)

In ihren 2004 erschienenen Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* formuliert Krauß einen ähnlichen Anspruch. Die Fähigkeiten, die Künstler und Künstlerinnen sowie Autoren und Autorinnen aus ihrer Sicht benötigen, seien im Kind noch voll ausgeprägt – eine Sichtweise, die an das Ursprüngliche und Naive denken lässt, die in Kunst und Literatur der Romantik inszeniert wurden.
Das Kind, so die Autorin, stelle eine „Frage an die Welt, auf die die Antwort eine Form ist, die gefühlt werden muß." (Ebd.) Die Form des Lebens zu erfühlen, sei dem Kind noch möglich – für Autoren und Autorinnen sei diese (gegebenenfalls wiedererlernte) Fähigkeit eine Bedingung für ihr künstlerisches Tun.
Entsprechend begegnet die Ich-Erzählerin in *Stilleben mit Amphibie*, wenn auch aus der Ferne, nur Kindern, keinen Erwachsenen, und erinnert sich an sich selbst als Kind. In der Annäherung an die gefühlte Form, die das Leben vorgibt, liegt, Krauß zufolge, der schriftstellerische Prozess. Ausgangspunkt ist dabei das bewusste Schweigen beziehungsweise die bewusste Abkehr von einer beschleunigten, lauten, mit Urteilen und Ideologien arbeitenden Sprache, für die die Alltags-, Werbe- und Mediensprache beispielhaft stehen.

> Das dichterische Ich läßt sich charakterisieren als ein Mensch, der alle seine Lebenskonflikte auf das Feld zwischen dem Schweigen und der Formulierung, zwischen dem Gestaltlosen und der Gestalt verlagert hat. Entwicklung, Wachstum bedeuten für diesen Menschen, daß mit wachsender Konsequenz jegliche Spannung in die Haupt-spannung transformiert wird: in die zwischen dem Unsagbaren und dem Gedicht. Weil es sich immer dazwischen abspielt, erlebt er sein Dasein, seinen Alltag als schwankend, unstet, zerrissen. Zwischen der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form. (GEL, 23)

Krauß zielt auf einen Zwischenraum ab, der sich zwischen „der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form" eröffnet. Dabei stellt die Autorin ihre Überlegungen apodiktisch dar. Nicht ihr Ich steht im Mittelpunkt ihrer poetologischen Gedanken, sondern das „dichterische Ich" an sich. Dieses evoziert, ebenso wie der Begriff der „Ganzheit", Fragen.
Wer ist mit dem „dichterische[n] Ich" gemeint? Lassen sich die polyphonen Stimmen der Literatur unter einem „Ich" subsummieren? Inwieweit unterscheidet sich ein „dichterische[s]" von einem schreibenden Ich? Kann die Definition eines „dichterische[n] Ich[s]", wie Krauß sie hier anführt, so allgemein gültig sein? Und welche Art von „Ganzheit" kann eine Form des Schweigens gewährleisten?

Den Begriff der „Ganzheit“, wie Krauß ihn versteht, hat Marion Gees in einem Gespräch mit der Autorin erfragt.

> Wenn ich einen Text nicht als ein Ganzes begriffe, noch ehe er geschrieben ist, könnte ich keinerlei Vorstellung davon erzeugen. Ich wüsste gar nicht, als was ich ihn in mir sehen oder fühlen sollte. […] Die Ganzheit der Form macht das Fragment, in dem wir leben, ja überhaupt erst erträglich. Das gilt für mich in jeder Hinsicht, der Akt des Formgebens ist existenziell. […] Vom Laboratorium selbst handelt ja die Weltliteratur, von unseren Mühen, Versuchen, Irrtümern – wer, wenn nicht die Literatur, zeigt uns das Ganze ihn ihnen, dessen Bild wir brauchen, um überhaupt sinnvoll weitermachen zu können?[139]

Die Nebeneinanderstellung beider Auskünfte macht zunächst einen Widerspruch deutlich. Während die Autorin in ihren Poetikvorlesungen von der „Ganzheit des Schweigens“ und dem „Fragment der Form“ spricht, führt sie hier eine „Ganzheit der Form“ und ein „Fragment, in dem wir leben“, das heißt ein Fragment des Lebens, an. Jedoch bezieht sie sich auf unterschiedliche Entwicklungsstufen und Perspektiven innerhalb des literarischen Schreibprozesses. So kann der Form offenbar sowohl der Status des Fragments als auch der „Ganzheit“ zukommen.

In den Poetikvorlesungen skizziert die Autorin eine Haltung, die in dem Zwischenraum zwischen der „Ganzheit des Schweigens“ und dem „Fragment der Form“ zirkuliert und dem Schreiben vorausgesetzt ist. Da Krauß über das Leben, also das Erleben, spricht, ist die „Ganzheit des Schweigens“ phänomenologisch zu verstehen. Das Wahrgenommene beziehungsweise Erlebte wird absolut gesetzt und die sprachliche Darstellung des Phänomens als zwangsläufige Schmälerung empfunden. Dieses poetische Credo würde jedoch der Überzeugung widersprechen, dass Literatur die sogenannte Wirklichkeit nicht mimetisch abbilden, sondern eine formal-ästhetische Entsprechung finden müsse.

Insofern kann das von der Autorin wahrgenommene Missverhältnis zwischen Phänomen und sprachlicher Darstellung nur als Passungenauigkeit einer Sprache, die mehr als das zu Bezeichnende ausdrückt, begriffen werden, eine Sprache also, die eigene Kontexte, Assoziationsräume, Mehrdeutigkeiten und Bezüge, mittransportiert, der letztlich auch ihre Verwendung in anderen, etwa medialen, Kontexten

[139] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 78-91, hier S. 83.

eingeschrieben ist, sodass das Erlebte nur verfehlt werden kann und mithin unsagbar bleibt.

Die sprachliche Darstellung kann gegenüber dem Leben nur selektiv und bruchstückhaft sein. Jedoch begreift die Autorin ebenjene im Gespräch mit Marion Gees als „Ganzheit der Form", der nun das Leben als „Fragment" gegenübergestellt wird. Diese Betrachtung ist eine dem Schreibprozess nachgeordnete. Aus dem retrospektiven Blickwinkel erscheint der Autorin das Leben, insbesondere das beschleunigte Leben im 21. Jahrhundert, als ein in viele Bruchstücke zerfallenes, auf welches das literarische Schreiben formgebend, ordnend, sicht- und hörbar machend reagieren kann. Dass sich durch den Text eine „Ganzheit" (verstanden als Zusammenführung phänomenologischer Bruchstücke) einstellt, scheint eine Überhöhung beziehungsweise Idealisierung des literarischen Textes zu sein, unabhängig davon, dass der Begriff der „Ganzheit" weiterhin ungeklärt bleibt.

Die Verwendung von Begriffen wie „Ganzheit" mutet insofern widersprüchlich an als die Autorin erklärt, dass es ihr eigentlich hauptsächlich darum gehe, „frei von Begriffen den Sinn [zu] erfühlen." (GEL, 16) Das poetische Potential der Sprache müsse wiedergefunden beziehungsweise freigelegt werden, bevor ein Wiederempfinden der darzustellenden Welt- und Lebensphänomene und ein literarisches Schreiben möglich sind. Die Schicht, die sich gleichsam, auch durch Begriffe, um die Wörter gelegt hat und ihr „[L]euchten", das heißt ihre poetische Kraft, verbirgt, muss der Autorin zufolge abgetragen werden.

> Bedauerlicherweise hat die Literatur es mit jenen Worten zu tun, die wir täglich benutzen, abnutzen. Keine andere Kunstgattung kann ihr Medium so wenig trennen von dem, was Nicht-Kunst ist, die in die Welt gesetzte Form ist in der Musik, in der Malerei, im Tanz deutlicher, ausdrucksvoller geschieden davon, wie sich der Mensch normalerweise äußert. Deshalb gilt es beim Schreiben, die Worte aus ihren im Alltags- und Mediengerede verblaßten Höfen zu lösen und ihnen etwas von ihrer ursprünglichen Kraft zurückzugeben. Damit sie nicht reden, sondern leuchten. Damit sie, ohne im Bedeutungsraster unserer gedankenlosen Alltagsgebrauchssprache hängenzubleiben, Bilder auf den Grund der Seele werfen, Bilder, die dort ihre ganz eigene unberechenbare Arbeit leisten, in die Tiefer unserer unbesprechbaren Erfahrungen absinken, um dort das auszulösen, wofür wir im Deutschen nur dieses sperrige ausschließlich nach Aufklärung klingende Wort *Erkenntnis* haben. (GEL, 26)

Auch in poetologischen Zusammenhängen spricht die Autorin in weiterem Sinne von Varianten von „Gehäuse[n]“.[140] Diese sind lockere Gebilde, die feste Umgrenzungen eines Gehäuses nur noch ansatzweise aufweisen. Als „Gestelle“ bezeichnet sie beispielsweise die „verblaßten Höfe“, also Konnotationen, das Assoziationspotential und die Mehrdeutigkeiten der Wörter, an anderer Stelle.

„Der Wortkünstler verbraucht sich […] in der Zertrümmerung der Gestelle, in denen die Worte gewöhnlich herumtransportiert werden.“ (HÜ, 81) Dass die „Gestelle“ hier als Käfige dargestellt werden, in denen die Wörter gleichsam gefangen sind, verweist auf den hohen Stellenwert, den Krauß der poetischen Funktion der Sprache beziehungsweise dem literarischen Text in Abgrenzung von der Alltagssprache zukommen lässt.

Indem Krauß aber auch eine „enorme Empfänglichkeit für Gegenpoliges“[141] konstatiert, die ihrer Poetik zugrunde liege, deutet sich zugleich ein potentielles Paradox an: Kann eine Literatur, der eine gegenpolige Struktur zueigen ist, auf Alltags- und Mediensprache verzichten? Vervollständigte sich durch ihre Anwesenheit nicht vielmehr ein sprachliches Spektrum? Und ist es überhaupt möglich, diese Varietäten der Sprache zu umgehen? Ist die Sprache nicht viel zu stark von ihnen durchdrungen als dass sie aussortiert werden könnten, zumal es sich nicht nur um einzelne Wörter, sondern um komplexe Bedeutungsebenen von Wörtern handelt, die in mehreren Sprachwelten verwendet werden? Oder ist es vielmehr eine poetologische Behauptung, die Krauß hier anstellt, eine Utopie oder Idealvorstellung, die sich nicht zwangsläufig in den literarischen Texten wiederfinden muss?

Tatsächlich finden sich in den Texten mehrere Passagen, an denen gerade Alltags- oder Mediensprechweisen zitiert werden.[142] Offenbar ist das poetische Credo der Autorin nicht so zu verstehen, dass sie diese Sprachvarianten meidet, sondern dass sie sie aus der Kontemplation heraus zunächst noch einmal anders als in den bekannten Kontexten wahrzunehmen versucht, um sie schließlich so zu fügen, dass die in der Alltags- und Mediensprache klischierten, ideologischen oder „verblaßten“ Wortverbindungen überwunden werden. Dabei spielen Textform und Tonfall (Rhythmus,

[140] Der Begriff des „Gehäuses“ wird hier in Referenz auf die vorangegangenen Punkte dieses Kapitels selbstzitierend verwendet.

[141] Poesie und Quantenphysik. Meinhard Michael im Gespräch mit Angela Krauß. In: die horen, 2012, H. 247, S. 33-39, hier S. 33f.

[142] Vgl. beispielsweise „Ich lieg in der Scheiße. / Na immer mit der Ruhe. / Dabei will ich Frisösin werden. / Wo warst du zum Beispiel gestern? / Im Kino. / Na siehst du! / Ein Scheißfilm.“ (SE, 52)

Montage unterschiedlicher Sprachvarietäten, Pausen, Leitmotive, Wiederholungen) eine größere Rolle als ein etwaiges Vermeiden von Alltags- oder Mediensprache. Eine Passgenauigkeit der Fügungen findet die Autorin, indem sie die Wörter und den weißen Raum der Seiten zueinander in Beziehung setzt.

> Ich rede über die Gründe, meine Baugründe des Poetischen. Sie liegen nicht in der Sphäre der Gedanken. Meine poetischen Baugründe sind die Körper und der leere Raum. Die Körper, deren Anwesenheit uns letztlich als Spiegel unserer eigenen Leibhaftigkeit dient. Der Raum, der von Körpern verdrängte und von Körpern umbaute Raum. Das ist die sinnlich faßbare, dreidimensionale Szenerie, in der wir uns bewegen, von der unsere Daseinsspannung gespeist wird auf der Wahrnehmungsebene. Eine Art Elektrizität: Ladungen, Felder, Ströme. Stark wahrgenommen projizieren sie sich Bewußtsein und lösen dort einen Gestaltungsimpuls aus. (GEL, 65)

Das Erfühlen dieser „Ladungen, Felder, Ströme" zwischen Körpern und dem leeren Raum findet sowohl während des bewusst gehaltenen – das heißt versuchten – Schweigens vor dem Schreiben als auch im Zuge des literarischen Schreibens selbst statt. Die von der Autorin empfundene Spannung lässt sich auf den Imaginationsraum zurückführen, der sich eröffnet, sobald ein sinnlich-konkretes Element, beispielsweise der Körper, in einen weiten Raum (vergleichbar dem weißen Blatt beim Schreiben) gestellt wird. Während der Kontemplation wendet die Autorin sich grundsätzlich und während des Schreibprozesses immer wieder von beispielsweise der Alltags-, Diskurs- und Mediensprache ab und kehrt „ins Sprachlose", um zu einer anderen sprachlichen Darstellungsform, einer literarischen Sprache, zu finden.

Diese Pausen finden sich in den Texten auch auf formal-ästhetischer Eben wieder, etwa wenn Sprechweisen wechseln, Pausen, Leer- und Schnittstellen oder Brüche entstehen. Krauß errichtet mit diesem poetologischen Ideenfundament eine Grenze zwischen etwa der Alltags-, Diskurs- und Mediensprache und der literarischen Sprache; sie manifestiert diesen Unterschied, um ihn im Zuge ihrer literarischen Arbeit wieder zu überwinden (weshalb Alltags-, Diskurs- und Mediensprache punktuell Eingang in die Texte finden). Eine vergleichbare Ansicht äußert Krauß in einem Gespräch mit Meinhard Michael für *die horen*.

> Mit jedem Gedicht, mit diesem aber nun endgültig, habe ich die Worte abgeschüttelt. Wie beim Spatzen: erst das wilde Staubbad, dann alles abschütteln, dass die Funken fliegen. Befreit vom Reflektieren übers Dasein, schaue ich ihm wieder leer und keck entgegen. Berauscht von Unbedarftheit; ich weiß nichts; der Äther darf mich küssen; das Leben beginnt. Ich lerne

> wieder sprechen, aber ganz langsam. Und dann das Ganze wieder von vorne.[143]

Für Krauß' Literatur liegt das Potential des innehaltenden Schweigens darin, einen inneren Raum zu erschaffen, in dem Bilder und Wortverbindungen entstehen können, die keine bloßen Adaptionen bereits bestehender und beispielsweise durch Medien, Werbung, Politik und Alltag verbreiteter Bilder und Slogans sind. Damit entwickelt die Autorin jedoch auch eine poetologische Utopie.

Das Unterbewusstsein ist nicht frei von schon gesehenen Bildern, sondern arbeitet mit einem gespeicherten Bildervorrat, einem inneren, sich stetig erweiternden Archiv. Dennoch hält die Autorin den Anspruch aufrecht, mit ihrer Literatur Ideologien, Begriffe, Vorurteile, Klischees und Bewertungen zu durchdringen, sodass die Phänomene sich in literarische Motive, Figuren, Metaphern und Szenerien verwandeln, die in ihrer Individualität wieder wertfrei wahrgenommen werden und rezipiert werden können. Entsprechend heißt es in *Sommer auf dem Eis*: „Es ist zum Beispiel eine sehr schwierige Übung, kein Urteil zu fällen. Es gehört Zurückhaltung dazu, das Gegenteil von Gier, also etwas Altmodisches, Vergessenes. Nicht gleich urteilen ist, als wollte man das Atmen anhalten." (SE, 38)

Die Sprachlosigkeit, in die die Autorin sich immer wieder versenkt und in die sie auch ihre Erzählinstanzen immer wieder führt, ist in erster Linie als Metapher zu begreifen, die einen Modus bezeichnet, der als Stocken, Innehalten oder Prüfsystem eines gegebenenfalls routinierten oder automatisierten Sprachflusses, im Zuge dessen unwillkürlich geurteilt, ideologisiert, eingeordnet sowie Schematisches fortgeführt wird, zu verstehen ist. Teilweise stellt sich dieser Modus eigendynamisch ein, teilweise muss er bewusst eingenommen werden.

Diese Form der von der Autorin so konstatierten „Sprachlosigkeit" geht der Poetik des Unsagbaren voraus. Sie ist als Warten auf das, was dem Schreiben „vorausgesetzt ist", zu begreifen. Das kontemplative Innehalten als Vorgang des Wartens auf einen jähen Gestaltungsimpuls, einen inspirierenden „Funken", der von der Autorin als ein nonverbales, „plötzlich den Körper durchflackernde[s] Wissen" (GE, 66) wahrgenommen wird, ermöglicht schließlich ein sukzessive entstehendes neues[144]

[143] Krauß, Angela: Zum Gedicht noch etwas sagen? In: Krätzer, Jürgen/Preiwuß, Kerstin (Hrsg.): die horen 57/246 (2012), S. 124.

[144] Das Neue verweist hier, anknüpfend an das bisher Gesagte, auf sprachliche Fügungen, in denen Klischées, Begriffe, ideologische, mediale oder ökonomische Diskurssprechweisen in andere, wieder fühlbare Sprachzusammenhänge überführt werden.

„Sprachgehäuse“, das die Autorin mit jedem Text zu entwickeln versucht. Diese Form der Sprachlosigkeit als dem Schreiben vorausgehendes Phänomen ist von außen schwer greif- und belegbar.

Die Orte der Sprachlosigkeit als Metapher für Modiwechsel des Sprachlichen, die während des Schreibprozesses selbst anvisiert werden, können hingegen als eine Poetik des Unsagbaren begriffen werden, die sich hier nicht nur in der poetologischen Idee, sondern auch in den Texten selbst als Formen des Schweigens, bestimmte sprachliche Fügungen und Stilwechsel konkretisiert.

III. Verlust und Schweigen

Der Dienst erschien 1990 im Suhrkamp Verlag sowie 1991 als Variante unter dem Titel *Dienst Jahre* in dem Band *Dienst Jahre und andere Prosa* bei Aufbau. 1988 wurde Krauß für eine frühere Fassung des Textes der Ingeborg-Bachmann-Preis verliehen. Im selben Jahr wurde *Der Dienst* in einem Sonderdruck des *Rheinischen Merkur* mit leicht verändertem Satz veröffentlicht.

Unter dem Aspekt *Trauma und Unsagbarkeit* sollen im Folgenden zunächst Formen des Schweigens ausgelotet werden, in denen sich die Unbegreiflichkeit eines Todesfalls artikuliert. Dabei fließen sowohl poetologische Ideenfundamente und Reflexionen der Autorin als auch Formen des Schweigens, die im Text dargestellt werden, in die Analyse ein.

Anschließend wird *Der Dienst* unter dem Gesichtspunkt *Schreiben im Kontext der Wismut* als mögliches Beispiel für eine „Wismut-Literatur“[145] diskutiert. Dabei wird außerdem genauer betrachtet, wie literarische Motive in den Text eingebunden sind, die, wie beispielsweise die Wismut, die DDR, das Militär, politisch-ideologisch konnotierten Themenkomplexen entnommen sind.

Schließlich werden unter dem Punkt *Facetten des Schweigens* drei Aspekte einer Darstellung der Unsagbarkeit in *Der Dienst* aufgezeigt: das Schweigen als Element der Figurencharakterisierung, die sich in einer Vater-Tochter-Beziehung niederschlägt, als politisch-gesellschaftliches Phänomen sowie als formal-ästhetisches Gestaltungsmittel des Textes.[146]

---

[145] Vgl. Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die „Wismut“, Würzburg (2012): Königshausen & Neumann.

[146] Dazu wird Bezug genommen auf: Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen (1992): Westdeutscher Verlag. S. 31ff.

III.I Trauma und Unsagbarkeit

In dem Prosatext *Der Dienst* referiert die Ich-Erzählerin auf ein autobiografisches Erlebnis der Autorin, welches, so ihre Ausführungen in den Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*, ihr Schreiben maßgeblich initiiert hat. Dabei handelt es sich um den Verlust ihres Vaters, der im November des Jahres 1968 Suizid beging.

> Als ich meinen Vater verloren hatte, begann ich zu schreiben. Es war plötzlich ganz natürlich, gleichzeitig auch seltsam, denn ich hatte es früher nicht getan. Es war die zwingende Reaktion auf mein Nichtverstehen. Mein Vater, der von seiner Familie die Konflikte der Welt, in der er lebte, fernhalten wollte, brachte durch seine Entscheidung jede, aber auch jede Gewißheit zum Einstürzen. Überraschend, wie man mit achtzehn Jahren, also doch als Erwachsener, auf den unerwarteten Verlust eines Elternteils reagiert: durch und durch als Kind. Das heißt, der Verlust bedeutet in erster Linie Liebesverlust, Liebesentzug, Verlust an Schutz, Geborgenheit, Verlust von Lebenshintergrund. Er bedeutet nicht im mindesten Ermessen des anderen Lebens und dessen Tragik. […] Ich fand also zum Schreiben, weil ich nichts verstand. Ich schrieb, um zu erkennen. (GE, 24f.)

Die Figur des Vaters in *Der Dienst* arbeitet wie der Vater der Autorin im militärischen Sicherheitsbereich der Wismut AG, die 1947 von der sowjetischen Besatzungsmacht gegründet wurde, um in der ehemaligen DDR Uran für das Atombombenprogramm der UdSSR abzubauen.

In ihren Poetikvorlesungen beschreibt Krauß den Verlust ihres Vaters als ein Ereignis, „das sowohl meine individuelle Lebensgeschichte […] als auch meine Sicht auf die Geschichte des Staates DDR prägte […]." (GE, 25) Im selben Text stellt sie einen Kausalbezug zwischen dem Suizid ihres Vaters und dem Einmarsch der Russen in Prag in der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 her. (Vgl. GE, 46) Dabei betont sie wiederholt, dass der Geschichte ihres Vaters etwas zugrunde liege, das „[u]nsagbar" bleibe, „[a]ber nicht ungestaltbar." (GE, 24)

Mit dieser traumabedingten Unsagbarkeit nimmt *Der Dienst* eine besondere Rolle im Werk der Autorin ein, die im Folgenden näher dargestellt werden soll. Zugleich finden

sich hier Darstellungsweisen des Schweigens wieder, die den *Dienst* einerseits an andere Texte des Werkes anbinden als andererseits auch von ihnen abgrenzen.

In poetologischen Auskünften zu ihrem Werk weist Krauß immer wieder auf die zentrale Position hin, die *Der Dienst* darin einnimmt. Obwohl sie Mitte der Achtziger Jahre bereits *Das Vergnügen* und *Glashaus* veröffentlicht hat, wertet sie das Schreiben an *Der Dienst* rückblickend als einen Initiationsmoment innerhalb ihres literarischen Schaffens. Das sei darauf zurückzuführen, dass dem Text, anders als ihren ersten beiden Büchern, „das, was in Biographien *Grunderlebnis* genannt wird" (GE, 25), zugrunde liege.

> Auf indirekte Weise schrieb ich mich damals an meine wesentliche Aufgabe heran: Dem Selbstmord meines Vaters und dem darin verborgenen Sinn in bezug [sic] auf sein und mein Leben im Staat DDR Gestalt zu geben. Das schwerste [sic] an meiner Aufgabe, das Herausfordernde, das Respektgebietende war, daß ich fühlte: Das Eigentliche bleibt unsagbar. Unsagbar. Aber nicht ungestaltbar. (GE, 26)

Dreizehn Jahre habe es gedauert, bis die Autorin von ihrem „eigenen Verlassenwordensein absehen" (GE, 25) konnte und in der Lage gewesen sei, sich „vollbewußt" (GE, 25) der Lebensgeschichte ihres Vaters zuzuwenden (vgl. GE, 25). Diese Zuwendung ist dabei als retrospektiver Versuch der Anverwandlung und literarischen Empathie zu begreifen, wodurch dem Titel des Textes – sich in den Dienst der Vatergeschichte stellen – neben der Bedeutung ‚Arbeit' zugleich Selbstreferenzialität verliehen wird.

Nachdem die Autorin sich gedanklich auf die Geschichte ihres Vaters einlassen konnte, nimmt das Warten auf einen textinitiierenden Impuls, wie er etwa in *Stilleben mit Amphibie* literarisch und in den Frankfurter Poetikvorlesungen als das Warten auf den ersten Satz (vgl. GE, 9) konzeptionell inszeniert wird, weitere Jahre in Anspruch. Die Autorin spricht von insgesamt zwanzig Jahren, die es gedauert habe, bis sie erkennen konnte, „was der selbstgewählte Tod meines Vaters gewesen ist" (GE, 24). Über Jahre habe das Unsagbare in ihr gelegen „wie ein Stein" (GE, 26).

Es liegt nahe, in der (von der Autorin an dieser Stelle so bezeichneten)[147] „Unsagbar[keit]" Anteile eines Verstummens, eines Verlusts sprachlicher Souveränität, Spuren von Erschütterung und Trauma, das mindestens durch den Vaterverlust ausgelöst wurde, zu sehen.

[147] Zum Begriff der Unsagbarkeit vgl. I. Einleitung.

Traumata, griechisch: Verletzungen oder Wunden, entstehen durch tiefe dramatische Einschnitte in das Gefühlsleben eines Menschen. Im 20. Jahrhundert, das geprägt durch „Totalitarismen im industriellen Zeitalter“[148], etwa den Kolonialismus, den Nationalsozialismus und diktatorische kommunistische Gesellschaftssysteme ist, herrscht in Europa eine Hochzeit politischer Macht, die sich in verschiedenen Formen von Gewalt und Barbarei niederschlägt. In seiner Magisterarbeit *Trauma als Erzählstrategie* konstatiert Stephan Freißmann: „Überall wo Ideologien oder Gesellschaftssysteme die Herrschaft über den gesunden Menschenverstand übernehmen, sind Wunden an dem so zerbrechlichen Wesen Mensch vorprogrammiert.“[149]
In *Der Dienst* zeigt sich, dass es sich bei den Traumata, die hier gleichsam mitsprechen, nicht allein um persönliche, sondern zugleich um komplexe transgenerationale und kollektive handelt, die sich beispielsweise durch das politische System der DDR, dessen Bedingungen für Menschen, etwa in öffentlichen Berufen, die Politik in Europa um 1968 und Nachwirkungen von Kriegserfahrungen der Elterngeneration begründen.
„Was den Traumatisierten zugestoßen ist“, führt Freißmann fort, „nimmt oft solche monströsen Dimensionen an, dass es selbst den Rahmen der Sprache […] sprengt und ‚unsagbar‘ wird.“[150]
In *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung* analysiert Astrid Köhler, ausgehend von Krauß’ Annahme, „indem wir eine Form f[ä]nden, für das, was uns wiederfährt, f[ä]nden wir uns selbst“ (GE, 77), die formal-ästhetische Gestalt ausgewählter Texte aus Krauß’ Werk, darunter auch *Der Dienst*. Dabei nimmt sie unter anderem die Darstellung der erzgebirgischen Landschaft, die den Text prägt, in den Blick.

> Das Erzgebirge in seiner vorgegebenen Gestalt liegt da als ein Gesteinskörper mittlerer Größe. Es ruht in seinem absoluten Gleichgewicht, in seinem Zustand erstarrt. So bietet es sich dem bloßen Auge. Tief im Innern des einst flachwelligen Rumpflandes jedoch begannen einst jene Bewegungen, die zu seiner Heraufkunft führten: Während die Scholle des Gebirges zum ersten Mal aufgewölbt wurde, entstand eine sich von Südwesten nach Nordosten ziehende Senke, in der sich Ablagerungen niederschlugen. Bereits unter jenen

[148] Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 2. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)
[149] Ebd.
[150] Ebd. S. 4.

> Bewegungen wurde der südliche Teil der Erzgebirgsscholle stärker gehoben als der nördliche. Teile der alten Oberfläche wurden nach Süden zu abgebogen oder stiegen entlang von Brüchen empor. Danach setzten, einer Periode relativer tektonischer Ruhe folgend, die Bewegungen von neuem ein. (DD, 7)

Köhler weist daraufhin, dass die Erzählerin den Blick zunächst dezidiert auf die Oberfläche des „in seinem Zustand erstarrt[en]" Erzgebirges richtet, dabei „Reglement und Statik"[151] betont, um in Reaktion auf die sich „dem bloßen Auge" bietende Erstarrung der Oberfläche allmählich „in den Fluss der Zeiten"[152] einzutauchen, der Entstehung der Landschaft nachzuspüren und während eines „Vordringen[s] in die Tiefe" (DD, 17) zu eruieren, was sich hinter und unter der Oberfläche sowie in den Zwischenräumen und im Innern der Gesteinsschichten verbirgt.

Zugleich artikuliert sich in dem durch die Landschaft schweifenden Blick auch eine Strategie des „Vermeidens" als Element der Gegenpole „Vermeiden und Konfrontieren"[153], zwischen denen die Ich-Erzählerin kreist, indem sie die Erinnerungen an das schmerzhafte Ereignis sowohl ansteuert als auch vor ihnen zurückweicht.

> Mit diesem Wissen richtet sich der Blick dann nicht nur auf das geologische Phänomen, sondern auch auf darin statthabendes gesellschaftliches und individuelles Leben. Er bewegt sich vom Gebirge zur darin entstehenden Industrielandschaft und zu den in ihr lebenden Menschen. Fortan werden in der Erzählung die Geschichte des Erzgebirges, die Geschichte seiner Bebauung und Industrialisierung sowie die Geschichte seiner Bewohner vergleichend ineinander geschichtet und dabei zum Teil ihren Zeitrechnungen enthoben. […] Ein weiteres Objekt solcher Betrachtung – und ihr eigentlicher Endpunkt – ist der Vater […]."[154]

Unter diesem Aspekt betrachtet, entfalten die Gesteinsschichten in *Der Dienst* als Geschichte und Geschichten metaphorisches Potential.

Wie Köhler es in ihrem Aufsatz beschreibt, beschränkt sich die Metapher dabei nicht auf die Landschaft des Erzgebirges, sondern weitet sich auf deren Industrialisierung, die Bewohner des Erzgebirges in verschiedenen Epochen bis hin zum Vater der Erzählerin aus. *Der Dienst* kann somit als Versuch der Erzählerin begriffen werden,

---

[151] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen 2007: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 166.
[152] Ebd.
[153] Ebd. S. 12.
[154] Ebd.

nach dem Tod ihres Vaters hinter dessen schweigsame Gestalt zu blicken und nachzuempfinden, welches Leben er, der ihr kindliches Leben stets nachzuahmen gewusst habe (vgl. DD, 21), gelebt haben mag und welches sich in der Umgebung, in der er lebte, widerspiegelte und -spiegelt.

„Im Oktober erschoß sich mein Vater im Dienst" (DD, 44), formuliert die Ich-Erzählerin den Verlust ihres Vaters im Text. Wie ein Schlag (oder der benannte Schuss) bricht der in einem einzigen Satz ausgedrückte Suizid des Vaters in den Text ein. Das Ereignis wie der Satz bilden das Zentrum des Textes.

Durch die verknappte Darstellung bleiben Leerstellen bestehen – der Satz steht allein zwischen zwei Leerzeilen, denen Ein-Satz-Textblöcke, die ihrerseits durch Leerzeilen voneinander getrennt sind, vorausgehen, sodass ein Stakkato des Textrhythmus' entsteht. Die auf diese Weise entstehenden Lücken und die repetitive Struktur der Ein-Satz-Blöcke[155] weisen dabei auch auf die literarische Inszenierung traumabedingter „Strategien der Wiederholung und der Unsagbarkeit"[156] hin. Das schmerzbesetzte Ereignis wird zwar ausgesprochen; zugleich wird es, etwa durch das Hin- und sofort wieder Wegblicken – der anschließende Satz führt in die weiter zurückliegende Vergangenheit („Er entstammte einer Familie von Spitzen- und Pailettenmachern, …" (DD, 45)) – nur scheinbar erzählt. „Man erzählt, ohne *richtig* zu erzählen"[157], etwa auch, indem man automatisiert und verknappt berichtet statt das Geschehene zu beschreiben, zu entwickeln und zu entfalten.

„Ich habe mir niemals meinen Vater im Dienst vorgestellt", erinnert sich die Erzählerin im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Suizid ihres Vaters an ihre Kindheit. „Dienst war nur ein anderes Wort für Abwesenheit. Jegliche Abwesenheit hieß Dienst." (DD, 32) Das Geheimnis, das über dem Suizid des Vaters liegt, hat, so gesehen, für das Kind auch vor seinem Tod bestanden. Als Form der Abwesenheit nimmt der Dienst, ein „magische[s], weil – in der Sprache des Textes – nicht zu

155 Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 12. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

156 Ebd. S. 13.

157 Kühner, Angela: Kollektive Traumata Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September. Berlin (2003): Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. (Berghof Report Nr. 9) S. 24. Hervorhebung im Original.

durchleuchtende[s] Wort“[158], den Tod, der seinerseits eine Form der Abwesenheit bedeutet, vorweg. Indem der Suizid des Vaters Dienst und Tod in sich vereint (denn der Vater erschießt sich im Dienst), stellt der Tod in den Augen der jungen Erwachsenen, die die Erzählerin gewesen ist, als der Vater sich erschoss, umso mehr eine, nun jedoch eine irreversible, Form, im „Dienst“, das heißt hier, abwesend zu sein, dar.

Die Engführung von Dienst und Tod verweist außerdem daraufhin, dass zwischen dem Suizid des Vaters und seiner Arbeit ein kausaler Zusammenhang besteht. Die Erzählerin selbst benutzt den Begriff der Arbeit nicht; sie spricht durchgängig vom „Dienst“, was in erster Linie als Militärdienst, in zweiter Linie als Pflichterfüllung und in dritter Linie als Abhängigkeitsverhältnis (das hier mit einer Schweigepflicht (vgl. DD, 41) einhergeht), begriffen werden kann. In dem Begriff des Dienstes schwingt dabei auch das ursprüngliche Verständnis sowohl vom Diener, der bei Hof angestellt ist, als auch die religiöse Erwartung, der Mensch habe Gott beziehungsweise einer höherstehenden Instanz zu dienen, mit.

Vor allem aber dient der Begriff der Erzählerin als Codewort – sie wiederholt eine Art Mantra aus der Kindheit und vollzieht damit eine Ausweichbewegung nach. Diese mag ihr schon aus der Kindheit, aus den Gesprächen der Erwachsenen, vertraut sein; zugleich scheut sie selbst davor zurück, sich beispielsweise der Arbeitswelt des Vaters, die ihr schon als Kind unzugänglich war, zu nähern. Der „Dienst“ markiert sowohl eine verschwiegene als auch eine geheimnisvolle Welt.

> Die glühende Luftsäule, die sich am ersten November 1952 über dem Stillen Ozean erhob, erreichte nach zehn Minuten eine Höhe von vierzig Kilometern und eine Ausdehnung von einhundertneunzig Kilometern. Und mit einem Donnerschlag zerstörte der erste sowjetische Wasserbombenversuch ein Dreivierteljahr später die letzten Illus-ionen von der Überlegenheit der Amerikaner im Weltmaßstab. (DD, 22)

Die Erzählerin stellt den Dienst des Vaters bei der Wismut in Beziehung zu der Explosion der ersten Wasserstoffbombe, welche die USA in der Nacht vom 31. Oktober zum 1. November 1952 im Zuge des nuklearen Wettrüstens während des Kalten Krieges gezündet hat, ohne dass dieser Zusammenhang über die zitierte

[158] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt.“ In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 167.

Passage hinaus ausführlicher dargestellt werden würde. Im Vordergrund steht, „[u]nter einer stillen, mitunter zur Bewegungslosigkeit erstarrten Oberfläche die Strömung aufzuspüren“[159].

Das Schreiben in der DDR, wie Krauß es hier formuliert, beschreibt zugleich das Zusammenspiel von Vatergeschichte und Geschichte der DDR, das in *Der Dienst* atmosphärisch dargestellt wird, als ein Netz von Strömen, „[g]ewisse[n] Bewegungen“, Binnenstrukturen.

Die Explosion der Wasserstoffbombe, die auch „Superbombe“[160] genannt wird, ist an eine bestimmte Menge Uran, wie es von der Wismut abgebaut wird, gebunden. In dem Bericht *Wir nannten sie Lulu* zitiert DER SPIEGEL in einer Ausgabe vom 26.11.1952 Stewart Alsop, den „Kenner der Wasserstoffbomben-Probleme“, um das mögliche Ausmaß der „Superbomben“ darzustellen:

> Wenn die Wasserstoffbomben eines einzigen Krieges die Atmosphäre noch nicht mit genügend Carbon 14 anreichern, um eine universale Unfruchtbarkeit hervorzurufen, so könnte schon die H-Bomben-Quote des darauf folgenden Krieges den Untergang der Menschheit besiegeln.“[161]

Der Explosion der ersten Wasserstoffbombe mit dem Codenamen Ivy Mike, gezündet von den USA, folgte am 12. August 1953 die Zündung einer Wasserstoffbombe durch die ehemalige Sowjetunion auf dem Atomwaffentestgelände Semipalatinsk, womit „die letzten Illusionen von der Überlegenheit der Amerikaner im Weltmaßstab“ (DD, 22) zerstört werden. Am 30. Oktober 1961 explodierte auf Initiative der Sowjetunion mit der Zar-Bombe schließlich die mit 57 Megatonnen leistungstärkste je gezündete Kernwaffe.

Die Überlegenheit der ehemaligen Sowjetunion im nuklearen Wettrüsten fällt für die Erzählerin besonders ins Gewicht, weil die Wismut, für die der Vater arbeitet, ein sowjetisch-deutsch geführtes Unternehmen ist.

In der Gesellschaft der DDR hält sich zu der Zeit zudem, durch die Politik lanciert, die Vorstellung, dass die Sowjetunion den Frieden garantiere, das heißt einen dritten Weltkrieg verhindere und den Aufbau des Sozialismus in der DDR vorantreibe. Indem

---

[159] Krauß, Angela: Die Lage im Osten, ndl, Neue Deutsche Literatur, 8/1993, S. 168-172, hier S. 169.
[160] Wir nannten sie Lulu. 25.11.1952. Autor nicht genannt. In: DER SPIEGEL 48/1952. https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21978385.html (Zuletzt eingesehen am 21.09.2019.)
[161] Ebd.

die Erzählerin auf die Zündung der Wasserstoffbombe durch die Sowjetunion verweist, stellt sie die damals bestehende Überzeugung in Frage. Aus demselben Grund führt die Erzählerin die Besetzung Prags durch die ehemalige Sowjetunion in der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 in den Text ein.

> Er hat sich meiner noch einmal erinnert. Am 22. August 1968 ließ er mich durch seinen Chauffeur auf einem Zeltplatz an der Ostsee suchen und noch in derselben Nacht *wie ein Kind* nach Hause bringen. (DD, 44)

Dass die Erzählerin hier einen direkten Zusammenhang andeutet, der zwischen der Besetzung Prags durch die ehemalige Sowjetunion und dem Suizid des Vaters besteht, wird durch den Anschlusssatz deutlich: „Im Oktober erschoß sich mein Vater im Dienst." (DD, 44)

Dieser Satz bildet den Schlusspunkt einer Abfolge, welche den allmählichen Entschluss des Vaters zum Suizid widerspiegelt. Der Suizid bildet den Höhepunkt dieser Abfolge, die damit auch als Klimax begriffen werden kann. Zuerst, „von dem Tag an, da er sein Leben verstanden hatte" (ebd.), wird der Vater „weich und zärtlich" (ebd), woraufhin in der Familie „nun viel gelacht" wurde (DD, 44); die Erzählerin beschreibt hier die Einkehr des Vaters. Anschließend plant er „kaltblütig" (ebd.) seinen Suizid.

Das Adverb „kaltblütig" wird in phraseologischen Zusammenhängen in Verbindung mit dem Wort ‚Mord' verwendet. Die Verwendung des Adverbs in Verbindung mit dem Suizid deutet daraufhin, dass eine Distanz zwischen dem, der den Suizid plant und dem, der sterben wird, besteht, als wäre der Vater aus sich herausgetreten. Zugleich kann es die Erzählerin sein, die auf diese Weise in Distanz zu dem Ereignis tritt. „So jedenfalls", verdeutlicht die Protagonistin, „sollte es nach seinem Willen aussehen: wie ein Urteil." (ebd.) Sie selbst betrachtet das Sterben des Vaters retrospektiv aus dem Blickwinkel des Kindes als „ein langes Schrumpfen, ein Nachinnenstülpen, ein Verschwinden in sich selbst." (ebd.)

Während der Vater aus Sicht der Erzählerin einen Suizid wählt, der zugleich die Exekution einer Verurteilung beziehungsweise Selbstverurteilung darstellt, eine vernichtende Bewertung des eigenen Daseins von außen, sieht die Erzählerin in dem selbstgewählten Tod des Vaters zugleich eine Fortführung seiner Hinwendung ins Innere. In der Auffaltung nach außen bei gleichzeitiger Einfaltung nach innen zeichnen

sich dabei Spuren von Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit ab wie sie auch die psychische Verfasstheit des Vaters durchziehen.

Schließlich erinnert der Vater sich noch einmal seiner mittlerweile erwachsenen Tochter (vgl. DD, 44) und lässt sie „*wie ein Kind*“ (DD, 44, Hervorhebung im Original) nach Hause bringen. Zwei Monate später erschießt er sich.

Wie eine Parallelstelle zu dem „Nachinnenstülpen, ein[em] Verschwinden in sich selbst“ (DD, 44) liest sich die zwei Seiten zuvor formulierte Reflexion der Erzählerin: „Es war nur ein Schweigen in ein anderes übergegangen.“ (DD, 42) Dieser Satz steht für sich, gesetzt zwischen zwei Leerzeilen. Auf diese Weise entstehen mehrere Anknüpfungsmöglichkeiten.

So lässt sich der Satz beispielsweise als vorweggenommener Tod des Vaters begreifen, der zwei Seiten später mit dem Satz „Im Oktober erschoß sich mein Vater im Dienst.“ (DD, 44) explizit formuliert wird. Der Tod wird in dieser Lesart mit einer Form des Schweigens gleichgesetzt, die eine andere Form des Schweigens ablöst. Ähnlich formulierte die Erzählerin es in Bezug auf die Abwesenheit des Vaters im Dienst. („Dienst war nur ein anderes Wort für Abwesenheit. Jegliche Abwesenheit hieß Dienst.“ (DD, 32)) Das Schweigen oder die Abwesenheit des Vaters zu Lebzeiten, das in ein anderes Schweigen oder eine andere Abwesenheit wechselt, als er stirbt, deutet auf einen leeren Raum, einen blinden Fleck hin, die sowohl der Dienst des Vaters als auch sein Tod markieren. Während das Schweigen, das in Bezug auf die Arbeit stattfindet, eine Mischung aus dienstlich auferlegtem und figurenpsychologisch determiniertem Schweigen ist, bedeutet der Tod des Vaters ein endgültiges Schweigen. Das wiederum heißt, dass die Leerstelle, die stets zum Vater gehört hat, als solche endgültig bestehen bleibt.

Zugleich bezieht sich der Satz „Es war nur ein Schweigen in ein anderes übergegangen.“ (DD, 42) auf ein verändertes Dienstverhältnis des Vaters. In der Hierarchie des militärischen Sicherheitsdienstes der Wismut steigt er vom Bergpolizisten zu einem Mitglied der „höchste[n] Behörde“, zu der er sich als Diensthabender der „höheren Behörde“ (DD, 38) ein Mal monatlich begibt, auf. Anschließend arbeitet er im Zivilschutz, ein Positionswechsel, der dazu führt, dass er aus Sicht der Erzählerin plötzlich „allen Vätern, die ich kannte“ (DD, 39) gleicht.

> Die Krauß'sche Vaterfigur ist hinsichtlich ihrer (spärlich rekonstruierbaren) gesellschaftlichen Position ebenso mit Liebmanns Vaterfigur wie mit der

> Figur Urban aus Christa Wolfs *Leibhaftig* zu vergleichen. Er gehört zu den in der frühen DDR schnell Aufgestiegenen, mit den Machtmechanismen (und -inhabern) aber schließlich in Konflikt geratenden Funktionären.[162]

Der Einsatz des Vaters im Zivilschutz, eine Maßnahme, die in der DDR in Folge von Katastrophen und Havarien sowie bei möglichen militärischen Kampfhandlungen ergriffen wurde, lässt ihn die möglichen Auswirkungen des Uranabbaus durch die Wismut im Form eines Atombombenangriffs realisieren.

> Er sprach häufig im Schlaf. Meine Mutter erwähnte es aus Versehen. / Er sprach vom Ernstfall. / […] Er sagte, im Ernstfall müsse man Tücher und Hüte befeuchten, ehe weitere Anordnungen folgten. Das erklärte er mir. / Mein Vater sprach vom Dienst. / Es kam vor, daß er mich nachts wachhielt mit seinem Sprechen darüber. […] / Damals hat sich mir seine Stimme eingeprägt, durch sein häufiges nächtliches Sprechen. Sie kam aus dem Gehäuse der Schweigepflicht, einem Gehäuse vollkommener Einsamkeit […]. (DD, 41)

An dieser Stelle wird das Schweigen, hier in Form der Schweigepflicht, als „Gehäuse" begriffen. Damit fügt es sich in die motivische Reihe der Gehäuse im Werk der Autorin ein. Als Gehäuse wird neben einem umgrenzten Schreib- und Erzählort also auch die Sprache (vgl. „Gestelle", HÜ, 81) und – expliziter noch als Sprache – das Schweigen selbst betrachtet. Das Schweigen ist an dieser Stelle dabei metaphorisch als Gehäuse zu begreifen, das nicht – wie etwa die unter II.II dargestellten Gehäuse – frei gewählt wurde und sowohl geöffnet als auch geschlossen ist, sondern als eines, dass, ähnlich wie besetzte Wörter, vielmehr einer Rüstung, einem Käfig oder einem Gefängnis gleichkommt.

Die Schweigepflicht geht wiederum mit einem Komplex von verschiedenen Arten zu schweigen einher. Im Zentrum dieses Komplexes steht der Vater, der in Bezug auf das Schweigen gleichzeitig Sender und Empfänger ist. Als Empfänger hat er es erneut mit zwei Arten zu schweigen zu tun. Dabei handelt es sich zum Einen um die Schweigepflicht, einem von der Macht aufoktroyierten Zwang, Informationen zu verschweigen, und zum Anderen um das sogenannte „Frunse-Prinzip" (DD, 36), demzufolge jeder Soldat nur „das Minimum an Information, das zur Ausführung eines Befehls unmittelbar notwendig ist" (DD, 36), erhält.

---

[162] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 167.

Die auf Michail Wassiljewitsch Frunse, sowjetischer Heerführer während des russischen Bürgerkriegs und Militärtheoretiker, zurückgehende Militärreform zur Professionalisierung der Roten Armee beinhaltete die Einführung der Einzelleitung, die in *Der Dienst* als „Frunse-Prinzip" bezeichnet wird. Sie beschreibt eine hierarchische Struktur, die einer Person ausschließliche Entscheidungsvollmacht überträgt. Die Einzelleitung kann in verschiedenen Bereichen angewandt werden, im Militär ebenso wie in der Wirtschaft oder Politik.

Das „Frunse-Prinzip" in *Der Dienst* stellt eine Synthese aus einer militärischen und politischen Form der Einzelleitung dar. Es fungiert im Text als Scharnier in zwei Richtungen. Zum Einen weist es den Vater in die Rolle des Empfängers, in die Rolle also, in der er selektierte Informationen erhält; zum Anderen übt er als Befehlshaber gegenüber anderen Soldaten selbst das Frunse-Prinzip (was ihm wiederum aufoktroyiert wird) aus.

> Es handelt sich also nicht um einen voluntativen Sprechverzicht, der dem Vater zur zweiten Natur wird, sondern um ein themen- bzw. rollenbedingtes, von der Staatsmacht erzwungenes Schweigen. So dringt der Staat in Gestalt des Berufes in das Private, in die Familie ein, avanciert ein Tabu militärisch-ideologischer Provenienz zu einer eingeschränkten bzw. stagnierenden, ans Pathologische einer Traumatisierung grenzenden Familienkommunikation. Wenn ein Begriff wie „Schweigen" verwendet werden kann, um reale Zustände auszudrücken, dann, weil der unter-drückte Zusammenhang, die Diskrepanz zwischen der offiziellen Sprache eines friedens-sichernden Systems und der repressiven Alltagswirklichkeit (in der Wismut) gar nicht anders als in Symptomen zur Sprache kommen kann.[163]

Zusätzlich zu der Ausübung der Schweigepflicht schweigt der Vater im Privaten jedoch auch unabhängig von dienstlichen Zusammenhängen, etwa während des Zusammenseins mit der Tochter.

> Er konnte neben mir gehen ohne jeglichen Ausdruck. Er hielt das aus. Ich war es, die aufgab. Ich habe ohne Umschweife begriffen, daß Schweigen Macht ist. Es war ganz einfach zu begreifen. Eine Gewißheit des Körpers, wenn ich neben ihm ging. Eine Mischung aus Sehnsucht und Angst. (DD, 36)

[163] Ostheimer, Michael: »Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf wo denn sonst. Und in unserem Herzen.« Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg 2014. S. 45-62, hier S. 54f.

Hier wird der Vater selbst zu einem Akteur, der, so die Wahrnehmung der Erzählerin, durch Schweigen Macht ausübt. Es zeigt sich, dass der Vater das rollenbedingte Schweigen verinnerlicht hat und ins Private hineinträgt. Zusätzlich spielt seine psychische Disposition in das Schweigen hinein, sodass sein Schweigen als sehr komplexes zu begreifen ist.

Die Darstellung des Vaters weist Leerstellen und Offenheiten auf. Diese beziehen sich sowohl auf die Geschichte des Vaters als auch auf seine Persönlichkeit. Sie resultieren zum Einen aus der Schweigsamkeit des Vaters und zum Anderen aus der traumatischen Belastung der Erzählinstanz durch den Suizid des Vaters sowie durch eine lückenhafte Erinnerung. Der Verlust des Vaters geht dabei auch mit dem Schmerz darüber einher, den Vater nicht umfassend kennengelernt haben zu können. „Dann kann Literatur nichts anderes mehr tun, als diese so entstandene Leerstelle, dieses Loch in der Geschichte zu umschreiben."[164] Mit der Besetzung Prags tritt zwar nicht der Ernstfall ein, den der Vater befürchtet[165], doch seine Weltordnung gerät ins Wanken. Mit der Hoffnung, die er, gemeinsam mit großen Teilen der Gesellschaft, in die Sowjetunion als Friedensgaranten gesetzt hat, verliert er auch das Vertrauen in seinen Dienst.

In der Klagenfurter Textfassung[166] ist vor dem Satz, der den Suizid des Vaters vermittelt, ein Satz eingefügt worden, der in keiner der nach 1988 gedruckten Textvarianten vorkommt: „Was noch in seiner PERSÖNLICHEN MACHT stand, wollte er getan haben."[167] Hier interpretiert die Erzählerin die Reaktion des Vaters auf den Einmarsch der ehemaligen Sowjetunion in Prag. Während das weltgeschichtliche Geschehen nicht nur nicht in seiner Hand liegt, sondern Ohnmacht, Angst und gegebenenfalls auch Schuldgefühle evoziert, nimmt der Vater umso entschiedener auf

---

164 Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 3. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

165 Vermutlich ist der „Ernstfall", den der Vater befürchtet, ein Atombombenversuch und die damit einhergehende radioaktive Verstrahlung eines Gebiets. .

166 Mit „Klagenfurter Fassung" ist zunächst das Originalmanuskript zu *Der Dienst* gemeint, das die Autorin im Jahr 1988 in Klagenfurt während des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs vorgelesen hat und für das sie mit dem Inge-borg-Bachmann-Preis ausgezeichnet wurde. Dabei handelt es sich um eine mit Schreibmaschine getippte Text-fassung, auf der von der Autorin handschriftlich u.a. zwei Sätze sowie Markierungen und Unterstreichungen ein-gefügt worden sind. Die „Klagenfurter Fassung" ist erschienen in Felsbach, Heinz/ Metelko, Siegbert (Hrsg.): Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis 1988. München (1988): List Verlag. S. 14-22.

167 Ebd. S. 21. Gemeint ist, dass er seine Tochter auf einem Zeltplatz an der Ostsee von einem Chauffeur abholen ließ. (vgl. DD, 44)

sein persönliches Leben Einfluss. Diese Einflussnahme deutet bereits auf den Suizid als radikale Möglichkeit, mit dem Leben umzugehen, hin. Zugleich handelt es sich wiederum um eine wortlose Form der Machtausübung – an Stelle der Sprache tritt die Selbstexekution.

Zugleich ist der Satz ein Hinweis auf den Prozess des Schreibens am Text. Während die Reflexions- beziehungsweise Interpretationsebene, auf der die Erzählerin die „PERSÖNLICHE MACHT" des Vaters formuliert, bedeutet, dass die Tochter sich von der Handlungsebene, sprich dem nahenden Suizid – der Tat – des Vaters abwendet, erfordert der unmittelbar darauffolgende Satz – „Im Oktober erschoß sich mein Vater im Dienst."[168] – das Gegenteil: die konkrete Darstellung der Katastrophe.

Neben „PERSÖNLICHE MACHT" werden auch andere Wörter der Klagenfurter Fassung in Majuskeln gesetzt. In den späteren Textfassungen hingegen tauchen keine Majuskeln mehr auf. Teilweise wurden die Markierungen hier als Kursivschreibung umgesetzt, teilweise bleiben die Hervorhebungen aus. Die unterschiedlichen typografischen Darstellungsarten deuten auf den Schreibprozess hin, den die Autorin über die Klagenfurter Fassung hinaus fortgeführt hat. Er ist Ausdruck der Suche nach einer Textform, für die die Majuskeln im Zuge des Schreibprozesses Anhaltspunkte gewesen sein mochten. Denkbar ist etwa, dass die Majuskeln Momente der Verdichtung kennzeichnen und Markierungen innerhalb der zwischen Lyrik und Prosa pendelnden Schreibbewegung setzen. Dass die Schreibbewegungen und Überarbeitungsstufen des Textes sich verstärkt in Richtung Lyrik orientiert haben könnten, zeigt sich unter anderem darin, dass die Autorin den Text in der Klagenfurter Fassung noch als einen „entwicklungsroman"[169] [sic] bezeichnet hat. Tatsächlich deutet auch der ursprüngliche Anfang des Textes an, einen Entwicklungsroman einzuleiten.

> Das Licht der Welt, das ich erblickte, war von einer frischen, brutalen Helligkeit durchdrungen. Nichts war unwirklich. Alles war so nackt, wie die großen, mageren Ohren meines Vaters. In den fünfziger Jahren verkleidete er sich auf Faschingsfesten gern als Seeräuber. Er malte sich dann ein ganz schwermütiges Gesicht an.[170]

[168] Ebd. S. 14.
[169] Ebd.
[170] Ebd.

Der ursprünglich erste Satz des Textes – dem ersten Satz misst Krauß in ihren Poetikvorlesungen an sich einen herausgehobenen Stellenwert bei (vgl. GE, 9) – deutet daraufhin, dass sich die Entwicklung, die in dem „[R]oman" aufgezeigt werden soll, nicht zuerst auf die Figur des Vaters, sondern auch auf das erzählende Ich bezieht. Einige Sätze später zeigt sich dabei, dass die Entwicklung des erzählenden Ichs teilweise von der Entwicklung des Vaters abhängt und sowohl die Geschichte des Vaters als auch die der Erzählerin dargestellt werden soll.

Während die Buchfassung des Textes, sowohl die bei Suhrkamp als auch die bei Aufbau erschienene, mit einer beinahe schnitzlerschen Naturbeschreibung einsetzt und damit epischer beginnt als die Klagenfurter Fassung, entwickelt sich der Text selbst schließlich in allen Fassungen dezidiert in eine lyrische Prosa und nicht, wie die Autorin es zu Beginn ihres Schreibens am Text noch intendiert hat, in die Form eines Entwicklungsromans.

Der epische Bogen, den die Autorin der Klagenfurter Fassung nachträglich als Anfang vorangestellt hat, suggeriert zunächst eine klassische Erzählform, Geschlossenheit des Geschehens und Linearität eines narrativen Bogens. Der schlaglichtartige Anfang des Textes in der Klagenfurter Fassung, seine Bruchstückhaftigkeit und assoziativen Bezüge hingegen verdeutlichen noch stärker als die Anfänge der Textfassungen nach 1988, dass *Der Dienst* aus dem Schweigen kommt und formal-ästhetisch lyrische Anklänge im Sinne behutsamer sprachlicher Tastbewegungen aufweist. So lässt sich der Prosatext nicht eindeutig einer Gattung zuordnen. Zwar weist er einen Plot und narrative Bögen auf, jedoch finden sich durch literarische Verfahren der Verdichtung und Rhythmisierung lyrische Anklänge in ihm wieder. Die Anmutung eines „Langgedicht[s] in Prosa"[171] entsteht dabei durch ein bricolageartiges Textverfahren. Szenen, die teils in motivischem, teils narrativem Zusammenhang zueinanderstehen, werden in Form von Textblöcken, getrennt durch Leerzeilen, zu einem Textganzen zusammengefügt.

Lyrische Anklänge entstehen darüber hinaus durch Wiederholungen und Wiederaufnahmen, beispielsweise: „So bietet es sich dem bloßen Auge." (DD, 7 und DD, 8) „Ich wartete." (zwei Mal auf DD, 13) „Gewisse Bewegungen. Das ist alles." (DD, 11 und DD, 19) „Niemand bemerkte uns." (DD, 21) „Niemand merkte etwas." (DD, 22)

[171] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen 2007: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 166

Auf diese Weise entsteht eine Art Gesang, eine „musikalische Sequenzstruktur“[172], ein Rhythmus, in dem Themen und Motive wie im Refrain eines Liedes repetiert werden. Die Wiederholungen haben unter anderem auch damit zu tun, dass schmerzvolle Erfahrungen umkreist werden, „statt aus dem, was jeden Sinn sprengt, Sinn machen zu wollen.“[173] Lyrisch mutet auch insofern der Assoziationsreichtum des Textes an als sich unter anderem durch ihn eine hohe thematische und motivische Dichte ergibt. Freißmann betont, dass der Unsagbarkeit des Traumas nichts anderes übrig bleibe als assoziativ zu erzählen.

> Die meisten dieser Texte wurden aus der Erinnerung heraus erzählt und es gehört zu den täglichen Erfahrungen, dass Gedächtnisse manchmal nach rätselhaften Prinzipien organisiert zu sein scheinen. So tragen die seltsamsten Assoziationen die Erinnerung weiter von einem Ereignis zu einem anderen.[174]

In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen stellt die Autorin den Bezug zwischen der Besetzung Prags und dem Suizid des Vaters noch einmal deutlicher dar als sie ihn in *Der Dienst* literarisch inszeniert.

> Der willentliche Tod meines Vaters nach dem Einmarsch der Russen in Prag, jenem Übergriff der Bruderarmee, der auf keinerlei Brüderlichkeit mehr Aussicht ließ, der Tod meines Vaters zwanzig Jahre vor dem Ende des Sozialismus als Gesellschaftsepoche hatte mich beobachten und durchschauen gelehrt. Nach dem Scheitern meines Vaters habe ich das Scheitern des Systems erlebt. Ich beobachtete, wie es zum Abgrund rollte. (GE, 46)

Hier deutet sich ein weiterer Verlust an, den die Autorin, ausgelöst durch den Verlust ihres Vaters und der Balance in der Familie, erfährt. Dabei handelt es sich um einen Vertrauensverlust in die Stabilität des Gesellschaftssystems, in dem sie lebt. Dieser Vertrauensverlust drückt sich in einer jahrelangen Suchbewegung aus, dem Versuch der Autorin, Erkenntnis über den Zusammenhang zwischen dem Suizid des Vaters und seinem Dienst in der DDR zu erlangen.

Außerdem drückt sich das Ansinnen, verstehen zu wollen, in der schreibenden Suchbewegung aus, von welcher beispielsweise die jahrelangen Vorarbeiten zu *Der*

---

[172] Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 33. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

[173] Ebd.

[174] S. 34.

Dienst und die Veröffentlichung von drei verschiedenen Textfassungen zeugen: der 1988 zum Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt vorgetragenen, der 1990 bei Suhrkamp und der 1991 in dem Band *Dienst Jahre und andere Prosa* bei Aufbau erschienenen.

> Mein Vater scheiterte an seinem Leben innerhalb der gesellschaftlichen Umstände und beendete es 1968 mit dem selbstgewählten Tod. Ich begriff damals nichts. Ich suchte seitdem nach der Antwort, die er mir verweigert hatte. Auf alles, auf dieses ganze Land, in dem ich lebte. Ich habe ununterbrochen mein ganzes Leben samt Vorher und Nachher abgesucht. Für mich ging es, was das Schreiben betraf, zwanzig Jahre im Grunde um nichts anderes. Daß ich *Der Dienst* im Jahr 88/89 geschrieben habe, schreiben konnte – das erkenne ich heute als eine Facette der gesamten Verdichtung, die damals in der Gesellschaft, also auch in den einzelnen im Gange war. Ich hatte die DDR auf meine Weise erfaßt, das heißt in eine dichterische Figur hineinerfunden, also DDR nicht als Staat, sondern als atmosphärisches Feld, in das wir alle atmeten, schauten, dachten, träumten. Heute bin ich sicher, daß dieser Verdichtungszustand in der Gesellschaft erst eintreten mußte, damit ich nach zwanzig Jahren mein Nukleus-Gedicht schreiben konnte.[175]

Der subversiv-fragende Blick, den auch die Erzählerin in *Der Dienst* auf bestehende gesellschaftspolitische Wertesysteme richtet, stellt zugleich auch leise Fragen an das idealisierte Vaterbild, das in den Augen des Kindes, das die Erzählerin gewesen ist, entstand.

> Sehr groß war er, als er das erste Mal aus dem grauen EMW stieg und dabei ungeschickt den Kopf einzog: ein noch junger Mann, der sich von seinem Chauffeur mit Händedruck verabschiedet. Seine mühsam verhaltenen Sprünge im Treppenhaus. Er setzte mir seine noch warme Dienstmütze auf den Kopf. Er schob mir kleine Löffel mit süßer Milch in den Mund. Er hob mich auf seine Schultern, und wir schritten, *ein* Mensch, durch die Wohnung zum Wandschrank, wo neben den leeren Einweckgläsern und den Einweckgummis und den Metallbügeln der Stiefelknecht lag. Die Stiefel fielen gekrümmt wie Rauben neben ihn und rochen scharf. (DD, 20f.)

Die Kindheitserinnerungen der Erzählerin, wie inszeniert beziehungsweise fingiert sie auch sein mögen und sein müssen, zeichnen einen kindlich wirkenden Vater, der in liebevoller Verbindung zu seiner Tochter steht. Er begibt sich auf Augenhöhe des Kindes und fühlt sich in die Welt seiner Tochter ein.

[175] Krauß, Angela: Das im Leben verborgene Gedicht. In: Akademie der Künste (Hrsg.): Sinn und Form. November/Dezember 2011. S. 743-757, hier S. 753f.

> Mein Vater beugte sich über mich, während ich schlief, und sah mich an. Er roch gut. Manchmal nach feuchtem Filz oder nach warmer, verschwitzter Wolle oder trocken nach Graphit und Leder, nach schweinshellem Koppelleder, Stiefelleder, Pistolentaschenleder, nach Kragenbindenschweiß, sogar nach den kalten Aluminiumknöpfen konnte er riechen oder nach den Stempelfarben in den Ausweisseiten, die leicht zusammenklebten unter dem Einfluß der Körperausdünstungen. Er strömte eine starke, gleichmäßige Wärme aus, die im Innenfutter der Uniform zunahm und stärker wurde bis in die Taschenzipfel hinein, wo die Börse für Kleingeld steckte, die ich ihm einmal aus einem Lederrest gebastelt hatte. Seiner Aktentasche, seinen Händen, seiner Halsgrube, allem entströmte der trockene, tiefe, warme Geruch seiner Uniform, wenn er sich früh, während ich noch schlief, über mich beugte. (DD, 26f.)

Vergleichbar der Proust'schen Madeleine löst der Geruch des Vaters eine Reihe von Assoziationen und Bildern im Kind aus. Der olfaktorische Eindruck wirkt dabei als eine unmittelbare Wahrnehmung, die nicht nur ohne Worte auskommt, sondern von Worten verändert und gestört werden würde. Die im Zuge des Erinnerns wiedergewonnenen sinnlich-konkreten Momente sollen nicht durch etwaige Gespräche unterbrochen oder wieder verloren werden.

Die Kindheitserinnerungen werden als Momentaufnahmen in verdichteten Textblöcken dargestellt, denen durch Aufzählung und die Dominanz hypotaktischer Satzstrukturen ein Rhythmus verliehen wird. Die Textblöcke wirken dabei wie Kindheitsfotos. Hier zeigt sich eine andere Seite des Schweigens – ein (literarisch suggerierter) Vorrang der sinnlich-konkreten Erfahrung vor dem Gespräch, dem Wort.

Mit Blick auf den textinitiierenden Impuls, welcher dem *Dienst* vorausgegangen ist, inszeniert Krauß in ihren Poetikvorlesungen, dass sie eines Tages ins Erzgebirge fährt, um die Wohnbaracken der Bergleute aus den Fünfzigerjahren zu besichtigen. (vgl. GE, 27) Die Darstellung lässt offen, ob es sich dabei um einen autobiografischen Bericht, eine Autofiktion oder Fiktion handelt.

Die Häuser, so der Text weiter, sind inzwischen zu einem Altersheim umfunktioniert worden. In den Fluren hängen noch „die verblichenen Sicherheitstafeln mit den Verhaltensregeln bei Havarien im Bergbau." (GE, 27) Das erzählende Ich begegnet dem Pastor des Ortsteils, der ihr berichtet, „niemand sei hier weggezogen, als die Lebensgefahr im Umgang mit Uranerz zuerst der Leitungsebene und dann den Einwohnern bekannt wurde." (Ebd.)

Der Ausflug zu den einstigen Wohnbaracken der Bergleute auf dem ehemaligen Wismutgelände wird für das Ich zu einer Reise, die zurück in die Zeit der Kindheit führt.

> Ich wanderte hin zu der Stelle, wo einst das Kurhaus des weltberühmten Radiumbades Schlema stand, in dem mein Vater, achtundzwanzigjährig und gerade aus der Gefangenschaft heimgekehrt, meine Mutter, die ihren von einjähriger Gefangenschaft in einem russischen Lager schwerkranken Vater zur Kur begleitete, das erste Mal beim Tanztee sah. Ich blieb an diesem Platz stehen, um mich das Haldengebirge meiner Kindheit, das bereits wieder zuzuwachsen begann. Nur auf drei oder vier Gipfeln drehten sich noch die Räder der Schächte, Schacht neun war seit Jahren geschlossen, und meine Großmutter war seit zwei Jahren tot. (GE, 28)

Das Ich, heißt es im Text weiter, läuft anschließend nach Schneeberg, wo zu der Zeit noch ein Großonkel lebt. Beeinflusst durch die Erlebnisse des Tages erscheint der erzählenden respektive sich erinnernden Instanz im Traum als Tagesrest das entscheidende Bild, welches das Schreiben an *Der Dienst* initiiert haben soll.

> Die Turmuhr schlug, und nachdem ich eine Weile geschlafen hatte, schien sie in immer kürzeren Abständen zu schlagen, als verginge die Zeit plötzlich sehr schnell. Durch meinen Schlaf gongte bald ununterbrochen die Uhr, und dann sah ich vor mir ein merkwürdiges Ding, eine aus einem riesigen sandfarbenen Block gehauene Skulptur, eine vollende Skulptur, wie ich sie später einmal in einem kaum faustgroßen Pyrit aus den Anden wiedergefunden habe, der seine schöne entschiedene Gestalt in Jahrmillionen unter der Erde ausbildet. Ich sah jenen Block aus Sandstein: entschlossen und klar und kantig behauen. In Details und Detailpassagen bildete er ein geschlossenes Ganzes mit deutlich erkennbarer Rhythmik der Formen. Ich schlief und wußte, daß ich mein Werk sah. […] Nach dieser Nacht, achtzehn Jahre nach dem Tod meines Vaters, wußte ich, daß das, was ich so lange als Stein gefühlt und mit mir geschleppt hatte, Gestalt annahm. Daß das Unbewußte sein Werk getan hatte und ich es nun heraufholen, den Stein zum Schweben bringen mußte. (GE, 29)

Der Stein, der das Unsagbare darstellt (vgl. GE, 26), als welches er jahrelang auf der Autorin gelastet haben soll, steht hier für den vollendeten Text, das heißt für die Verwandlung des Unsagbaren ins Sagbare oder Gestaltbare. Während in Bezug auf das Unsagbare der Fokus noch auf der Masse und dem Gewicht des Steins gelegen hat, auf der Herausforderung, ihn zu tragen, erscheint der Stein im Traum nun als Kunstwerk, als „vollendete Skulptur“, die aus einem „riesigen sandfarbenen Block“ herausgeschlagen wurde. Die schwerwiegende Unsagbarkeit, die Last des biografisch-thematischen Konnex' wird als Material begriffen, während das Werk, der Text, durch die aus dem Material gehauene und künstlerisch modellierte Skulptur dargestellt wird.

Entsprechend Krauß' poetologischem Anspruch, „die Dinge zum Schweben zu bringen“[176], bedeutet die Bearbeitung, die Bildhauerei, dem Stein Leichtigkeit und eine künstlerische Form, also eine Gestalt zu verleihen, die den Eindruck erweckt, der Stein besitze Eigenschaften (wie etwa Leichtigkeit), die Steinen üblicherweise nicht zugeschrieben werden. Dabei ist der schwebende Stein jedoch nicht nur als poetologische Metapher aufzufassen, sondern tatsächlich auch als petrologisches Phänomen.

> (Daß die Natur schwere Steine zum Schweben bringt, entdeckte der Naturforscher Schauberger Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts: in wirbelndem Wasser wirkt bei einer Temperatur von 4° C, also wenn es seine größte Dichte hat, in kalten klaren Nächten eine Antigravitationskraft, de Geröll in Bächen hebt und dadurch abtransportieren kann.) (GE, 27)

Dass die Autorin die Existenz schwebender Steine in der außertextlichen Wirklichkeit erwähnt, referiert auf ein poetologisches Grundverständnis: Literatur muss nicht hergestellt, sondern kann in der phänomenologischen Welt vorgefunden werden.
Die geträumte Steinskulptur ist dabei jedoch nicht ausschließlich als textinitiierender Impuls und poetologische Allegorie zu begreifen, sondern findet darüber hinaus auch als literarisches Motiv Eingang in den Text. Die Landschaft des Erzgebirges, die gleich zu Beginn des Textes als in Bewegung begriffener „Gesteinskörper“ beschrieben wird, verweist auf den „riesige[n] sandfarbene[n] Block“, aus dem im Traum der Autorin eine Skulptur – also ein Text – herausgeschlagen wird. Außerdem wird das das literarische Motiv des sich verändernden Gesteins in zweierlei Hinsicht zu der Figur des Vaters in Beziehung gesetzt.

> Mein Vater fuhr morgens auf einem alten schwarzen Rad der Firma *Wanderer* die Straße hinauf, unter dem geöffneten Schlagbaum hindurch in eine Siedlung aus gelbgetünchten Holzhäusern, Baracken, Anschlagtafeln und beflaggten Brettertoren. Tagsüber folgte er dem russischen Posten am Drahtverhau, prägte sich schnell den Verlauf des Zauns ein zusammen mit der Fläche, die er umschloß. Auf ihr lagerte der Berg aus Abraum, das tote Gestein. (DD, 14)

[176] Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag, 13.10.1995. http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html (Zuletzt eingesehen am 23. Juli 2019.)

Zu der Zeit arbeitet der Vater der Erzählerin als Bergpolizist bei der Wismut. „Auf einem alten schwarzen Rad der Firma *Wanderer*“, hält die Erzählinstanz fest, „kam mein Vater die Straße herauf, bergauf zwischen den Schneewänden, stehend im Sattel, in der blauen Jacke der Bergpolizei.“ (DD, 15) Seine Aufgabe zu diesem Zeitpunkt der Erzählung ist es, gemeinsam mit einem russischen Wachposten einen Teil der Wismutanlage zu bewachen. Auf dieser Fläche befinden sich eine Arbeitersiedlung und eine Abraumhalde. Hier lagert „das tote Gestein.“ (DD, 14) Im Gegensatz zu dem in Veränderung begriffenen Gestein, das sowohl im Traum der Autorin als auch in der Beschreibung des Erzgebirges als Kindheitslandschaft erscheint, wird der Abraum als tot dargestellt und nimmt den Tod des Vaters vorweg.

> Ich sah ihn am Ende des Klinikkorridors in seinem gestreiften Bademantel und neuen Hausschuhen auf dem Linoleum herumgehen, zwischen den anderen Frischoperierten, die behutsam gestikulierend sprachen. Der Argwohn machte ihn ganz fest, er beteiligte sich kaum, er hielt sich heraus aus diesen persönlichen Angelegenheiten. Die Haut an seinen Beinen und auf seiner Brust war nach der Operation gelblich, von feuchten schwarzen Härchen bedeckt. Ich besuchte ihn, die Schlittschuhe über der Schulter, denn das war ein später Winter, der Wind schliff den verharschten Schnee am Fuße der Halden, an manchen Stellen taten sich unvermittelt tiefe Löcher auf, darunter kam schwärzliches Gras zum Vorschein. (DD, 33)

Der zweite Zusammenhang zwischen dem Motiv des Gesteins und der Figur des Vaters wird über die Eigenschaft des Steins, fest zu sein, hergestellt. Der Vater muss sich einige Zeit wegen einer Magenerkrankung im Krankenhaus behandeln lassen: eine Situation, die sein Misstrauen (vielleicht auch Angst und Kontrollverlust) erregt und ihn verhärten lässt. Dass diese Festigkeit, womit Verschlossenheit, Schutz und Abgrenzung von der Außenwelt gemeint sind, zugleich eine exemplarische Tendenz seines Charakters ist, zeigt sich, als er „von einem Tag zum anderen“ weich wird.

> Der Umgang mit Zivilpersonen, den sein Dienst jetzt einforderte, war ihm unmöglich geworden. In den Verhandlungen über Zivilschutzanlagen mit Bergbauingenieuren suchte er immer wieder eine befehlsverwandte Basis, scheiterte aber. Er unternahm dann keine weiteren Versuche, in *diese* Welt einzudringen. Ganz plötzlich, von einem Tag zum anderen, wurde er weich. Als ob eine jahrzehntelange Starre mit einem Mal von ihm abgefallen war. Von einem Tag zum anderen wurde er ein anderer Mensch. (DD, 43)

Die Festigkeit des Vaters, seine „Starre“, die erst rückblickend durch sein plötzliches Weichwerden deutlich sichtbar wird, hat auch ein sprachliches Äquivalent. Sie

korrespondiert mit den Befehlen, die der Vater von seiner Arbeit in einer anderen Dienstposition gewohnt ist. Mit der Weichheit, in die er nun durch seine neue Stellung gerät, geht zugleich ein Verlust der „befehlsverwandte[n] Basis“ und damit auch ein Verstummen einher, denn „[d]er Umgang mit Zivilpersonen, den sein Dienst jetzt einforderte, war ihm unmöglich geworden.“

Dieses Verstummen ist jedoch kein abruptes Verstummen etwa in Folge eines Schocks, sondern ein Verstummen in Folge der nun unwirksamen Befehlssprache, die der Vater bislang gewohnt war, in der er sich offenbar auch als Mensch eingerichtet, die ihm Halt und Orientierung gegeben hat. Indem er mit ihr, ihrer Normierung, Determiniertheit und Enge im Zivilschutz scheitert, löst er sich von ihr und wird unwillkürlich weich.

Die Pause, die in seiner Sprache wie in seinem Rollenverständnis und seinem Umgang mit anderen Menschen eintritt, ist Ausdruck dieser Weichheit, die die Erzählerin an ihrem Vater wahrnimmt. Sie markiert die Suche nach einem neuen sprachlichen Pendant und ist insofern als ein wartendes, suchendes Schweigen zu begreifen, auch wenn es Anteile des ratlosen, unsicheren, instabilen und von Einsamkeit geprägten Verstummens in sich birgt. Der motivische Komplex der Steine und Gesteine übernimmt im Text eine Stellvertreterfunktion und das sprachliche Bild übernimmt die Darstellung des Sinnlich-Konkreten, welches anders schwer vermittelt werden kann.

> Uran war bei der Wismut ein Tabuwort. Dabei wussten nahezu alle Menschen der ehemaligen DDR, dass bei der Wismut Uranerze gefördert wurden. Schon zu meiner Kindheit sprach man davon, dass bei Dittrichshütte im Thüringer Wald Friedens-bombenerz gefördert wurden. [sic] Dass nicht unbedeutende Mengen Uran in der DDR gefördert wurde [sic], hätte eigentlich jedes Kind wissen müssen, das interessiert in seinen Schulatlas geschaut hätte. Im Atlas der Erdkunde war die DDR als bedeutender Uran-produzent dargestellt und in der Karte der Wirtschaft der DDR konnte man die Hauptabbaugebiete erkennen. Nur bei der Wismut war Uran ein Tabuwort. Dieses Tabu führte dazu, dass die Tätigkeit bei der Wismut mit einem Dunstschleier umgeben war.[177]

Die Paradoxie, die Karl-Heinz Bommhardt in Zusammenhang mit dem Wissensstand der DDR-Bürger über das Uran und die Tabuisierung desselben innerhalb des

[177] Bommhardt, Karl-Heinz: Uranbergbau Wismut 1946-1999 in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR, Bad Langensalza (2011): Verlag Rockstuhl. S. 5.

Wismutkontextes andeutet, mag ihr Übriges dazu beigetragen haben, dass der Vater im Zivilschutz Irritationen ausgesetzt war.

Aus dem Motiv der sich bewegenden Steine leitet die Erzählerin zwei Sätze ab, auf die sie im weiteren Verlauf des Textes wiederholt Bezug nimmt: „Gewisse Bewegungen. Das ist alles." (DD, 11, 19) Diese „Bewegungen" deuten auf ganz unterschiedliche Elemente, Motive und Strukturen im Text hin, sowohl auf inhaltliche als auch auf formal-ästhetische.

Unter anderem beziehen sie sich auch auf „Bewegungen" im Erzählen, das hier vielmehr narrative Bögen, Episoden und Sequenzen als eine lineare, monolithische Story meint. Das Bearbeiten eines autobiografischen Themas, das damit auch einhergeht, kann, so Freißman gar keiner „geordneten, geschlossenen Narration" folgen. Die „Risse und Spalten im Bild zu kitten" kann nur durch die „(Er-) Dichtung"[178], das heißt hier das stellenweise imaginierte Füllen von Leerstellen geschehen – oder die Rissen, Spalten und Lücken bleiben, wie es hier ebenfalls geschieht, im Text sichtbar bestehen.

> In den fünfziger Jahren. Da standen in den alten Kaufhäusern, in den unzerstörten Gebäudeteilen, die man über düstere, nach Ziegelmehl riechende Treppenschächte erreichte, kleine Röntgenapparate, in die die Kinder die Füße schoben, wenn man ihnen neue Schuhe anprobierte. In einem grünlichen Licht waren die Zehen als schwarze Schatten zu sehen. Sie bewegten sich. Mehr nicht. Gewisse Bewegungen. Das ist alles. Über sein linkes Schienbein zog sich eine Streifschußnarbe, ein glatter, haarloser Kanal. Wie der Abdruck eines prähistorischen Tierchens, das dort mit tödlicher Langsamkeit entlanggekrochen war. (DD, 10f.)

Als die Sätze „Gewissen Bewegungen. Das ist alles." das erste Mal fallen, verbinden sie die Entstehungsgeschichte des Erzgebirges mit der Atmosphäre der Fünfzigerjahre, in der die Erzählerin ihre Kindheit erlebt, und der individuellen Geschichte des Vaters. Auf diese Weise setzt die Erzählerin Menschheitsgeschichte und Landschafts-geschichte zueinander in Beziehung. Vor dem Panorama des Erzgebirges, das auch in seiner Entwicklung dargestellt wird, spielt sich wie vor einem großen Bühnenbild das Einzelschicksal des Vaters der Erzählerin ab, das wiederum in den geschichtlichen Konnex der Fünfzigerjahre eingewoben ist.

---

[178] Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 66f. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

So entsteht ein doppelter Hallraum von Landschaft und Gesellschaft, in den die Geschichte des Vaters gesetzt ist. Dabei beschreiben die Sätze die Bewegungen nicht nur, sondern stellen selbst Bewegungen der Sprache dar. Die Kinderfüße, die in dem Röntgenapparat stecken, damit ihre Größe ermittelt werden kann (vgl. DD, 11), verweisen zugleich auf die doppelte Bedeutung, die sowohl die Röntgenstrahlen als auch das Uran haben. Das eine Element kann wie das andere sowohl gesundheitsunterstützend als auch existenzbedrohlich wirken. Zugleich deutet das „prähistorische Tierchen" (ebd.), das „mit tödlicher Langsamkeit" über das Schienbein des Vaters kriecht, auf die Prägung des Vaters durch den Krieg hin. Die Tödlichkeit der Langsamkeit, mit der das „Tierchen" kriecht, bezieht sich dabei auf die langfristigen Nachwirkungen des Kriegstraumas, die auch auf das Kind noch Einfluss hat.

An einer Stelle im Text erzählt das Ich etwas ausführlicher von den Erlebnissen des Vaters im Zweiten Weltkrieg. An dieser Stelle heißt es unter anderem, der Vater sei in die Kesselschlacht bei Wjasma geraten und getroffen worden (vgl. DD, 45), anschließend „in den Bewegungskrieg am *Ostwall*" versetzt und erneut getroffen, schließlich in ein russisches Gefangenlager gebracht worden, aus dem er sich „mit einer Schere aus dem Drahtverhau" (ebd.) befreit hatte.

> In diesem Sommer besuchten die letzten Kurgäste das Radiumbad Oberschlema. Mehrere Monate bewegten sich innerhalb des kleinen Gebirgsortes zweitausend Einwohner, siebenhundert Umsiedler, fünfhundert Kurgäste und fünftausend Bergleute sowie eine nicht bekannte Zahl Angehöriger der sowjetischen Besatzungsmacht nebeneinander. Gewisse Bewegungen. Das ist alles. Sie marschierten durch meine sonnendurchfluteten Kinderzimmer, ohne Takt, in festem Schwan-ken kommen sie herauf, sie treten auf den *Plan der Geschichte*. In dem Zaungeviert unterhalb der Halden, wo die Holzhäuser standen, wippten die kleinen russischen Mädchen in ihren Schul-uniformen mit ihren hellroten seidigen Schleifen auf und nieder. (DD, 18f.)

Die Sätze „Gewisse Bewegungen. Das ist alles." bilden an dieser Stelle ein Scharnier zwischen der Regionalgeschichte des Radiumbades Oberschlema (die weltgeschichtliche Bedeutung hat) und der individuellen Kindheitsgeschichte der Erzählerin.

Die „Bewegungen" der Historie stoßen Bewegungen in Einzelschicksalen an und hinterlassen, wie etwa im kindlichen Erleben der Erzählerin, Spuren in Biografien. Die Historie bildet sich so in der Geschichte des Einzelnen ab beziehungsweise die

individuellen Erfahrungen gehen in den allgemeingültigen „Plan der Geschichte“ ein und konstituieren ihn.

Obwohl die Erzählerin hier einen expliziten Bezug zwischen den Bewegungen, die Menschen im Radiumbad Oberschlema aufgrund des Uranabbaus vollziehen, und den Bewegungen, die die russischen Mädchen in den Kindheitsräumen der Erzählerin ausüben, herstellt, lässt sich der Bezug zugleich als allgemein-verbindliche Auswirkung annehmen, die eine gesellschaftliche Disposition auf das Schicksal Einzelner hat. Dieser Effekt wirkt auch auf den Vater der Erzählerin. In der Konsequenz bedeutet das, dass die Geschichte des Vaters nicht unabhängig von der Historie betrachtet werden kann, sondern, im Gegenteil, als Bestandteil und Ausdruck der Historie begriffen werden muss.

Wiederholt weist Krauß in ihren poetologischen Auskünften daraufhin, in der Literatur eine Sprache jenseits sich schnell verbrauchender Sprechweisen, beispielsweise der Medien, der Ideologie, des Alltags oder der Politik, finden zu wollen (vgl. GE, 26).

Der Vater der Ich-Erzählerin, zu DDR-Zeiten angestellt im militärischen Sicherheitsbereich der Wismut, ausgestattet mit einem Dienstwagen, einem Chauffeur und Sonderbezugsscheinen der Wismut (vgl. DD, 20, 14), ist eine ambivalente Figur. Von ihren äußeren Eckdaten, ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit, her betrachtet, ist sie geradezu prädestiniert dazu, ebendiese Sprechweisen aufzurufen. Ihre aus den typisch alltäglichen DDR-Verhältnissen herausfallende Lebensweise, ihre Zugehörigkeit zum System der Wismut, das bis 1954 als hermetisch abgeschlossenes System innerhalb des Gesellschaftssystems galt, scheinen geradezu nach Einordnung und Bewertung zu verlangen. Krauß zielt jedoch auf eine literarische Sprache abseits dieser Sprechweisen ab, auf eine Sichtweise, die sich des Politisch-Ideologischen, des Moralischen oder Mediensprachlichen enthält, es zugleich jedoch auch integriert. Angesichts dieses poetologischen Balanceakts erscheint der Grat zwischen formal-ästhetischer Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit denkbar schmal.

> Das dichterische Ich läßt sich charakterisieren als ein Mensch, der alle seine Lebenskonflikte auf das Feld zwischen dem Schweigen und der Formulierung, zwischen dem Gestaltlosen und der Gestalt verlagert hat. Entwicklung, Wachstum bedeuten für diesen Menschen, daß mit wachsender Konsequenz jegliche Spannung in die Hauptspannung transformiert wird: in die zwischen dem Unsagbaren und dem Gedicht. Weil es sich immer dazwischen abspielt, erlebt er sein Dasein, seinen Alltag als schwankend,

> unstet, zerrissen. Zwischen der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form. (GE, 23)

In Krauß' Poetikvorlesungen findet sich eine Abstraktion des beschriebenen Zusammenspiels aus Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit beziehungsweise „dem Unsagbaren und dem Gedicht", „der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form", wieder. Dabei stellt Krauß dieses Zusammenspiel nicht als spezifisches Charakteristikum ihres eigenen literarischen Schaffens in Folge einer bestimmten poetologischen Prämisse, sondern als Merkmal des dichterischen Ichs an sich heraus. Auf diese Weise verleiht sie dem eigenen literarischen Ansatz den Stellenwert des Absoluten und Apodiktischen, was zum einen auf die Bedeutsamkeit zurückzuführen ist, die sie der Adaption ins Literarische beimisst, zum anderen auf die Problematik, die dieser idealisierte Selbstanspruch mit sich bringt.

In dem Raum, der sich „[z]wischen der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form" auftut, findet sich der schmale Grat, der zwischen der Ansiedlung der Vaterfigur in einem politisch-ideologisch aufgeladenen Raum und dem Anspruch, abseits von politisch-ideologischen Sprechweisen zu sprechen, verläuft. Darin liegt eine Paradoxie, ein Pendeln zwischen Polen, auf das die Autorin selbst wiederholt zu sprechen kommt, wenn sie über ihre literarische Arbeit Auskunft gibt.

> Das Herausfordernde, das ich immer suche, besteht darin, gerade die schweren Dinge des Gegenständlichen, die ich so genau beschreibe, zum Schweben zu bringen. Man könnte sich ja eine Prosa vorstellen, mit dem Seidengriffel geschrieben, die ohnehin schon schwebt und solche Dinge verhandelt, die schweben. Aber Bahnhofsgüterwagen zum Schweben zu bringen oder solche Sätze wie: Der Ostler fährt in den Westen und freut sich, weil er die Freiheit hat. Das ist schwierig. Beides muß man zum Schweben bringen.[179]

Wenn die Autorin davon spricht, die „Dinge […] zum Schweben" zu bringen, wie sie es auch in Bezug auf den geträumten Stein tut, der für *Der Dienst* textinitiierend gewirkt haben soll, bedeutet das, die Phänomene, über die sie schreibt, aus ihren usuellen Beurteilungen und Kategorisierungen, also aus ihren festen Sprachkontexten und -Bedeutungszuschreibungen zu lösen und in einen neuen literarischen Zusammenhang

[179] Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag, 13.10.1995. http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html (Zuletzt eingesehen am 23. Juli 2019.)

zu überführen. Das bedeutet nicht, dass die Phänomene dann frei von Beurteilungen wären, sie erfahren lediglich eine veränderte Bedeutungszuschreibung. Die Pole, zwischen denen die Autorin sich damit bewegt, werden auf der einen Seite durch die Präsenz des öffentlichen Diskurses beziehungsweise der usuellen Beurteilungen, das heißt auch der festen Sprechweisen, und auf der anderen Seite durch die Abwesenheit einer davon abweichenden, aber nicht zwangsläufig gegensätzlichen, sondern einer im ‚Dazwischen' schwebenden Form, die erst gefunden beziehungsweise entwickelt werden muss, markiert. Auf dieser Seite formiert sich zunächst eine Leere, in die hinein der Text geschrieben werden soll, abseits des Diskurses, aber gerade dadurch nicht unabhängig von ihm. Das Pendeln zwischen diesen beiden Polen ist eine Suchbewegung, die sich zwischen Schweigen, Schreiben im Modus des Poetischen und öffentlichem Sprechen vollzieht.

In der Loslösung eines einzelnen Menschen beziehungsweise eines einzelnen Phänomens aus einem festen Beurteilungszusammenhang wie etwa einem Diskurs liegen Potential und Herausforderung der Krauß'schen Poetik. Die Autorin bezeichnet diese Sicht auf einen Menschen beziehungsweise auf ein Phänomen auch als „Gesamtliebe", welche ihren Poetikvorlesungen den Titel gibt. In den Vorlesungen wendet sie diese auf die Russen an, die etwa in der 1995 erschienenen Erzählung *Die Überfliegerin* leitmotivische Funktion übernehmen. „Lieben Sie etwa die Russen", werde die Autorin seitdem regelmäßig nach Lesungen vom Publikum gefragt (vgl. GE, 51), wobei dieses Fragen ein politisches Fragen, moralisches, ideologisches Fragen und nicht ein poetisch-literarisches Fragen ist.

> Damals, als es hieß *Die Russen sind fort* und die Mütze des letzten russischen Offiziers vom Schrank rutschte – waren sie da wirklich fort? Der Ton jener Frage – *Lieben Sie etwa die Russen?* – an ihm habe ich erkannt, daß Liebe eine Provokation sein kann. Liebe ist eine Provokation dort, wo gegen den Strom, wo wider die Einsicht, wider den Zeitgeist, wider die Konvention, wo politisch uncorrect geliebt wird. Liebe ist eine Provokation, wenn sie die Ideologie durchdringt und dort ankommt, wo sie zuständig ist, wo sie die stärkste Kraft freisetzt: beim einzelnen Menschen. Nur Liebe ist in der Lage, den Einzelnen vom Makel seiner Umwelt, von dem er immer gezeichnet scheint, zu erlösen und ihm seine Möglichkeiten, er selbst zu sein, zurückzugeben. (GE, 51)

Krauß' poetologische Auskünfte sind nicht nur als Hinweise auf den Selbstanspruch, der ihrem literarischen Schreiben zugrunde liegt, zu begreifen, sondern auch als

Interpretationen ihres eigenen Werks, die sich teilweise zusätzlich mit Erinnerungen vermengen.

Begreift man die Poetikvorlesungen vor allem in Hinblick auf die Erinnerungen als fiktionale Texte, die ihrerseits auf fiktionale Texte referieren, findet man das Schweigen bereits in der Entstehungsgeschichte zu *Der Dienst* als Motiv vor (das teilweise auch allegorisch, beispielsweise als Stein (vgl. GE, 26), dargestellt wird).

> Was wirklich ist in uns, bleibt unsagbar. Als ich zu schreiben begann, war das zum Mittelpunkt meiner Erfahrung geworden, zur Not. Das Eigentliche bleibt unsagbar. Ich war achtzehn, als an einem Novembervormittag, es lag bereits Schnee, zwei Offiziere, Genossen meines Vaters, vor der Tür standen, wortlos. Meine Mutter hatte die Tür weit geöffnet und stand ihnen gegenüber. Wortlos auch sie. Das Schweigen dieser Sekunden war das Schweigen des Unsagbaren. Und als dieses hat es mich seit diesem Novembertag 1968 nicht wieder verlassen, ich hatte Bekanntschaft mit ihm geschlossen, ein für allemal. Im Schweigen ist das Ganze noch ein Ganzes. Vollkommen und unverletzt. Und gleichzeitig droht es, für immer verlorenzugehen. Unerträglich wird das Schweigen nur durch unsere Angst vor dem Verlust der Vollkommenheit, die wir in ihm fühlen. (GE, 22f.)

Es ist offensichtlich, dass die Genossen eine Nachricht mittels Worten überbringen wollen, aber keine Worte finden beziehungsweise als tauglich erachten. Die Todesnachricht ist so dramatisch, dass sie sprachlich nicht darstellbar ist. Denkbar ist auch, dass der Konnex, in dem der Suizid des Vaters steht, so komplex ist, dass Worte für die Darstellung des Gesamtzusammenhangs als nicht ausreichend empfunden werden.

Außerdem sprechen sich durch das Schweigen das Entsetzen und die Betroffenheit der Genossen aus. Trotz ihrer Uniformen lässt es sie in erster Linie als Menschen, nicht nur als Träger einer bestimmten Funktion oder Rolle, erscheinen. Ihr Schweigen fungiert als selbstreferenzielle Nachricht, als Information.

Darüber hinaus ist es die Wortlosigkeit der Mutter, welche die Autorin in dieser Situation weitreichend prägt. Die Genossen und die Ehefrau des Verstorbenen stehen einander für einige Momente wortlos gegenüber. Sie kommunizieren schweigend. Trotz des nonverbalen ‚Gesprächs' vermittelt sich etwas Vielsagendes, metaphorisch gesprochen, eine hohe Lautstärke, welche auf die Außerordentlichkeit der Gesprächssituation zurückzuführen ist. Indem der Austausch zwischen den Genossen und der Ehefrau des Verstorbenen wortlos verläuft, vermittelt sich der Tochter gerade durch die Exponiertheit des ‚Dialogs' die Inhaltsschwere, die Tragödie, die in dieser

Situation verhandelt wird. Dass die Autorin das Schweigen als Wortlosigkeit bezeichnet, hat dabei auch damit zu tun, dass es nicht bei einer lautlosen Reaktion der Mutter bleibt. „Als mein Vater sich erschoß, schrie sie“[180], heißt es in einem Gedicht des 2015 erschienenen Bandes *Eine Wiege*. Obwohl das Schreien zunächst das Gegenteil des Schweigens zu sein scheint, weisen beide Ausdrucksformen die Eigenschaft auf, wortlos vollzogen zu werden, so dass letztlich beide als Varianten ein- und desselben Ausdrucks, nämlich als Unsagbarkeit beziehungsweise, konkreter, Wortlosigkeit eines Verlusts, begriffen werden können.

Indem die Genossen und die Mutter der Erzählerin einander gegenüberstehen, stehen sich zugleich Stellvertreter*innen von verschiedenen sozialen Bereichen gegenüber: hier Vertreter eines politisch-militärisch-ideologischen Gesellschaftssystems, dort der einzelne, durch das System beschädigte Mensch. Die Wortlosigkeit zwischen den Beteiligten markiert das (nicht nur sprachlich) kaum oder schwer zu Vereinbarende beider Bereiche. Dass der Vater diese beiden Bereiche in sich vereinte, verbildlicht noch einmal seine innere Zerrissenheit.

Wie sich die poetologische Intention der Autorin, eine möglichst urteils- und diskursfreie literarische Sprache für das politisch, militärisch, ideologisch und auch medial besetzte Wismut-Motiv zu finden, in *Der Dienst* und anderen Texten der Autorin niederschlägt, wird im Folgenden weiter betrachtet.

[180] Krauß, Angela: Eine Wiege, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 83. Der Band wird im Folgenden unter der Sigle EW zitiert.

III.II Leben und Schreiben im Kontext der Wismut

Die Wismut AG war, wie Michael Ostheimer in seinem Aufsatz *Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden* schreibt, „ein in vielerlei Hinsicht strahlendes Unternehmen."[181] Diese Strahlkraft bezieht es zum Einen aus der Radioaktivität des Urans, das in der Zeit von 1946 bis 1991 von dem Unternehmen für das Atombombenprogramm der UdSSR abgebaut wurde und zum Anderen aus seiner Präsenz in „zahlreiche[n] Geschichten […], die nicht zuletzt in den Film, in das Hörspiel und in die Literatur Eingang gefunden haben"[182] sowie in Literatur auf zweiter Stufe.[183] Zu letzterer zählt etwa Josef Haslingers 2011 erschienener Roman „Jáchymov"[184]. Hier weist der Protagonist Anselm Findeisen auf den Vorschlag seines Hausarztes, wegen eines Rückenleidens eine Radonkur in Bad Schlema zu erwägen, auf den Roman „Rummelplatz" von Werner Bräuning hin. „Ehemaliges Wismut-Gelände kann mir gestohlen bleiben", sagt er. „Ich habe den Roman *Rummelplatz* von Werner Bräuning gelesen."[185]

Aus der Stellung, die die Wismut als Motiv in etlichen literarischen Texten einnimmt, leitet sich für Ostheimer die Frage ab, ob sich daraus ein Sammelbegriff entwickeln lässt, der zugleich die DDR-Literatur mitkategorisiert.

> Aufbauliteratur, Produktionsliteratur und Ankunftsliteratur bis hin zur Wendeliteratur, so lauten eingeführte Kategorien der DDR-Literaturgeschichte – mit denen man zum einen die Frühphase der DDR-Literatur 1949 bis 1961 bezeichnet, zum anderen deren Spät- und Transformationsphase, von der die DDR-Literatur der neunziger Jahre auch gerne als Nachwende- oder Post-DDR-Literatur abgegrenzt wird (beides zwar nicht unumstrittene, aber ebenfalls einschlägige Begriffe). Wie passt in dieses

[181] Ostheimer, Michael: Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden. In: Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg (2012): Königshausen & Neumann. S. 8-32, hier S. 8.
[182] Ebd.
[183] Ostheimer verweist mit dem Begriff „Literatur auf zweiter Stufe" auf den Untertitel von Gérard Genettes „Pa-limpseste. Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993: Suhrkamp Verlag.
[184] Haslinger, Josef: Jáchymov. Frankfurt am Main (2012): Fischer.
[185] Ebd. S. 39.

> Forschungsfeld DDR-Literatur, das sich seit etwa 1970 als eigenständiges Phänomen durchgesetzt hat, der Ausdruck „Wismut-Literatur“?[186]

Ostheimer entwickelt, ausgehend von Werner Bräunings Roman *Rummelplatz,* der sowohl stofflich als auch poetologisch vom Motiv der Wismut durchdrungen ist, eine Systematisierung der „Wismut-Literatur“.

Die „polyperspektivische Durchdringung des Stoffes“ und der „ästhetische Anspruch“ des Romans bedingten die Bezeichnung „Wismut-Literatur“ für Bräunings *Rummelplatz*. Eine andere Form der literarischen Annäherung an die Wismut stellten, so Ostheimer, die Texte einer Gruppe von Wismutianern dar, die über die Wismut schreiben. Exemplarisch für diese Literatur stehe Horst Salomons „Wismut-Drama“[187] *Katzengold*. Diese Texte seien von einer „normativen Poetik“[188] geprägt. Insbesondere Salomons *Katzengold* vermittele ein dezidiert sozialistisches Menschenbild. Schon die beiden genannten Formen verweisen auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Wismut-Literatur“. Es kann sich dabei sowohl um eine Literatur handeln, die die Wismut zum Gegenstand hat als auch um eine von Wismutianern geschriebene Literatur. Auf eine dritte Form der „Wismut-Literatur“ verweist zuerst Wolfgang Emmerich in seinem Band *Literarisches Chemnitz*. Dabei bezieht er sich auf die Erzählung *Kleine Landschaft* aus dem Band *Glashaus* von Angela Krauß.

> Und das führt zu dem entscheidenden Stichwort: Wismut […]. Krauß’ Kindheit ist […] ein Leben in direkter Nähe dieses merkwürdigen Unternehmens […]. Dadurch wird sie übrigens zur dritten wichtigen Vertreteterin einer ‚Wismut-Literatur‘ (neben Werner Bräuning […] und dem jüngeren Geraer Lutz Seiler […].[189]

Drei Texte aus Krauß’ Œuvre thematisieren den Uranabbau im Erzgebirge und seine Folgen: die 1985 entstandene Erzählung *Kleine Landschaft,* der 1990 veröffentlichte Prosatext *Der Dienst* sowie *Die Pultscholle*, die erste der insgesamt vier im Jahr 2004 unter

---

[186] Ostheimer, Michael: Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden. In: Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg (2012): Königshausen & Neumann. S. 8-32, hier S. 9.
[187] Ebd. S. 17.
[188] Ebd.
[189] Emmerich, Wolfgang: Angela Krauß – Dichterin von der erzgebirgischen Pultscholle. In Emmerich, Wolfgang/ Leistner, Bernd (Hrsg.): Literarisches Chemnitz. Autoren – Werke – Tendenzen, Chemnitz: Heimatland Sachsen 2008, S. 121-124, hier S. 122.

dem Titel *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* erschienenen Frankfurter Poetikvorlesungen.

Damit gehört Krauß zu den Autor*innen, die auch schon vor dem Epochenwechsel 1989/1990 einem bis dahin vorherrschenden ideologisch determinierten, positiv besetzten, normativen Fortschrittsdenken, das sich stark auf den Bergbau bezog, eine kritische Reflexion der Ausbeutung von der Natur und ihren Rohstoffen gegenüberstellten.

Ostheimer fasst Krauß' Texte mit literarischen Arbeiten von Lutz Seiler unter dem Aspekt *Die Wismut als Erinnerungsraum*[190] zusammen. Diese Texte stellen sowohl die Differenz zwischen der einstigen und der heutigen Wismut als auch den Wandel in der Betrachtung der Wismut dar, außerdem Reflexionen über Grenzen und Bedingungen des Erinnerungsprozesses selbst.

In *Kleine Landschaft* wird eine Zugfahrt beschrieben, welche die sechsundzwanzig Jahre alte Ich-Erzählerin von der Stadt an den Ort ihrer „Kindheitssommer"[191] führt. Dort soll an diesem Tag ihre Großmutter bestattet werden.

Während der Fahrt eröffnet sich der Ich-Erzählerin ein „Erinnerungsraum", der mit den Landschaftsbildern, die vor dem Zugfenster vorüberziehen, wechselwirkt. Die Erzählerin sieht noch einmal Tage vor ihrem inneren Auge, die sie als Kind bei ihrer Großmutter im Erzgebirge verbracht hat. Die Wismut prägte dabei sowohl die Landschaft dieser „Kindheitssommer" als auch Strukturen des Alltags mit der im Uranbergbau beschäftigten Großmutter.

> Böschungsgesträuch schnellt gegen das Fenster, dann öffnet sich die Landschaft, der Zug durcheilt einen Hohlweg, dessen Schrägen sich schnell verbreitern, in die Höhe steigen, einzelne Birken biegen sich von den steinernen Wänden herunter wie Lampions. Indem ich erblicke, ist es gewesen, mit jedem Schienenstoß gewesen, gewesen. Es zerreißt wie die Lichtschlitten, die über die nächtliche Stubendecke fuhren, meine Füßen an den Großmutterfüßen um die laue Wärmflasche geklammert, der Phosphorwinkel auf dem Weckerglas glimmt, die mit Pechblende beladenen Kipper krachen die Talstraße hinunter, das Haus zittert. *Uran strahlt. Leuchtet Uran?* Der hohe Ton spannt sich durch die Nacht, ein unsichtbarer Faden, hart wie Diamant. Die Augen meiner Großmutter liegen riesig und gläsern in der Dunkelheit. *Mein Herr! Mein Heiland!* Aus ihrem kleinen mageren

[190] Ostheimer, Michael: Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden. In: Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 8-32.

[191] Krauß, Angela: Kleine Landschaft. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 143-150, hier S. 144.

> energischen Körper strömen Seufzer der Befriedigung, sie reißen nicht ab, ich höre sie aus der Küche, vom Seiflappen erstickt, vom Kaffeeschlürfen unterbrochen, sie wiegen mich zu-rück in den Schlaf, während meine Großmutter durch den nächtlichen Morgen zum Schacht eilt. (KL, 147f.)

Die Großmutter hat miterlebt, wie sich der Ort Oberschlema in den 1920er und 1930er Jahren als modernes Radiumkurheilbad etabliert hat. Damals wurde „den Radonbädern allgemein eine Heilwirkung" (KL, 149) zugesprochen. Darüber hinaus entwickelte sich eine starke Faszination für das Radiumkurbad und dessen vielfältige therapeutische Wirkungen, die von der Behandlung von Hautkrankheiten, über die Therapie rheumatischer Erkrankungen und Nervenentzündungen hin zur Heilung von Krebs reichten.[192]

Die Kindheit der Ich-Erzählerin war vom Bergbau geprägt. Ihre Großmutter, bei der sie ihre Ferien verbrachte, ging unter Tage auf Schicht. In dieser Zeit war die Wismut jedoch bereits für das sowjetische Nuklearvorhaben wirksam – die destruktive Seite des Urans stand im Mittelpunkt des Interesses. Das meint in erster Linie die geplante Nutzung des chemischen Elements für atomare Waffen. Zugleich gingen mit dem Uranbergbau ökologische und gesundheitliche Gefahren für das Erzgebirge und seine Bewohner*innen sowie für die Wismutianer*innen einher. Die Jugend der Großmutter und die Kindheit der Ich-Erzählerin stehen damit pars pro toto für Zeitperioden, in denen gegensätzliche Nutzbarmachungen des Urans vorherrschen.

> Zwei Meter tief in der Erde liegt sie, ein ganz kleines Skelett, wie von einem Kind. Ich denke manchmal an sie, ihre großen Augenhöhlen mit den erwartungsvollen Augen. An diese lustvollen Seufzer der Qual, wenn sie beim Dielenscheuern auf den Knien lag. An ihre energischen Waschungen am Ausguß im Morgengrauen vor Schichtbeginn. An ihre harten dünnen Handgelenke im Bett. An ihre breiten undeutlichen Brüste unter Wasser in der Zinkbadewanne an einem Winterabend in der Küche, als ich vor ihr auf dem grünen Sofa saß. (DÜ, 23)

Während die Erzählerin in *Kleine Landschaft* noch davon spricht, dass der Körper der Großmutter von der harten Arbeit untertage „krumm" (KL, 149) sei und jeden Tag ein bisschen weiter schrumpfe (vgl. KL, 148), konstatiert die Erzählerin in *Die Überfliegerin* „ein ganz kleines Skelett [Anm.: das der Großmutter], wie von einem Kind" (DÜ, 23), das begraben unter der Erde liegt.

[192] Karlsch, Rainer: Uran für Moskau. Die Wismut – eine populäre Geschichte, Berlin (2007): Ch. Links. S. 16.

Der tote Körper der Großmutter aus *Sommer auf dem Eis* steht in Referenz zu der untertage arbeitenden Großmutter in *Kleine Landschaft*, deren Körper aufgrund der hohen Belastung in einem beschleunigten Verfallsprozess begriffen ist.
Das Erzgebirge steht jedoch nicht nur für eine Kindheitsgegend zum Einen und eine Topographie, die den Rahmen für das Leben der Großmutter bildet, zum Anderen, sondern auch für eine Trauer- beziehungsweise Gedenklandschaft.

> Hier scheint die Topographie des vom Uranbergbau geprägten Schlematals als ein Erinnerungsraum auf, in dem zumal drei Motive sich kreuzen: 1. Abschied von der Kindheitslandschaft (als sichtbare Hinterlassenschaft des Uranbergbaus bleiben die Halden); 2. Abschied von der Kindheit (die in der Erinnerung aufscheinende emphatische Kindheitsperspektive, exemplarisch ausgedrückt in der Frage: *„Uran strahlt. Leuchtet Uran?"* (KL, 148), weicht einer eher nüchtern naturwissenschaftlichen, wonach Uran heimlich strahlt); 3. Abschied von der gestorbenen Großmutter (gleichsam als Epitaph in einem doppelten Sinne: als Denkmal, das ähnlich einer Pyramide in der von einem „gebleichten Transparent" gekrönten Kegelhalde aufscheint[193] und als Trauerrede im Medium der Literatur).[194]

Auch in dem autobiografisch geprägten Text *Der Dienst* werden Natur- und Landschaftsgeschichte eng miteinander verknüpft, und auch hier bildet der Tod das Gravitationszentrum des Textes.
Der Vater der Ich-Erzählerin, Bergpolizist bei der Wismut, begeht in der Erzählung Suizid. Die Erzählerin stellt die Erfahrungen ihres Vaters in russischer Gefangenschaft, seine Karriere im Betriebsschutz der Wismut zu DDR-Zeiten und den Einmarsch der Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag in Zusammenhang. Als die Sowjetunion 1968 in die Tschechoslowakei einmarschiert und damit offenbart, nicht, wie öffentlich proklamiert, den Weltfrieden absichern und den Aufbau des Sozialismus auf friedliche Weise unterstützen, sondern eigene politische Machtinteressen verfolgen will, gerät der Vater mit seiner Beschäftigung unter ethisch-moralischen Druck. Er erschießt sich im Dienst.

---

[193] Zur Halde als Pyramide vgl. Fühmann, Franz: Im Berg: „Der Förderturm des Kupferschachts war gerade noch, die Halde vor ihm deutlich erkennbar, eine der massigen Pyramiden, die sich über das Land breiten; heute sie ich sie als Grind, damals sah ich sie als erhaben." In ders.: Im Berg. Texte aus dem Nachlaß. Rostock (1993): Hinstorff. S. 48. Zum Hügel als Begräbnisort vgl. etwa Paul Celans Gedicht *Heimkehr*: „Darüber, geborgen / stülpt sich empor, / was den Augen so weh tut, / Hügel um Hügel, / unsichtbar. // Auf jedem, / heimgeholt in sein Heute, / ein ins Stumme entglittenes Ich: / hölzern, ein Pflock." In: Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe. Frankfurt am Main (2005): Suhrkamp. S. 94.
[194] Ostheimer, Michael: Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden. In: Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg (2012): Königshausen & Neumann. S. 8-32, hier S. 24.

Die Ich-Erzählerin spricht dabei nicht explizit von der Wismut, sondern verklausuliert die Tätigkeit des Vaters. Als Code-Wort fungiert der Ausdruck „Dienst". Es ist dasselbe Wort, das die Erwachsenen benutzt haben, wenn sie der Tochter, als sie Kind war, die Abwesenheit des Vaters erklärt haben. Das Wort weist von Anfang an nicht nur auf die Arbeit des Vaters, sondern vor allem auch auf dessen Abwesenheit, die schließlich im Tod kulminiert, hin. Die Codierung der Wismut ist darauf zurückzuführen, dass der Text sich ideologischen Diskursen verweigert und der Intention folgt, die Vatergeschichte in einem Modus der Poetischen darzustellen.
In seinem Aufsatz *Radioaktive Erinnerungslandschaft. Zu Angela Krauß, Der Dienst* konstatiert Wolfram Ette, dass man Krauß „nicht zur zentralen Erscheinung der Wismut-Literatur rechnen" könne. Dazu sei ihr Werk „zu verstreut und thematisch zu vielfältig."[195] Gerade *Der Dienst* begründe jedoch ihre Zugehörigkeit zu einer Sparte innerhalb der Literatur beziehungsweise Literaturwissenschaft, die sich „die Vermessung des durch den erzgebirgischen Uranbergbau bestimmten Erfahrungsraums"[196] zum Ziel gesetzt habe. Das sei damit zu begründen, dass die Autorin in der Rückschau herausstellt, „dass ihr Schreiben der Versuch war, den Tod des Vaters zu verstehen."[197]

> Aber dieser Antrieb war ihr zunächst nicht klar. So war das Schreiben einerseits unbewusster Reflex, Abwehr des Traumas, andererseits das Bemühen, sich ihm auf einem Umweg zu nähern. Bis zu *Der Dienst* sind die Texte von Angela Krauß Geschichten um den blinden Fleck; erst er unternimmt es, diesen selbst, so gut das eben möglich ist, ins Auge zu fassen. Der Text, der einerseits versucht, sich an den Vater zu erinnern und die Geschichte des Selbstmordes zu erzählen, und andererseits die Wismut-Landschaft in einer noch zu bestimmenden Weise in dieses Erinnerungsunternehmen einbaut, ist also auch ein Text über das eigene Schreiben, ein Versuch, sich Grund und Form dieses Schreibens verständlich zu machen. Das Erinnern, das Erzählen und die Landschaft – das ist die zu deutende Konstellation, in der sich *Der Dienst* bewegt.[198]

Die Verknüpfung des „blinde[n] Fleck[s]" mit der Wismut beziehungsweise der „Wismut-Landschaft" fundiere die Zugehörigkeit des Textes zur Wismut-Literatur ebenso wie die zentrale Position, die *Der Dienst* in Krauß' Werk einnimmt.

---

[195] Ette, Wolfram: Radioaktive Erinnerungslandschaft. Zu Angela Krauß, *Der Dienst*. In ebd., S. 128-137, hier S. 128.
[196] Ebd.
[197] Ebd.
[198] Ebd. S. 128f.

In ihrer Poetikvorlesung *Die Pultscholle* stellt Krauß einen Zusammenhang zwischen der Landschaft, in der ein Mensch aufwächst, und dessen innerer Landschaft her. In diesem Zusammenhang führt die Autorin das Erzgebirge als Kindheitslandschaft ein, die sie in Beziehung zu Leben und Schreiben setzt.

Ette weist daraufhin, dass die Landschaft, die die Erzählerin in *Der Dienst* darstellt, die Erinnerungen an den Vater dabei gleichsam mittransportiert, während der Vater selbst, losgelöst von der Landschaft, kaum noch erinnert werden kann. Die Landschaft fungiere insofern als Gedächtnis.

> Im *Dienst* erhält die Leere eine Form und das Schweigen bekommt einen Namen; ein Bild für den Zusammenhang ist gefunden; die Welt, in der der Vater starb, kann erinnert, es kann davon erzählt werden. Dieses Bild, diese Form ist die Landschaft: die Matrix der Krauß'schen Welterfahrung. Sie selbst, ihr Vater und die anderen Personen ihrer Kindheit sind so sehr ein Teil der Landschaft, dass sie überhaupt nur über die Wieder-vergegenwärtigung, die Wiederverkörperung der Landschaft im Text erinnert werden können. Ohne sie bleiben sie flach und leblos, wie aus einem Relief herausgeschnitten. Die Frankfurter Poetikvorlesung berichtet von der Entdeckung der Landschaft als Fundament der erzählenden Erinnerung und der erinnernden Erzählung.[199]

Die Erzählerin kommuniziert mit der Landschaft, „beide sind Teil eines Wahrnehmungskontinuums, in dem Außen und Innen sich verflüssigt haben und ineinander übergehen."[200] Dabei stehen Außen und Innen in „chiastischer" Beziehung zueinander.[201]

Die Überschneidung von Außen und Innen führe, so Ette, zu einer Deckungsgleichheit, welche die Erzählerin in die Position bringe, die Landschaft gleichsam zu sein. Die Kommunikation der Erzählerin mit der Landschaft ist insofern auch als Selbstgespräch der Erzählerin zu begreifen. Die Geschichte der Wismut-Landschaft spiegele demzufolge nicht nur die Geschichte des Vaters, der Wismut, des Staates DDR, sondern auch die Geschichte der Erzählerin wider.

Zugleich verweisen die (neutralen) „Bewegungen", die im Text wiederholt erwähnt werden, darauf, dass die Geschichte des Vaters als ein sich fortwährend in Bewegung und Veränderung befindliches Lebensstück begriffen wird. Als solches steht es

[199] Ebd. S. 132.
[200] Ebd. S. 133.
[201] Ebd.

zugleich prototypisch für Lebensläufe anderer Menschen. Die „Bewegungen“ bieten dabei an, Biografien als abstrakte Bilder – gleichsam als Kunstwerke – zu betrachten, auf denen sich Spuren, Linien und Strukturen zeigen, die wechseln und sich wandeln.

> Im Innern wechseln die Gesteine: die Gneise, die den weitesten Teil der Oberfläche decken und gegen Südwesten, Nordwesten und Norden unter einer mächtigen Hülle von Glimmerschiefern und Phylliten versinken. In den Phyllit eingelagerte Quarze treten als Felsrippen heraus, verhärtete Kontaktschichten umschließen wallartig den Granitkessel. Die Granite, die einst von unten her in den Gebirgskörper eindrangen, durchziehen ihn in einem von Südosten nach Nordwesten verlaufenden Streifen, stellenweise die Porphyre durchbrechend, die entlang von Brüchen aus der Erde quollen. Spalten und Klüfte werden von heißen, wässrigen Lösungen durchströmt, von Gasen und Dämpfen. Seltene Elemente verbanden sich in den Hohlräumen zu Erzlagergängen, die in Plattenform in die Gesteinsmasse eingelagert sind, als Schlote, oder in stockwerkartiger Gestalt. // Ich sehe in eine Flucht von Industrieschornsteinen und Kabelmasten hinein; sie stehen so dicht, das Netz aus Leitungen zwischen ihnen ist straff gespannt, an nebligen Tagen ist es kaum zu erkennen. Dann dehnt sich draußen eine riesige Fläche, ein immer blasser werdender Gestängewald bis ins Unendliche. // Wer weiß, wie lange ich schon hier bin. (DD, 8ff.)

Bräche man Krauß’ narrative Texte auf eine erzählerische Grundstruktur herunter, ließe sich konstatieren: Die Erzählstimme beginnt ein Zwiegespräch mit der Welt, die sie umgibt und in Veränderung begriffen ist. Dabei verwandelt die Erzählstimme sich ihre Umgebung zunehmend an. Die Umgebung wird als poetisch-literarisches Material produktiv gemacht; sie fungiert als poetischer Zeichenvorrat, aus dem ein Schreib- und Erzählraum eruiert wird, der sich sukzessive ausdehnt.

Die Erzählerin verortet sich allmählich in einem größeren Ganzen, einem pantheistisch aufgebauten Erzählkosmos, der „bis ins Unendliche“ reicht. Die Wismut-Landschaft ist Teil dieser weiter gefassten Welt, und auch dann wenn der Blick der Ich-Erzählerin durch die Wismut-Landschaft streift, bis in die Gesteinsschichten in sie einsinkt und sogar mit ihr verschmilzt, bleibt die Weite der mitvermittelten größeren Welt als Abstraktum, als Zusammenhang, bestehen.

Die Ich-Erzählerin in *Der Dienst* bewegt sich beispielsweise von der konkreten Wismut-Landschaft, die zu Beginn des Textes mit „[d]as Erzgebirge“ (DD, 7) namentlich genannt wird, hin zu der allgemeinen Bezeichnung „[d]ie Natur“ (DD, 46), die für ebendiese Landschaft genutzt wird. Der Begriff „Natur“ fällt zuerst auf der vorletzten Seite des Textes, so dass sich eine Bewegung vom sinnlich-konkreten Phänomen des Erzgebirges einschließlich seinen Details und Feinstrukturen, das zu Beginn des Textes

eingeführt wird, hin zur „Natur" abzeichnet, die der Wismut-Landschaft – wie jeder anderen Landschaft – sowohl zugrunde liegt als sie auch weitet, abstrahiert und transzendiert.

> Die Natur. // Die Natur war in zweifarbigen Faltblättern beschrieben: Das Erzgebirge, eine schräg nach Nordwesten gerichtete Pultscholle, stellt sich bei einem Ausblick von einem Höhepunkt als eine gewellte Landschaft dar. Weitgespannte Flächen steigen gegen den Kamm treppenartig an und fügen sich über die Täler hinweg zusammen. So bietet es sich dem bloßen Auge. Die Landschaft im Umkreis von zwei Kilometern um das Badehaus herum ist von herrlichsten Fichten-, Kiefern- und Buchenwäldern bestanden. Nach Süden und Westen dehnt sich eines der größten Nadelwaldgebiete Deutschlands bis weit nach Böhmen hinein. Sämtliche Quellen und Bäche der Umgebung sind radioaktiv, und an vielen Stellen des weltberühmten Schlematales wird das seltenste aller Edelgase, die *Radiumemanation*, in so großen Mengen vom Erdboden ausgehaucht, daß die Luft des ganze Tales schwach ionisiert ist, wie auf den höchsten Gipfeln der Hochgebirge. (DD, 46f.)

Erzgebirge und Natur sind als ein Neben- und Miteinander zu begreifen. Die Erzählerin wechselt zwischen der abstrakten und der sinnlich-konkreten Ebene hin und her. Das Erzgebirge ist, darauf deuten die „zweifarbigen Faltblätter" hin, dabei als konkrete Erscheinung, Variante oder Emanation der Natur zu verstehen. Die Natur hingegen drückt sich im Erzgebirge beispielhaft aus.
Ein zweites, dementsprechendes Motiv, das, ebenso wie das Motiv der Natur, der abstrakten Betrachtungsebene zuzurechnen ist, ist das des Lebens.

> Er entstammte einer Familie von Spitzen- und Paillettenmachern, Seidenstickern, Tressen-Kordel-, Litzen- und Filetnetzknüpfern, Perltaschennäherinnen und Kriolinenfabrik-arbeiterinnen aus den sächsischen Gewerbeindustrien des mittleren Erzgebirges. // Mit der Heeresgruppe Mitte wurde er an die Ostfront geworfen, nach dreißig Tagen in die Verteidigung gezwungen, nach sechzig Tagen erneut mit seinem Geschütz in den Vormarsch auf Moskau geschickt, geriet in die Kesselschlacht bei Wjasma, wurde getroffen, danach in den Bewegungskrieg am *Ostwall* versetzt, mit der Truppe abgetrennt, erneut getroffen und schnitt sich im August des Jahres 1945 mit einer Schere aus dem Drahtverhau eines provisorischen, sich noch formierenden russischen Gefangenenlagers. // Er ließ sich aufnehmen. Mit Hut, Krawatte und Zigarette im Postkartenformat. […] Er signierte die Fotos mit einem kühnen, schräg angesetzten Schriftzug. // Das Leben mit seinen endlosen Möglichkeiten breitete sich vor ihm aus. (DD, 45f.)

Das Leben an sich, als Möglichkeit, Potential, Ereignis, manifestiert sich in der Biografie des Einzelnen. Die Geschichte des Vaters ist, so gesehen, keine klassische

Wismut-Geschichte, sondern die Darstellung des Lebens am Beispiel eines konkreten Verlaufs. Natur und Leben fügen sich in eine Reihe von Motiven, etwa die Zeit, die Zukunft oder das Weltall, ein, die sich durch die Texte ziehen und sprachlich ausgearbeitet werden.

Die Prosatexte in Krauß' Werk werden in der Regel durch eine mehr oder weniger plötzlich eintretende Veränderung initiiert. Diese Veränderung – sei es ein ad hoc einsetzender Tatendrang wie in *Die Überfliegerin*, eine rasant veränderte Gesellschaftsordnung wie in *Weggeküßt*, ein durch das Millennium suggerierter Umbruch wie in *Milliarden neuer Sterne* oder das Gefühl, die Welt sei plötzlich in ihre Einzelteile zerfallen wie in *Im schönsten Fall* – wird als Erzählsituation inszeniert.

In *Der Dienst* ist diese Veränderung analog zu der in den Gesteinsschichten verborgenen Pechblende in den Schichten des Textes aufbewahrt. Der unerwartete Suizid des Vaters leitet den Text zwar nicht wörtlich ein, geht ihm aber voraus und initiiert dessen Entstehung.

> [A]chtzehn Jahre nach dem Tod meines Vaters […] wußte ich, daß das, was ich so lange als Stein gefühlt und mit mir geschleppt hatte, Gestalt annahm. Daß das Unbewußte sein Werk getan hatte und ich es nun heraufholen, den Stein zum Schweben bringen mußte. Das bedeutete noch ein halbes Jahr konzentrierter Arbeit, von dem die längste Zeit das Finden des ersten Satzes beanspruchte. Nicht anders sollte er dastehen als: unverwandt. Er mußte dastehen wie ein erster Schlag in den unbehauenen Stein: steif vor Fremdheit, stumm vor Unverwandtheit, so daß alles, was folgt, wie ein Meteorit durch den Raum schneiden und sich ebensogut in Nebel auflösten könnte. (GE, 29f.)

Wie in *Die Pultscholle* konstatiert, fungiert das Erzgebirge als Kulisse, vor der sich die Geschichte des Vaters abspielt. Die Landschaft bildet dabei eine exemplarische „Großform" (GE, 13) der Natur (welche ihrerseits eine „Großform" der Landschaft darstellt), die den Verhältnissen des individuellen Lebens entsprechend interpretiert wird.

> Schon bei meinen Fahrten neben dem Chauffeur Onkel Gorki erlebte ich die Landschaft, das Erzgebirge, die Pultscholle als Form, die meinem Erleben ähnelte. Es tauchte vorerst nichts Plötzliches auf, das mich erschrecken konnte, es gab nicht Unvorbereitetes, es war eine Fahrt mit ruhigen Steigerungen und weiten Einblicken, Beschaulichkeit herrschte vor, die Szenerie eines friedlichen, von Hühnergackern und den Scherzen Onkel Gorkis belebten Seins. Er kam aus Krieg und Gefangenschaft, er kann nicht mehr ganz jung gewesen sein, denn er verstand mich souverän zu beschäftigen und zu unterhalten, wie es nur Väter können, die mehrere

> Kinder großgezogen haben, er hatte also als Vater Krieg und Gefangenschaft überlebt und war nun Fahrer bei der Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut, die ein begehrter Betrieb war, als die Leute noch sehr wenig zu essen hatten, die Wismut bot Lohn und Deputat, in Form von Branntwein, und außer den damals üblichen Lebensmittelmarken noch Wismut-Marken. Wahrscheinlich war er in erster Linie froh, lebend davongekommen zu sein, ob er deshalb immer so fröhlich war? (GE, 19f.)

Auf dieser Konstellation – das Ich und die Welt, in die es gestellt ist – gründen sich Krauß' Kompositionen. Vor allem in den lyrischen Texten finden sich dabei häufig Zusammenspiele, die den Einzelnen in einem weiter gefassten, ins Unendliche tendierenden Weltausschnitt, beispielsweise dem Universum, darstellen. Das „All" (HÜ, 10), der „Erdmantel" (ebd.), „[d]ie Ozeane" als „[e]twas gänzlich Unbegreifliches" (HÜ, 14), ein „flatterndes Meer" (HÜ, 17), „die Welt" (HÜ, 26), das „Quantenvakuum" (HÜ, 77) und „keine Landschaft […], die diesem Leben gleicht" (ebd.) stellen das große Ganzes beispielhaft abstrakt dar. In den Prosatexten wird der Weltausschnitt meist genauer dargestellt, er wird zu einem sinnlich-konkreten Narrationsraum, einer erzählbaren „Wirklichkeit" (HÜ, 46).

> Diese seltsam unerschütterliche Gewißheit, / an einem Ort zu sein. / Mit allen Sinnen verortet, / mit Stricken und Seilen sich geknotet zu haben / in die Wirklichkeit: / Seemann am Mast des kopfüber tanzenden Schiffs." (ebd.)

In dem Gedicht *Diese seltsam unerschütterliche Gewißheit* spricht das lyrische Ich von dem Umstand, „mit Stricken und Seilen" an einen Ort, hier ein Schiff, „geknotet" zu sein. Der Ort, das Schiff, wird dabei aus einer übergeordneten Perspektive heraus als „kopfüber tanzend" wahrgenommen – ein Einblick, den derjenige, der festgeknotet ist, selbst nicht haben kann. Das lyrische Ich nimmt den Ort, an den es „geknotet" ist, aus der Distanz wahr; es ist nicht unmittelbar an ihn gebunden (was eine eingeschränkte Sicht auf den Ort bedeuten würde). Eine vergleichbare Perspektive nehmen die Erzähler*innen in den Prosatexten der Autorin ein. Auch sie haben häufig einen doppelten Blick, in dem sie das Dargestellte sowohl aus der Nähe als auch aus der Distanz wahrnehmen und erleben.

„Ich kann von meiner Suchbewegung nicht ablassen", heißt es entsprechend etwa auch in den Frankfurter Poetikvorlesungen. „Von meiner treibenden Frage: Wo bin ich hingeraten?" (GE, 90) Der Ort ist dabei als weiter gefasster Raum zu verstehen, in dem sich ein Zeitgeschehen, bestimmte Umstände und Bedingungen einer Gesellschaft anhand konkreter Situationen manifestieren.

> Der elektronische Duktus im Umgangston, der sich dank des wachsenden Geräteparks in den nächsten Jahren voll ausprägen wird, ist von Verknappung, „Verquickung" geprägt. Er wirft, um noch quicker zu sein, längst auch grammatische und orthographische Formen über Bord. Eine eigene, kreative Form ist im Entstehen, reizvoll, gerade in diesem Stadium, da jeder an ihr mitarbeitet. Welche Art des Erlebens und der Erlebnisverarbeitung aber geht dieser Form voraus? Und welche folgt ihr? Besitzen wir jetzt eine neue, eine elektronisch kompatible Fähigkeit zum Einfühlen? Tatsache bleibt wohl: nur meine Fähigkeit zur Empathie wird entscheiden, ob mich der nächste Krieg und die nächste Liebe überhaupt erreichen, ob ich über beides wegzappen werde sei es im e-medium oder im Herz-Medium. Die Welt der Zukunft wird durchaus abhängen von der Fähigkeit ihrer Bewohner, sie zu erleben. Wie wir sie heute erleben, wird sie morgen sein. (GE, 90)

Sowohl in dem Gedicht *Diese seltsam unerschütterliche Gewißheit* als auch in den Poetikvorlesungen spricht das Ich nicht zuerst aus einer Position der Betroffenheit oder Identifizierung, sondern aus einer dezidiert nach Erkenntnis suchenden, (selbst-) reflektierenden, ins Auktoriale tendierenden beziehungsweise das Auktoriale anstrebenden Ich-Perspektive heraus.

Dass sich dieses Zusammenspiel auch in *Der Dienst* zeigt, lässt an der Zugehörigkeit des Textes zu einer Wismut-Literatur zweifeln. Die Grundkonstellation des Textes – der Einzelne in der Natur beziehungsweise der Einzelne im Leben – weist daraufhin, dass die Wismut eher als Motiv eines übergeordneten Themas wie etwa das des Lebens zu begreifen ist, in welchem sich zugleich ein Ausschnitt aus der Weltgeschichte niederschlägt.

Wie sich das Gefüge aus Gesellschaft (Politik, Ideologie) und Einzelnem in *Der Dienst* konkret anhand der Darstellung des Schweigens zeigt, wird nachfolgend genauer analysiert.

III.III Facetten des Schweigens

In seiner Studie *Schweigen und Verschweigen* unternimmt Alfred Bellebaum den Versuch, das Schweigen zu kategorisieren. Im Zuge dessen stellt er fünf Formen und Funktionen des Schweigens heraus.[202]

> 1. Linkage function: Schweigen kann isolierend, aber auch verbindend wirken. Das Schweigen wird im Allgemeinen als ein Rückzug in das eigene Selbst und somit in die Isolation begriffen. Allerdings kann es auch gemeinschaftsbildende Aspekte aufweisen, wenn man sich sprichwörtlich ohne Worte versteht.
> 2. Affecting function: Schweigen kann heilen oder verletzen. Wenn im Streit nicht alles gesagt wird, was in Gedanken aufblitzt, so kann das schützend wirken. Andererseits ist es auch möglich, jemanden durch Schweigen zu strafen.
> 3. Revelational function: Schweigen kann offenbaren oder verdecken. Wenn man in bestimmten Situationen gezielt Schweigeakte einsetzt, können Botschaften von großer Deutlichkeit vermittelt werden. Andererseits erfüllt das Schweigen in anderen Situationen eine verheimlichende Funktion.
> 4. Judgemental function: Schweigen kann Zustimmung oder Ablehnung bedeuten. Ob jemand still bleibt, weil er einer gewissen Ansicht zustimmt, aber nichts mehr hinzufügen möchte, oder ob er sich bloß zurückhält, aber anders denkt, muss von Fall zu Fall erschlossen werden.
> 5. Activating function: Schweigen kann auf Aktivität oder Inaktivität hinweisen. Manche Schweigeakte gehen mit intensiven Denkprozessen und inneren Konflikten einher, während andere bloß das Resultat von Desinteresse und Teilnahmslosigkeit sind.[203]

Auch wenn Bellebaum sich auf alltagssprachliche Kontexte bezieht, können die hier aufgeführten Funktionen auch auf figurensprachliche Formen des Schweigens und die literarische Inszenierung von Kommunikationssituationen übertragen werden. Zugleich müssen literarische Darstellungen des Schweigens insofern genauer betrachtet werden als sie, anders als Alltagskommunikation, bewusst gestaltet werden

[202] Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikations-form. Opladen (1992): Westdeutscher Verlag. S. 31ff.
[203] Chikovani, Ia: Das Schweigen in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Masterarbeit. Universität Wien. 2015. S. 10f.

und an sprachkritische beziehungsweise an die Sprache verweigernde Denkfiguren anknüpfen.[204]

Die Darstellung des Schweigens in *Der Dienst* kann in Bezug auf drei verschiedene Aspekte näher betrachtet werden: 1. Das Schweigen wird als figurenpsychologisch begründbare Verhaltensweise des Vaters, die sich in der Vater-Tochter-Beziehung niederschlägt, dargestellt. 2. Das Schweigen drückt sich als Teil eines politisch-gesellschaftlichen beziehungsweise militärischen Zusammenhangs aus. 3. Das Schweigen fungiert als formal-ästhetisches Gestaltungsmittel des Textes.

In Zusammenhang mit 1. das Schweigen als figurenpsychologisch begründbare Verhaltensweise des Vaters, die sich in der Vater-Tochter-Beziehung niederschlägt, kann festgehalten werden: Im Zuge des Erinnerungsprozesses, der zugleich ein Prozess des Erfindens ist, versetzt sich die Erzählerin in die Zeit ihrer Kindheit in den Fünfzigerjahren zurück und vergegenwärtigt ihren Vater so, wie sie ihn als Kind wahrgenommen hat beziehungsweise wahrgenommen haben könnte. Dabei stellt sie ein wortloses Zusammenspiel zwischen Vater und Kind heraus, das sich mit der von Bellebaum beschriebenen Linkage function beschreiben lässt: Die Figuren halten ein Schweigen, das sie verbindet. Informationen werden aus der leiblichen Gegenwart, den Handlungen, dem sinnlich-konkret erfahrbaren Beisammensein von Vater und Kind bezogen; dazu, so die Erzählerin, bedarf es „offenbar" (DD, 22) keiner Worte. Die Wortlosigkeit des Vaters wird von der Erzählerin dabei als Bedürfnislosigkeit in der Beziehung zwischen Vater und Tochter interpretiert und inszeniert. Dass sie diese Auslegung zugleich befragt, deutet sich in den Adverbialausdrücken „wirklich" (ebd.) und „offenbar" an.

Die Worte, so die Erzählerin, wurden nicht „wirklich" gebraucht. Der Ausdruck „nicht wirklich" lässt die Möglichkeit, dass die Worte durchaus gebraucht worden wären, aber nicht zur Verfügung standen, zu. Es ist denkbar, dass das Kind sich in dem, was zur Verfügung stand beziehungsweise nicht zur Verfügung stand, eingerichtet hat. Es hält auch aus einer Zwangslage heraus stumm Zwiesprache mit dem Vater und stellt sich vor, dass sie „*ein* Mensch" (DD, 20) wären.

> Er setzte mir seine noch warme Dienstmütze auf den Kopf. Er schob mir kleine Löffel mit süßer Milch in den Mund. Er hob mich auf seine Schultern,

[204] Vgl. ebd. S. 17.

> und wir schritten, *ein* Mensch, durch die Wohnung zum Wandschrank, wo neben den leeren Einweckgläsern und den Einweckgummis und den Metallbügeln der Stiefelknecht lag. Die Stiefel fielen gekrümmt wie Rauben neben ihn und rochen scharf. (DD, 20f.)

Dabei übernehmen die Dinge, die Vater und Tochter gemeinsam wahrnehmen sowie Erlebnisse, die sie teilen, eine Stellvertreterposition für die Sprache. Da sie moment- oder phasenweise wie „*ein* Mensch" durch die Welt gehen, erübrigt sich die Notwendigkeit, sprachlich zu vermitteln und sich einander sprachlich zu versichern. Sprache würde in diesem Zusammenhang nicht als verbindendes, sondern als trennendes Medium fungieren, während das gemeinsame Schweigen die nächste Nähe von Vater und Kind – so die Interpretation und Imagination der Erzählerin respektive des Kindes – aufrechterhält und sichert. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Erzählerin die Beziehung zu ihrem Vater retrospektiv und zusätzlich im Licht seines Suizids idealisierend darstellt. In ihrem Sprechen schlagen sich Trauer, Verlust und Trauma nieder. Die Erinnerung ist durch die Gegenwart (die Sprechsituation der Erzählerin) gefärbt.

Darüber hinaus konkretisiert sich mit der Linkage function jedoch auch ein isolierender Effekt: Da der Vater nicht spricht, hat das Kind keine andere Wahl, als sich mit dem Schweigen abzufinden. Der Vater wendet sich nach innen; er ist mit sich selbst verbunden beziehungsweise in sich gefangen.

Auch die Behauptung des Vaters, 24 Sprachen zu sprechen (vgl. DD, 22), reicht als Idee und kommunikativer Akt „offenbar" aus, um in dieser Vorstellung zu leben. Dass ein anderes Bedürfnis vorherrschte als nachträglich narrativ vermittelt wird, ist auch hier als Möglichkeit in dem Ausdruck „offenbar" mit aufbewahrt.

Diese Form der Darstellung – eine Feststellung wird subversiv kommentiert – führt dazu, dass dem Text Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen eingeschrieben sind. Seine Knappheit und Verdichtung tragen dazu bei, dass die Dichotomien wie Sprechen und Schweigen in nächster Beziehung zueinanderstehen, so dass ein Phänomen unmittelbar auf das andere verweist. Die wenigen Worte, die der Vater spricht, und die raren Momente verbaler Kommunikation, die sich zwischen Vater und Tochter ereignen, finden auf einer „Bühne"[205] des Schweigens statt; die Sprache fällt, kaum dass sie ausgesprochen ist, sofort wieder ins Schweigen zurück.[206] So vermittelt sich trotz

[205] Ebd. S. 15
[206] Vgl. ebd.

dargestellter Nähe zwischen Vater und Tochter eine Beziehung, die von Unsicherheit, Unzugänglichkeit und Instabilität geprägt ist. Die im Krieg erlittenen Traumata verunmöglichen dem Vater Weichheit und Öffnung. Letztere würde in den sprachlichen Ausdruck führen. Die dargestellte Nähe zwischen Vater und Tochter setzt sich aus zwei Aspekten zusammen: 1. Die Erzählerin nimmt den Willen des Vaters, sich der Tochter, auch sprechend, zuzuwenden wahr und nimmt ihn als Erlebnisrealität in sich auf. 2. Die Sehnsucht des Kindes nach väterlicher Nähe wird im Text bewusst oder unbewusst nicht als Bedürfnis, sondern als erfüllt dargestellt. Sie ist dem Text nur indirekt eingeschrieben, während die Darstellung gleichsam eine Wunschbeziehung zeichnet.

Die leibliche Präsenz des Vaters, die dem Empfinden der Erzählerin, ein wortloses Verständnis mit dem Vater erlebt zu haben, zugrunde liegt, steht in unmittelbarer Kontradiktion zu seiner Abwesenheit, welche im Leben des Kindes dominiert. „Dienst war nur ein anderes Wort für Abwesenheit" (DD, 32), verdeutlicht die Erzählerin im Text.

Auffällig ist, dass die Erzählerin nicht von Sprachlosigkeit oder Schweigen, sondern von Wortlosigkeit spricht, so als würden Vater und Kind durchaus eine Sprache miteinander sprechen, jedoch eine, die als nonverbales Kommunikationssystem, wie etwa die Körpersprache, ohne Worte auskommt.

Zugleich liegt dem Begriff der Wortlosigkeit beziehungsweise Sprachlosigkeit eine Unterscheidung von Sprachpotential und Sprachverwendung entsprechend Ferdinand de Saussures Untergliederung der Sprache (langage) in langue und parole zugrunde.

> Die L. [langue, Anm.] bildet ein System von Zeichen, deren Werte negativ, differentiell durch die umliegenden Zeichen bestimmt sind. Sie ist dort zu finden wo sich im Gehirn Vorstellung (signifié, Signifikat) und Lautbild (signifiant, Signifikant) assoziieren. Diese Verknüpfung ist psychologisch und unabhängig von der lautlichen Realisierung, sie schafft keine Substanz, sondern eine Form. Ein Individuum, das seine Sprechfähigkeit verloren hat, ist trotzdem noch im Besitz der L., solange es das Gehörte versteht. Im Gegensatz zur L. bildet die P. [parole, Anm.] den individuellen Teil der langage. Sie ist der vom Willen des Individuums abhängige Sprachvollzug einschließlich der Lautgebung. L. und P. bedingen sich gegenseitig, das Sprechen ist nur mittels Sprache möglich und umgekehrt. Jede Veränderung der Sprache erfolgt durch das Sprechen.[207]

[207] Metzler Lexikon Philosophie, Eintrag Langue/Parole. https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/langue-parole/1190 (Zuletzt eingesehen am 9. Dezember 2019.)

Der Vater entscheidet sich im Sinne der parole bewusst oder unbewusst für das Schweigen, ist aber theoretisch in der Lage zu sprechen beziehungsweise zu verstehen. Ähnlich verhält es sich mit „seine[r] albernen Erfindung, er spräche vierundzwanzig Sprachen". Die Behauptung, vierundzwanzig Sprachen stünden potentiell zur Verfügung, ist unabhängig von parole und Performanz für die Verständigung zwischen Vater und Kind ausreichend.

Entscheidender als das tatsächliche Ausüben einer etwaigen Mehrsprachigkeit ist hingegen, dass der Vater eine Behauptung (parole) für das Kind aufstellt, einen Imaginations- und Narrationsraum eröffnet, dass er sowohl leiblich als auch sprachlich für das Kind erfahrbar, dass er anwesend ist. Sowohl das Schweigen des Vaters als auch sein gelegentliches Sprechen sind Verhaltensweisen, Handlungen, Kommunikationsakte, die sowohl den Vater als auch die Beziehung zwischen Vater und Kind charakterisieren.

> Ich habe ihn nie mit bloßen Zähnen lachen sehen; manchmal habe ich mich innerlich sehr fest machen müssen, um ihm eine kleine Frage zu stellen. (DD, 35f.)

Der Vater der Erzählerin öffnet seinen Mund zum Lachen ebenso wenig wie er ihn öffnet, um zu sprechen. Das Schweigen des Vaters ist als Grundton, das heißt hier als Ausbleiben eines Tons, zu begreifen, der sich auf die Atmosphäre in der Familie ausdehnt und es letztlich auch dem Kind erschwert, das Schweigen des Vaters durch eigenes Sprechen zu brechen.

Der Vater ist im Raum des Schweigens isoliert und für das Kind verbal kaum bis nicht erreichbar. Hier könnte man auch von einer Revelational function des Schweigens sprechen, welche bedingt, dass das Innenleben des Vaters, seine Geschichte, seine Gedanken- und Gefühlswelt verborgen bleiben. Insofern kann das Warten, welches das Leben des Kindes maßgeblich prägt (vgl. DD, 13), als Warten auf eine verbale Äußerung des Vaters respektive eine Öffnung, eine Offenbarung, des Vaters begriffen werden.

„Wenn er hinter mir plötzlich etwas sagte", konstatiert die Erzählerin in Bezug auf eine symbolische Paddelszene im Urlaub, „zuckte ich zusammen." (DD, 29) Bereits Michael Ostheimer verweist in seinem Aufsatz *„Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf,*

wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß[208] darauf, dass diese Textstelle in der ein Jahr später veröffentlichten Textfassung *Dienst Jahre* noch expliziter formuliert wird: „Sobald mein Vater sprach, erschrak ich über die plötzliche Nähe. Er sagte nur ab und zu einen Satz."[209]

Setzt man diese Szene zu dem Warten der Erzählerin auf eine verbale Äußerung des Vaters in Beziehung, stellt sich das Warten als eine ritualisierte innere Haltung der Erzählerin dar, die nicht unbedingt damit rechnet, dass sich die Hoffnung ihres Wartens realisiert. Das Kind ist ungeübt im Umgang mit dem Sprechen des Vaters; anstelle von Freude über die Erfüllung der Hoffnung setzen, sobald der Vater spricht, Erschrecken, Irritation und Ratlosigkeit ein. Das Kind pendelt zwischen „Sehnsucht und Angst" (DD, 36).

Trotz ihrer Verbundenheit stehen Vater und Tochter auch unverbunden nebeneinander. Ihr Schweigen ist dabei nicht als Teilnahmslosigkeit zu deuten, sondern im Sinne der Activating function des Schweigens als starke innere Regung, die sich sprachlich nur nicht ausdrücken lässt. Damit einher geht dabei durchaus auch die im Sinne der Affecting function verletzende Wirkung des Schweigens; diese Verletzung resultiert aus gegenseitiger Verfehlung der/ des Anderen, ein Versäumen und eine Nicht-Nachholbarkeit verbaler Begegnungen.

Der Vater ist in den Augen der Erzählerin mit der Landschaft des Erzgebirges gleichzusetzen. Als diese umgibt er das Kind, zugleich ist das Kind ihr respektive ihm ausgesetzt: Die Landschaft des Erzgebirges ist wie der Vater Schutz und Bedrohung zugleich.

Indem der Vater von der kindlichen Erzählerin im Parallellauf mit der Gesteinslandschaft wahrgenommen wird, konturiert er sich als fest, geschichtsbeladen, körperlich, unbeweglich, massiv, präsent, zugleich instabil, von äußeren Einflüssen geformt, still.

Konkret scheint das Vergangene nur noch in Erinnerungs- und Imaginationsbruchstücken auf. In der Bruchstückhaftigkeit des Textes, die durch Absätze, Leerzeilen, Reduktionen und Montagen entsteht, werden sowohl Gestein als auch Vaterfigur und -verlust formal-ästhetisch inszeniert.

---

[208] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen" in: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 45-62.
[209] Krauß, Angela: Dienst Jahre und andere Prosa. Berlin und Weimar (1991): Aufbau Verlag. S. 33.

> Er konnte neben mir gehen ohne jeglichen Ausdruck. Er hielt das aus. Ich war es, die aufgab. Ich habe ohne Umschweife begriffen, daß Schweigen Macht ist. Es war ganz einfach zu begreifen. Eine Gewißheit des Körpers, wenn ich neben ihm ging. Eine Mischung aus Sehnsucht und Angst. (DD, 36)

In Bezug auf 2. das Schweigen als politisch-gesellschaftlicher beziehungsweise militärischer Zusammenhang ist zu konstatieren, dass in der Szene stellvertretend für den gesamten Text verschiedene, an Machtausübung gebundene, Formen des Schweigens, sowohl persönlich-psychischer als auch dienstlich-militärischer Art, kulminieren. Dabei gehen sowohl das Schweigen des Vaters aus einer psychischen Disposition heraus als auch die Schweigepflicht und das Frunse-Prinzip, denen der Vater einerseits unterliegt und die er andererseits als Befehlshaber ausübt, eine Wechselwirkung miteinander ein. Der Satz „Es war nur ein Schweigen in ein anderes übergegangen." (DD, 42) entfaltet somit auch symbolisches Potential – insofern als immer wieder ein Schweigen ein anderes ablöst.

Ebenso haben die Traumata verschiedene Ursprünge. Diese liegen sowohl in der Vergangenheit des Vaters und den Kriegserfahrungen als auch in seinem Dienst bei der Wismut und den Erfahrungen mit dem (sich bereits instabil zeigenden) Gesellschaftssystem der DDR, sodass ein Komplex aus Traumatisierung und Retraumatisierung das Schweigen des Vaters bedingt.

Diese Überlagerungen tragen zu einer hohen Dichte und Komplexität des Textes bei. Dass das Dienstliche ins Private übergeht und umgekehrt, ist dabei nicht nur ein Narrativ, sondern ebenfalls ein formal-ästhetisches Gestaltungsmittel. Beobachtungen, die das Familienleben oder den Vater betreffen, werden an politische, historische oder dienstliche Details montiert, sodass sich ein Neben-, Mit- und Übereinander der Bereiche ergibt.

Abstrahierende und reflektierende Kommentare des sich erinnernden Ichs dominieren dabei das Geschehen, während situative, sinnlich-konkret dargestellte Szenen, in denen sich das erinnerte Ich als kindliche Figur entfalten würde, nur hin und wieder vorkommen. Das Schweigen des Vaters bedingt, dass auch das Kind verborgen bleibt. Das Verfließen der verschiedenen Arten zu schweigen, ihr Ineinander-Übergehen, ihre Wechselwirkungen und Zusammenspiele, ihre Verdichtungen sind als Inszenierungen einer Poetik der Unsagbarkeit zu begreifen.

Die Macht des Schweigens liegt dabei zum Einen in den Händen des Vaters, wenn er das Schweigen bewusst oder unbewusst als Ausdrucksmittel, das heißt auch, als Gestaltungsmittel in der Beziehung zu seiner Tochter nutzt. Zum Anderen liegt die Macht im politisch-militärischen System und den weltpolitischen Kräfteverhältnissen. Sprachliche Macht liegt in den Händen der Erzählerin, die das Schweigen des Vater ausdeutet und im Sinne ihrer erinnerten beziehungsweise fingierten Narrationsbögen darstellt und interpretiert.

Im letzten Drittel des Textes beschreibt die Erzählerin in kurzen Frequenzen, wie der Vater sukzessive sein Schweigen bricht. Das Sprechen drängt in Form von Somniloquie und Selbstgespräch aus dem Vater heraus, wenn er, wie beispielsweise im Schlaf, keine Kontrolle über sein Schweigen hat; das Sprechen und die Gegenstände seines Sprechens überwältigen ihn. Es handelt dabei sich nicht um willentliche Entscheidungen, sich sprechend mitzuteilen, sondern um Ausdrucksformen einer Not.

> Er sagte, im Ernstfall müsse man Tücher und Hüte befeuchten, ehe weitere Anordnungen folgten. Das erklärte er mir. // Mein Vater sprach vom Dienst. // Es kam vor, daß er mich nachts wachhielt mit seinem Sprechen darüber. Ich liebte Paul McCartney, sein kindliches Gesicht hatte überhaupt nichts Bedrohliches. Mein Vater saß nachts in seinem großen Schlafanzug in der Küche. Ein paarmal, wenn ich ihn dabei überraschte, schien es mir, als warte er auf jemanden. Aber diesen Jemand habe ich nie gesehen. // Auch ich verheimlichte ihm, wenn ich *I should have known better* hörte. (DD, 40f.)

Die hier deutlich werdende Linkage function und Revelational function übernehmen nicht nur in Bezug auf das Innenleben des Vaters eine isolierende und verdeckende Funktion, sondern auch hinsichtlich konkreter zeitgeschichtlicher und politischer Informationen. Der Ernstfall, von dem der Vater spricht, kann sich, wie bereits angedeutet, auf einen Atombombenversuch und die radioaktive Verstrahlung eines Gebiets beziehen. Deutlich ausgesprochen wird der befürchtete Text jedoch weder in der Lebenswirklichkeit des Vaters, etwa von politischer Seite oder von Seiten der Wismut, noch im Text.

> Verschweigen impliziert keinesfalls immer Redeverzicht. Im Gegenteil! Der bevorzugte Ort des Verschweigens ist die Rede. In gewisser Weise lässt sich nun sagen, dass eine bestimmte Form des Verschweigens mit jeder Rede verbunden ist. Nicht nur im Sinne der Selbstverständlichkeit, dass man, wenn man von etwas spricht, eben dadurch über etwas anderes nicht sprechen kann, jedenfalls nicht gleichzeitig. Aber diese Selbstverständlichkeit ist hier

> nicht gemeint. Es geht darum, dass man etwas, das eigentlich hätte gesagt werden müssen, nicht thematisiert, übergeht, unterschlägt oder ausblendet. Es handelt sich also nicht um einen Redeverzicht, sondern um einen Thematisierungsverzicht.[210]

Dass die Dinge auf politischer Ebene anders sind als sie zu sein scheinen, schlägt sich in der erinnerten Alltagswirklichkeit der Erzählerin nieder. Sie scheint zu flimmern, wirkt instabil. Fehlende Klarheit und Verlässlichkeit auf politisch-militärischer Ebene bei gleichzeitig wahrnehmbarer Bedrohung stehen wie Verwandte neben Alltagsheimlichkeiten.

Die Erzählerin berichtet von dem Umstand, dass sie den Beatles-Song *I should have known better* gehört hat. Entweder erzählt sie dem Vater nicht davon oder sie hört ihn bewusst in seiner Abwesenheit; das Eine wie das Andere ist eine Form des Verheimlichens, weil ein offener Umgang damit Konsequenzen haben könnte, die die Erzählerin vermeiden will.

Bei der Person, auf die der Vater nachts warten könnte, während er stumm in der Küche sitzt, handelt es sich um eine Imagination oder Interpretation der Erzählerin. Diese entfaltet ein mystisches Potential, indem der vermeintlich Erwartete in der Sprache und durch die Sprache (trotz seiner Abwesenheit) mit anwesend ist. Jemand wird mittels Vorstellungskraft sowohl der Erzählerin als auch der Leser*innen erschaffen, der auf der sinnlich-konkreten Handlungsebene des Textes nicht erscheint. Die Vorstellungskraft der Erzählerin korreliert dabei mit ihrem Angewiesensein auf Erinnerungen, Erfindungen und Inszenierungen, um dem toten Vater nahezukommen.

Die Formen des Verheimlichens eröffnen wiederum einen weiten Imaginations- und Assoziationsraum, einen Raum des Heimlichen und Verborgenen, aus dem der Prozess des Erinnerns, Erfindens und Schreibens geschöpft wird und der zugleich die Beziehung zwischen Vater und Tochter mit prägt.

Ein wesentliches Element der Textgestalt, welche in Zusammenhang mit Punkt 3 durch das Schweigen geprägt ist, ist die Auslassung. Entsprechend des „Einschneiden[s] der Flüsse“ (DD, 8) ins Gestein wird auch der Textfluss immer wieder

[210] Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (Hrsg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München (2013): Wilhelm Fink. S. 29-50, hier S. 44.

von Leerzeilen durchbrochen und in Textblöcke unterschiedlicher Länge – von Ein-Satz-Zeilen bis hin zu eineinhalbseitigen Textpassagen – untergliedert.

Dabei beginnt der Text zunächst stiftersch-deskriptiv: Die Entstehung einer Landschaft wird beschrieben; während dieser detailreichen Beschreibung entfaltet sie sich ganz allmählich zu einer „gewellte[n] Landschaft" (DD, 8). Das Tempo der schwerfälligen Schollenbewegungen, auf die „Perioden[n] relativer tektonischer Ruhe" (DD, 7) folgen, wird durch den langsamen Rhythmus des Beschreibens nachempfunden.

Die erste Leerzeile, der erste Bruch, setzt ein, bevor das „bloße Auge" (DD, 8) des Menschen erwähnt wird, der einen Blick in die Landschaft richtet. Darauf folgt eine vergleichsweise lange Landschaftsbeschreibung. Anschließend verlagert die erzählende Instanz ihren Fokus auf das Ich, das sich die Frage „Wer weiß, wie lange ich schon hier bin?" (DD, 10) stellt; daraufhin zerklüftet der Text in einen Wechsel aus längeren, kürzeren und sehr kurzen, nur einen Satz umfassenden, Textblöcken.

Die Frage nach der Dauer seines Hierseins führt das erzählende Ich zurück zu seiner Geburt und von dort zu der Geschichte seines Vaters. Die Bruchstellen und Leerzeilen erzählen von der, aus Sicht der Erzählerin, Unerzählbarkeit dieser Geschichte. Es ist der Erzählerin möglich, sie im Konnex ihrer Bezüge, etwa zur Politik, Landschaft, Gesellschaft, Historie, anzudeuten, sie um eine „leere Mitte"[211] zu formieren. Es ist ihr jedoch unmöglich, sie etwa als lineare Story zu erzählen. Daraus folgt, dass die Erzählerin das Geschehen retrospektiv abstrahiert, kommentiert, reflektiert, die Situationen sich aber nur stellenweise sinnlich-konkret entfalten. Ein lockeres Textgewebe entsteht.

Die Bruchstellen und Leerzeilen sind dabei nicht oder nicht zwangsläufig Ausdruck von Abbrüchen oder Momenten des Verstummens, sondern auch formal-ästhetisches Kalkül. Der entstehende weiße Raum fungiert als offener Assoziationsraum, der wiederum in Beziehung zu dem von blinden Flecken und Leerstellen durchsetzten Erinnerungsprozess der Erzählerin steht.

Die Erzählerin arbeitet dabei auch mit Auslassungen, die eine teilweise idealisierte Darstellung des Vaters und der Familie unterstreichen. Dass die Familie mit ihrer

[211] Ostheimer, Michael: »Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf wo denn sonst. Und in unserem Herzen.« Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg 2014: Königshausen & Neumann, S. 45-62, hier S. 54.

Zugehörigkeit zum Konnex der Wismut einer privilegierteren Gesellschaftsschicht der DDR angehört, klingt beispielsweise nur indirekt an.

> Sie kauften in ihren eigenen Läden, wurden in den betriebseigenen Krankenhäusern und Sanatorien behandelt, entspannten in den Ferienheimen des „Bergarbeiterer-holungszentrum" Zinnowitz auf Usedom und verbrachten die Wochenenden mit den Kollegen in den Kulturhäusern der Wismut.[212]

Eher untypisch für die Zeit ist außerdem, dass die Mutter offenbar nicht arbeiten geht; ebenso scheint die Erzählerin als Kind weder eine Kinderkrippe noch einen Kindergarten oder Hort zu besuchen. Diese Umstände können auf Grundlage des Textes gemutmaßt werden – es ist schlicht nicht die Rede von einer Arbeitsstelle der Mutter, einer Krippe, einem Kindergarte oder Hort –, explizit dargestellt werden sie nicht, gleichwohl sie das Dargestellte um eine Information ergänzen: Der Dienst des Vaters hatte Folgen für die Familie, die auch angenehm gewesen sein mochten und den Familienmitgliedern einen besondere Stellung innerhalb des Gesellschaftssystems der DDR zum Einen und innerhalb des Wismutsystems – der Vater arbeitet nicht im Bergbau, sondern füllt in einer Phase seines Lebens einen relativ hohen Rang im militärischen Sicherheitsbereich der Wismut aus – zum Anderen verliehen.
Mit den Privilegien geht einerseits Isolation einher – sie deutet sich darin an, dass für die Familie im Text weder Nachbarn, Verwandte noch Freunde eine Rolle spielen und dass, wie die Erzählerin mehrfach wiederholt, niemand etwas von den Vorgängen bemerkt (DD, 44). Andererseits verdeutlicht sie, dass der Tod des Vaters für die Familie auch im gesellschaftlichen Kontext Folgen hatte. Andere mögliche Zusammenhänge und Themen, etwa die Frage nach Schuld und Verantwortung, spricht die Protagonistin nicht explizit an. Jedoch werden sie über die offenen Assoziationsräume gleichsam mittransportiert. Wie auch Köhler in ihrem Aufsatz zu *Der Dienst* herausstellt, ist die spätere Textfassung *Dienst Jahre* um einige Informationen, das Alltagsleben des Kindes und seine Umgebung betreffend, ergänzt worden. Mutter, Großeltern und Kinder aus der Nachbarschaft treten hier deutlicher in Erscheinung, zugleich wird der „Verlangsamungseffekt"[213] des Erzählens und Erinnerns intensiviert.

---

[212] Schütterle, Juliane: Kumpel, Kader und Genossen: Arbeiten und Leben im Uranbergbau der DDR. Die Wismut AG, Paderborn 2010: Ferdinand Schöningh, S. 13f.
[213] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185, hier S. 168.

Die in *Der Dienst* erscheinenden Auslassungen sind demnach Folge von Selektionsprozessen, welche am Modus des Poetischen teilhaben, der Ideologiebeladenes in offene Formen und Bedeutungen überführt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Die Textgestalt ergibt sich aus einem fortwährenden Austarieren von Gegenpolen sowohl figurenpsychologischer, thematischer, motivischer, narrativer als auch formal-ästhetischer Art. Die eingangs aufgeführten drei Facetten sind im Text unterschiedlich gewichtet. Punkt 1 und 2 – Formen eines figurenpsychologisch, durch einen Komplex aus Traumata, sowie eines gesellschaftlich-historischen beziehungsweise militärisch bedingten Schweigens – spielen eine tragende und dominierende Rolle. Punkt 3 – Formen des Schweigens als Gestaltungsprinzipien des Textes – zeigen spezifische formal-ästhetische Merkmale auf, die insofern einzigartig im Werk sind als hier Traumata als Erzähl- und sprachliche Gestaltungsstrategien mitwirken. Das heißt, Punkt 3, das Schweigen als formal-ästhetisches Gestaltungsmittel, ergibt sich zwangsläufig aus den dominierenden Punkten 1 und 2.

Zwar spielen auch in anderen Texten der Autoren Leerstellen und -Zeilen, Reduktionen und Auslassungen eine Rolle, begründen sich dort aber anders, etwa als Spiel oder Balanceakt und weisen einen anderen Grad an Intensität und Ausprägung auf[214]. Freißmann formuliert den Unterschied zwischen traumabedingten und traumaunanbhängigen Formen so: Es gehe in Texten, in denen Traumata mitwirken, nicht um den Bewusstseinsstrom als Merkmal der Moderne oder als Form der Erinnerung, sondern um das „Stottern des Bewusstseinsstroms, man könnte sogar sagen um dessen Austrocknen.“[215]

Zugleich spielt die Poetik der Autorin in die Beschaffenheit der Textgestalt hinein. Der Text verhandelt politische Themen, die jedoch möglichst urteilsfrei in den Text eingebunden sein sollen. Die Auslassungen sollen einen Lektüreraum eröffnen, in dem das Dargestellte ebenfalls offen betrachtet werden kann. Das heißt, der Textgestalt sind sowohl poetologisch geprägte Suggestion als auch Traumata, Kalkül und Nicht-Kalkül, eingeschrieben.

---

[214] Vgl. etwa V.II Reduktion, Auslassung, Verdichtung.

[215] Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 68f. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

Wie sich das Spannungsgefüge zwischen Einzelnem und der Gesellschaft anhand der Darstellung des Schweigens im Werk der Autorin auf eine andere Weise konkretisiert, das heißt, wie das Motiv des Gegenpoligen im weiteren Werk ausgearbeitet wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

IV. Gegenpolige Erzählwelten

Während sich sowohl in *Stilleben mit Amphibie* als auch in *Der Dienst* Spannungsgefüge zwischen Innen- und Außenräumen eröffnen, verlagern sich die gegenpoligen Strukturen in Krauß' 1998 erschienenem Text *Sommer auf dem Eis* in die Bildwelten. Die Ich-Erzählerin liegt an einem heißen Sommertag neben ihrem schlafenden Gefährten auf einer Decke im Gras, die Schornsteinformation einer Bitterfelder Fabrik zum Einen und einen Mikrokosmos aus Flora und Fauna zum Anderen im Blick.

Unter dem Aspekt *Sehen und Schweigen* wird das Zusammenspiel zweier gegensätzlicher Welten in *Sommer auf dem Eis* näher betrachtet: die der Industriebrache einerseits und die einer sich aus Gräsern und Käfern zusammensetzenden Kleinstlandschaft, die sich von den Rändern der Decke, auf welcher das Liebespaar liegt, aus eröffnet, andererseits. Dabei wird verdeutlicht, wie die gegenpoligen Bildwelten wechselwirken und mit der Darstellung schweigender Figuren korrelieren.

Unter dem Punkt *Bitterfeld. Eine Gegengeschichte* wird eine Leerstelle des Textes vor dem historischen Hintergrund der Explosion des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld (EKB) am 11. Juli 1968 betrachtet, die als einer der schwersten Chemieunfälle in der DDR seit 1945 gilt. Im Zuge dessen wird herausgestellt, wie im Text eine literarische Gegengeschichte zu dem historischen Narrativ entwickelt wird. Damit werden Tendenzen fortgesetzt und konkretisiert, die sich auch in *Der Dienst* schon gezeigt haben: als Transzendierung feststehender ideologischer, medialer und politischer Diskurse.

Außerdem wird unter *Sprachräume der Fabriken* vergleichend ausgelotet, welche Sprachräume sich in Zusammenhang mit der in *Sommer auf dem Eis* dargestellten Fabrikruine und welche sich angesichts der Brikettfabrik Rosdorf in *Das Vergnügen* eröffnen. Damit wird das Gehäuse als Ort, von dem aus Sprach- und Erzählräume

eröffnet werden, noch einmal aufgegriffen und konkret gefasst: als Gehäuse in Industrielandschaften.

IV.I Sehen und Schweigen

Eines Sonntagnachmittags liegt eine arbeitslose Ich-Erzählerin neben ihrem schlafenden Gefährten auf einer Decke im Gras. Das Paar ist von der mikroskopischen Welt der „bohnenförmigen Käfer" (SE, 7) umgeben, die „hier und da an einer Grasrispe aufwärts [laufen]" (ebd.). Die Bäume stehen in der Hitze still (vgl. SE, 12). Sie stehen symptomatisch für eine von Reg- und Lautlosigkeit geprägte Erzählsituation, die dazu beiträgt, dass die Erzählerin minimale Bewegungen, etwa das Pulsieren der Halsschlagader ihres Gefährten (vgl. SE, 8) und vereinzelte leise Geräusche – „[ich] höre, wie die Grasrispenkäfer ihre Fühler schärfen" (SE, 15) –, umso deutlicher wahrnimmt.

Zugleich blickt sie auf ein kompaktes Gegenstück zu der kleinteiligen Erzählwelt im Gras: die „Schornsteinformation Bitterfeld" (ebd.), eine marode, ruinenartige[216], Fabrik, die in der Ferne sichtbar ist und in der vor Hitze flirrenden Luft wie eine Fata Morgana wirkt.

Während einer erzählten Zeit von acht Minuten[217] betrachtet die Ich-Erzählerin den Körper des Mannes neben sich und assoziiert in sechs Kapiteln Szenen ihrer Kindheit und Jugend in der DDR, Anekdoten aus ihrer Liebesbeziehung zu einem jungen Pionier der Kommunistischen Partei Italiens, Begebenheiten aus der Wendezeit, Erfahrungen mit der Arbeitslosigkeit, Menschen, denen sie im Laufe ihres Lebens begegnet ist, und deren Werdegänge sowie Ereignisse rund um die Fabrik. Zugleich mengen sich surreale, teils halluzinativ anmutende Bilder in die Erinnerungen und

[216] Wenn im Folgenden in Zusammenhang mit der Fabrik von einer Ruine die Rede ist, so geschieht dies immer unter der Voraussetzung, dass es sich dabei um eine mögliche Lesart handelt. Dem Text ist aufgrund seiner Form eine besonders große Deutungsoffenheit eigen, sodass auch andere Lesarten nahe liegen und mitgedacht werden sollten.

[217] „Es ist der heißeste Sommer des Jahrhunderts, davon der bisher heißeste Tag, ein Sonntag, an diesem ist es zehn nach drei", eröffnet die Erzählerin, die mit ihrem Geliebten auf einer Decke im Gras liegt, den Text. (SE, 7) Mit der-selben Situation schließt die Erzählung. Der Gegenpart der Erzählerin, die Kesselwärterin, konstatiert: „Es ist drei Uhr zwei." (SE, 9) Von diesem Zeitpunkt an zählt sie einen Countdown rückwärts, der, schlussfolgert auch Astrid Köhler, um „zehn nach drei" (SE, 9) endet. (Vgl. Köhler, Astrid: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 175)

Reflexionen der Erzählerin, sodass eine „Gegenwartsschicht […], unter der sich die Tiefen von Erinnerung, Reflexion und Traum auftun“[218], entsteht. Es scheint, als verflüssigte sich an diesem Sonntag, dem „bisher heißeste[n] Tag“ im „heißeste[n] Sommer des Jahrhunderts“ (SE, 7), die Zeit, sodass Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfließen.

Eine Kesselwärterin, die in der Fabrik tätig war, erscheint immer wieder im Assoziationsstrom der Erzählerin. Ihr bleiben noch sechs Sekunden, um eine Havarie zu verhindern. Ob das gelingt, wird im Text ausgespart. Die Leerstelle, welche das Gravitationszentrum des Textes bildet, speist sich jedoch aus Andeutungen, die eine Katastrophe – die Explosion der Fabrik – vermuten lassen.

In einem Gespräch mit Meinhard Michael beschreibt die Autorin eine „enorme Empfänglichkeit für Gegenpoliges“[219], die sich als ordnende, Bildweltende eröffnende und Form gebende Struktur in ihren Texten niederschlägt. In den Texten ihres Frühwerks (*Das Vergnügen*, Der *Dienst*, *Sommer auf dem Eis*) deutet sich diese Struktur beispielsweise in den Anlagen der Figuren an. Sprechenden Figuren werden schweigende (vgl. *Der Dienst*, *Sommer auf dem Eis*) oder stockend sprechende (vgl. *Das Vergnügen*) gegenübergestellt. Darüber hinaus werden motivische, landschaftliche, thematische Mikro- und Makrokosmen sowie Innen- und Außenräume zueinander in Beziehung gesetzt. So ergeben sich Wechselspiele zwischen Polen, die sich in den Texten auch formal-ästhetisch niederschlagen.

Stellvertretend für ein solches Zusammenspiel soll im Folgenden der Text *Sommer auf dem Eis* näher betrachtet werden. Bei der Textauswahl spielt eine Rolle, dass der Text im Œuvre der Autorin in Bezug auf die Darstellung des Schweigens einen Übergang markiert. Wie in *Stilleben mit Amphibie* und *Der Dienst* manifestiert sich die Poetik der Unsagbarkeit hier im Schweigen einer Figur; zugleich verändert sich deutlich, wie die Figuren gezeichnet werden. Darüber hinaus ist das Schweigen, beispielsweise als Leerstelle, konstitutives Element der Textgestalt. Damit setzt die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* mit einer in die Form des Textes verlagerten Darstellung des Schweigens fort und entwickelt sie weiter.

---

[218] Köhler, Astrid: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vanden-hoeck & Ruprecht, S. 175

[219] Michael, Meinhard: Poesie und Quantenphysik. Gespräch mit Angela Krauß. In: die horen, 2012, H. 247, S. 33-39, hier S. 39.

„Am schönsten ist das Schauen in die Ferne, so weit das Auge reicht" (SE, 14), konstatiert die Erzählerin und formuliert damit zugleich eine Poetik des Sehens. Ihre Wahrnehmung zentriert sich im Schauen, den Blicken, die sie in den Landschaften schweifen lässt, den realen wie den surrealen, sich in der äußeren wie in der inneren Welt entwickelnden Bildern. In seiner Laudatio *Der Ernstfall der Sehnsucht* zur Verleihung des Hermann-Lenz-Preises an Angela Krauß im Jahr 2007 stellt auch Peter Hamm das Schauen als ein für die Autorin besonders typisches poetologisches Element heraus.

> Angela Krauß [fühlt sich] – […] darin Hermann Lenz verwandt – wie Gothes Türmer „zum Schauen bestellt". Und was Novalis von seinem Heinrich von Ofterdingen sagte – „er wird nie mit Sehen fertig" –, das ließe sich auch über sie sagen: Sie wird nie mit Sehen fertig. Keine andere Forderung stellt sie an die Welt, als sich anschauen zu lassen, so lange anschauen zu lassen, bis sie sich selbst angeschaut fühlt.[220]

In *Sommer auf dem Eis* findet sich eine Passage, die sich wie eine Parallelstelle zu Hamms Beschreibungen liest, insbesondere zu dem Satz: „Keine andere Forderung stellt sie an die Welt, als sich anschauen zu lassen, so lange anschauen zu lassen, bis sie sich selbst angeschaut fühlt." In dieser Passage wird ein früher Sommermorgen aus der Kindheit der „Grubenschnecke", einer ehemaligen Fabrikarbeiterin, dargestellt.

> Noch schien es möglich, daß sein [das des Kindes] Dasein nur eine Einbildung einiger weniger Personen war, mit denen es [das Kind] bis jetzt etwas zu tun hatte. Ob außerhalb dieses Kreises noch etwas existierte, für das das Kind vorhanden und von irgendeiner Bedeutung war, dafür gab es bis jetzt keine Zeichen. Bis zu diesem Morgen, als es an der abgeschnittenen Kante über der kilometerweiten, vom ersten kalten Sonnenlicht erfaßten Erdgrube stand, sehr klein, nicht größer als das Unkraut neben ihm, und etwas Seltsames, Ungeheuerliches geschah: die Landschaft schaute es an. (SE, 86)

Die traumartig wirkende Szene nimmt mit einigen Motiven, etwa der Erdgrube, der Kante des Tagebaus und der Landschaft, eine Havarie, welche das Leben der Grubenschnecke prägen wird, vorweg. Zugleich mutet sie zeitlos-archaisch an und referiert auf eine Eigenschaft, welche die Erzählerin nicht nur in dieser, sondern allgemein in der frühen Kindheit vermutet.

---

[220] Hamm, Peter: Der Ernstfall der Sehnsucht. Lobrede auf die Hermann-Lenz-Preisträgerin Angela Krauß. In ders.: Pessoas Traum oder: „Sei vielgestaltig wie das Weltall!" Aufsätze zur Literatur. München (2012): Carl Hanser Verlag. S. 233-250, hier: S. 237.

> Es ist zum Beispiel eine sehr schwierige Übung, kein Urteil zu fällen. Es gehört Zurück-haltung dazu, das Gegenteil von Gier, also etwas Altmodisches, Vergessenes. Nicht gleich urteilen ist, als wollte man das Atmen anhalten. Die frühe Kindheit muß so gewesen sein: ohne Urteil. Ein Kunststück! (SE, 38)

Der „Hang zum Urteil und zur Verurteilung" wird hier, so Hamm, „als Verlust jener Kindlichkeit gekennzeichnet […], der für einen Autor einem Verhängnis gleichkommt."[221]

Die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* beschließt, das „Kunststück" dieses urteilsfreien und entautomatisierten Sehens, ein bereits unter I und II beschriebenes poetologisches Credo in den Texten der Autorin, wieder zu erlernen. „So kam es", konstatiert die Protagonistin schließlich, „daß alles anfing, so groß zu werden und in den Formen zu schwanken, weil nicht durch sofortige Bewertung Einhalt geboten wurde." (SE, 38) Man verliere, fährt sie fort, „die Gewalt über das, was außer einem selbst noch vorkommt ringsum." (ebd.)

Das Bild wird demzufolge nicht in einer etwaig objektiven, feststehenden Welt vorgefunden, sondern es wird sehend erfunden und variiert, je nachdem welche Haltung die betrachtende Instanz einnimmt. So entstehen nicht nur reale und surreale Bilder, sondern auch „[S]chwank[ungen]", Unschärfen, Mehrdeutigkeiten und Grenzauflösungen des Blicks.

Die Größe der Käfer im Gras, der Halme, Grasrispen und Fäden im Gewebe der Decke einerseits sowie der konkreten, detailliert dargestellten Szenerien in der Fabrik andererseits sind der Erzählerin zufolge auf einen solchen urteils- und vorurteilsfreien Blick zurückzuführen. An die Stelle eines Erzählerinnenkommentars rückt die Darstellung des sinnlich-konkreten Details. Mittels dieses Blickes, von dem die Protagonistin sagt, dass er teilweise erst noch eingeübt werden muss, wird versucht, eine historisch und durch vielfältige Diskurse besetzte Landschaft gleichsam neu, im Modus des Poetischen, zu entwickeln. Die Entwicklung dieser Bilder orientiert sich dabei an einer weiteren poetologischen Idee.

In einem Gespräch mit Jörg Magenau spricht Krauß über die schon angesprochene Poetik des Schwebens, die ihren Texten zugrunde liege. Dabei richtet die Autorin ihre Aufmerksamkeit vor allem auf Gegenstände und Zusammenhänge, die als schwer,

[221] Ebd.

sperrig, spröde konnotiert beziehungsweise die ideologisch oder klischéehaft vordeterminiert sind. Als Beispiel führt Krauß „Bahnhofsgüterwagen" an. An anderer Stelle spricht sie von der Anziehung, die „geschichtsbeladene Körper"[222] wie Fabriken auf sie ausübten.

> Das ist eine rein ästhetische Sache. Diese Körperlichkeit, dieses Sinnlich-Konkrete hat auch eine starke erotische Wirkung. Mich regen zum Beispiel auch die Gedichte von Georg Heym an – damit ich nicht gleich sage, ich wäre lieber Bildhauerin geworden. Wenn ich eine uralte Brikettfabrik beschreibe, wie in *Das Vergnügen*, dann gehe ich ja nicht hin und sage: Die leben hier so schrecklich, jetzt mußt du endlich mal ein Buch darüber schreiben, um darauf aufmerksam zu machen. Das ist ein anderer Ansatz zum Schreiben, den ich überhaupt nicht habe. Für mich geht es um die Wirkung der Form dieser geschichts-beladenen Körper.[223]

Die marode Bitterfelder Fabrik, auf die der Blick der Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* fällt, ist ein solcher „geschichtsbeladene[r] Körper." Indem er dem filigranen Kosmos der Gräserlandschaft gegenübersteht, wird seine Kompaktheit zunächst unterstrichen. Doch weder der eine noch der andere Erzählkosmos bleibt statisch. Während sich in der stillen, auf den ersten Blick reglos wirkenden, Landschaft kleine Details wie Gräser, Käfer, Körperteile zu bewegen und zu verändern beginnen, gewinnt auch die massive Form der Fabrik sukzessive an Hybridität.

Sie bezieht ihren Schwebezustand neben der flirrenden Hitze, die die Atmosphäre des Textes prägt, aus dem Umstand, Teil einer changierenden Erzählwelt zu sein: Übergänge zwischen Imagination, Erinnerung, Traum und literarischer Wirklichkeitswahrnehmung verfließen, sodass auch die Verortbarkeit der Fabrik in der Wirklichkeitswahrnehmung der Erzählerin nicht eindeutig feststellbar bleibt. Zudem wird der massive Fabrikkörper in einer atypischen Landschaft dargestellt. Innerhalb dieses Kontextes werden keine Phänomene einer etwaig zu erwartenden „Gerätewelt"[224] oder Industrielandschaft beschrieben, sondern Stillleben erschaffen und kleinteilige, filigrane Formen wie Käfer, Gräser, körperliche Details in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt.

---

[222] Ebd.

[223] Ebd.

[224] Krauß, Angela: Glashaus und Gerätewelt. Unveröffentlichte Poetikvorlesung. Gehalten am 9. Juli 1996 an der Universität Leipzig. Vgl. Nagelschmidt, Ilse: Das Zusammentragen von Splittern der Vergangenheit. Erinnern und Liebe bei Angela Krauß. In: Nagelschmidt, Ilse/ Probst, Inga/ Erdbrügger, Torsten (Hrsg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin: Frank & Timme 2010. S. 161-182, hier S. S. 166.

Das „Schweben" der Fabrik in *Sommer auf dem Eis* entsteht damit sowohl aus ihrer Kontextualisierung als auch aus einer Fokusverschiebung hin zu mikroskopischen Details, zu denen neben Gräsern und Käfern auch körperliche Merkmale des Gefährten gehören, welcher neben der Erzählerin schlafend auf der Decke im Gras liegt.

> [D]ie Schienbeine werden schnell naß, ebenso die Fußknöchel, die inneren häufiger als die äußeren. Schneller aber als alle diese Regionen reagieren zwei knochige Erhebungen mit unvermittelten Schweißausbrüchen, die bei den meisten Menschen gar nicht hervortreten, bei meinem Geliebten aber deutlich: die Würfelbeine. Als ich ihn kennenlernte, ahnte ich nichts von dieser unbekannten Sprache. Ich bin ihm während eines Wachtraums begegnet, einer Halluzination, an die ich mich erinnere, als sei sie einer anderen Person geschehen. (SE, 8f.)

Die Erzählerin setzt hier wiederum unterschiedliche Phänomene zueinander in Beziehung. Sie verknüpft einen visuellen Eindruck mit Sprache, indem sie den Körper ihres schlafenden Gefährten wahrnimmt und infolgedessen als „unbekannte Sprache" interpretiert. Wo eine verbale Sprache nicht stattfindet, konstatiert die Erzählerin eine Körpersprache, die sowohl Bildsprache als auch Liebessprache ist.
Diese Verknüpfung weist darauf hin, dass die Sprache des Leibes die Sprache des Geliebten ersetzt. Das heißt, der Schlafende fungiert als Figur des Schweigens, dessen körperliche Präsenz umso deutlicher ‚spricht'. Mit Blick etwa auf die Würfelbeine, „zwei knochige Erhebungen" am Fuß des Schlafenden, aus denen „unvermittelt" Schweiß austritt und die Absurdität, die diese Beschreibung auch entfaltet, lässt sich diese Sprache als eine Sprache der Verzückung begreifen.
Ähnlich wie Roland Barthes es in *Fragmente einer Sprache der Liebe* darstellt, gerät die Erzählerin dabei auch angesichts ihrer eigenen Sprache, die sie mit Blick auf ihren schlafenden Geliebten zu sprechen beginnt, in einen Zustand der Verzückung beziehungsweise Verliebtheit.

> Zu meiner Verzückung eignet sich alles, was mir durch ein Guckloch, durch einen Spalt vor Augen kommt […]. Ist das Bild immer visuell? Es kann auch klanglich, das Guckloch kann auch sprachlicher Art sein: ich kann mich in einen *Satz* verlieben […].[225]

[225] Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp. S. 133.

Die Verzückung wird sowohl durch den Anblick des Gefährten respektive die Haltung der beobachtenden Erzählerin dem Schlafenden gegenüber, die den Blick unmittelbar prägt, als auch durch die Dynamik der Beschreibung, das heißt, die Sprache als Element von Selbstwahrnehmung und Selbstreferentialität erzeugt. Entsprechend bezeichnet die „unbekannte Sprache" nicht nur die ‚Sprache' des beobachteten Subjekts, sondern auch eine eigene sprachliche Darstellung, die der Erzählerin neu ist, die sie im Zuge der Betrachtung erfindet und die, gleichsam als Eros der Sprache, aus Hingabe an den Betrachteten resultiert.

Der Ausdruck „unbekannte Sprache" hat dabei auch metafiktionales beziehungsweise poetologisches Potential. Indem die Erzählerin auf die Sprache hindeutet, die, während sie spricht, entsteht, deutet sie zugleich auf den sukzessiv entstehenden Text hin. Dass sich die Sprache der Verzückung inhaltlich niederschlägt, spiegelt sich dabei nicht nur in der Figur des schlafenden Geliebten und den episodisch-sequenzhaft dargestellten Liebesgeschichten und -Motiven wieder, die den Text durchziehen, sondern auch in selbstreflexiven Textpassagen.

> Eine Liebesgeschichte hat keinen Anfang und kein Ende, sie kann von allem handeln, und manchmal ist sie das, was übrigbleibt, wenn man sie erzählt hat. Am schönsten sind die, die in einem Zim-mer spielen, und die Liebe ist die ganze Zeit – vielleicht – im Zimmer nebenan. Eine Liebe ist das Ergebnis aller vorangegangenen Lieben und enthält bereits die folgende Liebe, indem sie, eine Sehnsucht stillend, die entgegengesetzte schon erzeugt. (SE, 16)

Wenn eine Liebe die folgende enthält, „indem sie, eine Sehnsucht stillend, die entgegengesetzte schon erzeugt", sind im gegenwärtigen Moment bereits Spuren zukünftiger Ereignisse enthalten. Im Text verknüpft die Erzählerin darüber hinaus auch Gegenwart und Vergangenheit.

Teilweise werden lineare Erinnerungsvorgänge dargestellt, teilweise folgen die zeitlichen Strukturen „der komplexen Geometrie des Quantenraums, in dem multidimensionale Stränge und Schleifen die Zeit in alle Richtungen ausdehnen und sogar zum Stillstand bringen können." (SE, 16) Damit folgt die Erzählerin einem Zeitkonzept, das Meinhard Michael als einen weiteren Grundzug in der Poetik der Autorin begreift.

> Zeitirritationen, Zeitverschiebungen, Zeitlöcher sind bei Angela Krauß also sowohl eine Eigenschaft der Welt, die die informierten Figuren fordert, als auch Binnenräume der Glücks-erfahrung, des Poetischen schlechthin. Die

> Zeit-Textur der Erzählungen wie die Reflexionen über die Zeit und Erlebnisse an ihren ‚Bruchstellen' tragen dem Rechnung. Nur wo die Zeit zum Stillstand kommt beziehungsweise unbestimmbar ist, kann das unübersehbare Meer aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfahren werden. Die poetische Lust, verstanden als Notwendigkeit, aus der Zeit zu fliehen, versucht, die Konzentration auf den Punkt, versucht die Welt total zu umfassen.[226]

In *Sommer auf dem Eis* bricht die Erzählerin mit der konventionellen Zeitrechnung und konstruiert stattdessen Momente sowohl von Zeitlosigkeit als auch von Gleichzeitigkeit. Eine aus der Zeitrechnung gefallen zu sein scheinende Erzählsituation stellt beispielsweise die Rahmenerzählung des Textes dar.

Die Erzählerin befindet sich zu Beginn des Textes in derselben Situation wie am Ende des Textes: Sie liegt neben ihrem schlafenden Gefährten auf einer Decke im Gras, als wäre von Anfang bis Ende des Textes keine Zeit vergangen. So entsteht der Eindruck von Statik. Zugleich setzt die Erzählerin auf diese Weise einen Kontrapunkt sowohl zu der Dynamik der vermeintlichen Fabrikexplosion, die in der Vergangenheit stattgefunden hat, als auch zu den inneren Bewegungen, Schlaufen und Bögen, welche die Erzählerin reflektierend, erinnernd, assoziierend vollzieht – auf diese Weise formieren sich wiederum gegenpolige Bild- und Erzählwelten.

Darüber hinaus suggeriert die Textstruktur, was innere Arbeit, von der im Text wiederholt die Rede ist, bedeutet. Indem die Erzählerin sich sowohl zu Beginn des Textes als auch an dessen Ende in derselben Situation befindet, könnte sich die phraseologische Frage stellen: War das, was sich zwischen Textanfang und -ende ereignet hat, ‚nur' ein Traum? Die Dichte und Fülle dessen, was zwischen Textanfang und -ende geschieht, konterkariert dabei zugleich die nachgeordnete Stellung, die Erinnerungen, Reflexionen, Träumen, Imaginationen gegenüber Handlungen häufig eingeräumt wird – eine Thematik, mit der die Erzählerin, die dieser inneren Arbeit nachgeht, während sie in der Gesellschaft jedoch zugleich den Status einer Arbeitslosen hat, umgehen muss.

Im Zuge ihrer Imaginationen erinnert die Erzählerin sich an eine Eiskunstläuferin, die sie in ihrer Kindheit beobachtet hat. Am Ende des Textes bezeichnet die Erzählerin sich während eines traumartigen Geschehens selbst als „[d]ie Eisläuferin" (SE, 101). Im Zuge dieses Geschehens sinniert sie wiederum über das Wesen der Zeit. Dabei

[226] Michael, Meinhard: „Wann, wenn nicht jetzt !" Erkundungen über die Zeit in Texten von Angela Krauß. In: S. 70. In: Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): TEXT + KRITIK, Heft 208, Angela Krauß, Oktober 2015, S. 61-72, hier S. 70.

werden „der scheinbar motorische Stillstand bei Figuren des Eiskunstlaufens“[227] und ein Stillstehen der Zeit, das die Abwesenheit einer Zeitrechnung meint, enggeführt.

> Die Eisläuferin war jetzt an der schönsten Stelle angelangt. Hier dehnte sich die Zeit in dem Maß, das sie selbst bestimmte, indem sie einen Mann fern von sich hielt, um ihm ganz langsam näher und näher zu kommen, und indem sie in diesem Zwischenraum an Zeit wieder und wieder fremde Lebensgeschichten hören konnte. Denn im Zustand der Nichtliebe kann auch sie, wie jeder Mensch, keine anderen Leben verstehen, und niemand hätte den Wunsch, ihr welche zu erzählen. Deshalb nutzte sie die Zeit, um sich in die Lebensgeschichten und ihre Erzähler immerfort zu verlieben, in einen nach dem anderen, Männer und Frauen, in ihre Spekulationen und Spitzfindigkeiten, in ihren Ernst, in ihre unermüdlichen, tapferen Erfindungen ihrer selbst. Was die Zeit endlich in der ihr nachgesagten Eigenschaft fühlbar werden ließ: der Unendlichkeit. (SE, 101f.)

Die Bewegung aus dem Eiskunstlauf, die die Erzählerin beschreibt, kann auf den Erinnerungsvorgang übertragen werden, den sie in Bezug auf ihren Gefährten vollzieht. Das heißt, die Eiskunstlauffigur kann als poetologische Figur gedeutet werden.

Die Erzählerin richtet ihren Blick in die Vergangenheit. Das entspricht etwa der Distanz, die sich bei der beschriebenen Eiskunstlauffigur auf körperlicher Ebene einstellt. Im Zuge der Erinnerung nähert die Erzählerin sich der ersten Begegnung mit ihrem Gefährten an. Diese allmähliche Annäherung ist mit der körperlichen Nähe aus dem Eiskunstlauf vergleichbar.

Die konkrete Erinnerung stellt sich der Erzählerin gegen-wärtig als „Wachtraum […], [eine] Halluzination, an die ich mich erinnere, als sei sie einer anderen Person geschehen“ (SE, 9), dar. Damit benennt sie zum Einen das fiktionale Element der Erinnerung, zum Anderen deutet sie auf die halluzinogene Wirkung des Sich-Verliebens hin wie auch Barthes sie beschreibt.

> [J]eder Liebende, den der Blitzschlag der Liebe trifft, hat etwas von einer Sabinerin (oder einer beliebigen anderen der berühmten Entführten) an sich. Gleichwohl ist der folgende begriffliche Stellenwechsel merkwürdig: im alten Mythos ist der Räuber aktiv, er will seine Beute an sich reißen, er ist Subjekt des Raubes (dessen Objekt eine bekanntermaßen immer passive Frau ist); im modernen Mythos (dem der leidenschaftlichen Liebe) ist das Gegenteil der Fall: der Räuber will nichts, tut nichts; er ist reglos (wie ein Bild), und das geraubte Objekt ist das eigentliche Subjekt des Raubes; das *Objekt* des Fanges

[227] Ebd. S. 69.

> wird zum *Subjekt* der Liebe; und das *Subjekt* der Eroberung steigt in den Rang des *Liebesobjektes* auf.[228]

Ähnlich wie Barthes den Räuber, der nichts tut, sondern reglos „wie ein Bild" verharrt, beschreibt, liegt der Geliebte der Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* reglos auf der Decke und schläft. Indem er in mehrfacher Hinsicht – in der Bewegung, der Sprache, der Interaktion – innehält, ‚gefriert'[229] er zu einem Standbild, welches als Zentrum, als Verdichtung, des von Stille und Reglosigkeit durchzogenen Erzählkosmos' begriffen werden kann. Zugleich ist er jedoch hoch ‚aktiv', indem er womöglich aufgrund seiner Passivität bei gleichzeitiger sinnlich-körperlicher Präsenz als poetische Projektionsfläche, Initiator, Impulsgeber beziehungsweise als gleichsam ‚männliche Muse' fungiert.

Der Kesselwärterin in der Fabrik bleiben noch „zehn Sekunden" (SE, 13), um eine Havarie zu verhindern. Muße, Erinnerung, Traum, Verzückung und Reflexion auf der Seite der Erzählerin stehen der Notwendigkeit, schnell und rational zu handeln, gegenüber. Beide Situationen verbindet, abgesehen vom selben Handlungsort, das Schweigen der beteiligten Figuren – der schlafende Gefährte der Erzählerin hier, die Kesselwärterin, die Sonntagsdienst in der Fabrik hat, dort. Auch die Hitze fungiert als Erzählwelten verbindendes Element; „[i]m Kesselraum herrschen Sommer wie Winter 50 Grad […]" (SE, 9f.).

Das Zusammenspiel von Detail- und Ausschnittbeschreibungen sowie angedeuteten Erzählbögen einerseits und ein hohes Maß an Reduktion andererseits verleihen der Textstruktur dabei hier wie dort „etwas Torso- oder Reliefhaftes."[230]

> Ich schreibe Prosa wie ein Gedicht. Im Gedicht würde man viel weniger nachfragen, warum das so unverbunden nebeneinandergesetzt ist, warum diese Leerstellen und so weiter. Das Eigentliche sagen die Leerstellen. Worüber ich erzählen will, ist etwas Unsagbares.[231]

---

[228] Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main 1988: Suhrkamp. S. 128.

[229] „Gefriert" steht, da die Figur des Geliebten an einem heißen Sommertag wie ein Bild in der Landschaft liegt, analog zum Eis in *Sommer auf dem Eis*. Auch wenn das Eis im Titel des Textes sich in erster Linie auf die zugefrorenen Teiche in der Kindheit der Erzählerin bezieht (vgl. SE,), kann es sich auch an dieser Stelle motivisch entfalten, zumal die Reg-losigkeit, etwa der Bäume, im Setting des Hochsommers mit angelegt ist.

[230] Gees, Marion: Im Moment des Erwachens… Zur Initiation von Erzählräumen. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 80-92, hier S. 89.

[231] Krauß, Angela in: Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag 13.

In *Sommer auf dem Eis* stellt die Fabrikexplosion eine solche Form des „Unsagbare[n]", Nicht-Er-zählbaren, dar und bildet zugleich das Gravitationszentrum des Textes. Dabei wird die Havarie nicht explizit ausgedrückt. Stattdessen ‚spricht' eine Leerstelle im Zusammenspiel mit einem Countdown, der heruntergezählt wird, von der Katastrophe.

Zugleich stellt auch die „[t]orso- oder [r]eliefhafte" beziehungsweise mosaikartige Textstruktur auf formal-ästhetischer Ebene eine Art Explosion dar – insofern als die Details, kurzen Bild- und Handlungssequenzen gleichsam als Erzählsplitter gelesen werden können, die zu einem Text gefügt werden. In dem Paradoxon, dass die Leerstelle im Text von der das Gravitationszentrum des Textes bildenden Explosion ‚erzählt', begegnen einander wiederum Gegenpole, hier: die des Schweigens (Aussparens) und die des Sagens (Erzählens).

Das erste Kapitel des Textes endet mit den Worten „Die Kesselwärterin hat noch drei Sekunden." (SE, 16) Im sechsten Kapitel werden die Situation der Kesselwärterin beziehungsweise die der Fabrik wie auch die des Liebespaares wieder aufgenommen, so dass sie sich wie eine Klammer um die anderen Kapitel schließen.

> Die Kesselwärterin reißt die Hebel Nr. 5 und Nr. 6 aus den Sicherungen. Sie hält die ganze Maschinerie mit beiden Händen umklammert und hängt sich mit dem vollen Gewicht ihres zähen, leichten Körpers daran, der unter der Kraft des Widerstands Gramm um Gramm schwerer zu werden scheint. Es ist ein ausgesprochen heißer Sommer. Sie hat noch eine Sekunde. (SE, 103)

Ob das „leichte" Gewicht der Kesselwärterin und der Zeitraum von einer Sekunde ausreichen, um die Nothebel der Fabrik rechtzeitig zu betätigen, bleibt offen. Im Bewusstseinsstrom der Erzählinstanz, der sich über die Kapitel zwei bis sechs erstreckt, deutet sich mit der Arbeitslosigkeit der Erzählerin und der Renaturierung der Landschaft jedoch an, dass eine Explosion stattgefunden hat. Dennoch bleiben Unbestimmtheitsstellen bestehen, es gibt keine Eindeutigkeit, stattdessen ein mehrdeutiges Flirren auf der inhaltlichen Ebene des Textes.

Da die Darstellungen von Figuren-, Tier-, Landschafts- und Fabrikdetails sehr genauen Beschreibungen folgen, hingegen darauf verzichtet wird, Gesamtbilder zu zeichnen,

---

Oktober 1995. Literaturbeilage. Vgl. auch http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html. (Zuletzt eingesehen am 17. April 2020.)

changiert der Text auch an anderen formal-ästhetischen Stellen zwischen Schärfe und Unbestimmtheit.

Während die Erzählerin beispielsweise die Würfelbeine ihres Gefährten eingehend und präzise beschreibt, bleibt beispielsweise offen, wie etwa seine Gesamtstatur beschaffen, was sein Name, sein Beruf, seine Herkunft, seine Geschichte ist: Aussparungen, die die Erzählerin mit der Zeitlosigkeit des Schlafes und der Liebe (vgl. SE, 11) begründet.

Zugleich spielt in die Darstellung der Figur ein ‚Musen-Element' hinein; das heißt, der Schlafende hat, wie Inspirationen, keine Geschichte, Eigenschaften oder Merkmale, die ihn festlegten, sondern fungiert vielmehr als unscharf konturierte Form oder nur aufblitzend wie ein „Funke"[232] als Vermittler einer Idee. Gemessen an der Zeitlosigkeit, die die Atmosphäre ausfüllt, erklärt die Erzählerin, sei „jede andere irdische Einzelheit eine Zumutung." (SE, 11) Während den Liebenden die Zeitlosigkeit geschenkt ist, hat die Kesselwärterin, heißt es im darauffolgenden Satz, lediglich „noch drei Sekunden." (SE, 16)

Anders als die Liebenden auf der Decke, bewegt sich die Kesselwärterin in einem Raum der Zeitrechnung und Zeitknappheit. „[I]rdische Einzelheit[en]" sind hier essentiell und überlebensnotwendig. Doch auch hier fallen die Beschreibungen rudimentär und detailliert zugleich aus, was den Fabrikpassagen ein Stakkato verleiht, das der Vibration entspricht, die sich in der Fabrik allmählich aufbaut. Detailgenauigkeit und Aussparung, Schärfe und Unschärfe, „Nähe und Distanz"[233], ein – wie es die Erzählerin in *Weggeküßt* beschreibt – An-sich-Ziehen und Von-sich-Stoßen (vgl. WK, 13) sind Polpaare, die den Blick der Erzählerin, die entstehenden Bilder und Szenen prägen, strukturieren und determinieren.

Der Blick, der zudem zwischen der Mikrowelt der Gräser, Käfer und Zehen (vgl. SE, 14) auf der einen und der Makrowelt der Landschaft und der Fabrik auf der anderen Seite changiert, korrespondiert dabei mit der multiperspektivischen Wahrnehmung der Käfer.

> Von den höchsten Halmen schauen sie im Hängen zur Schornsteinformation Bitterfeld, aber bloß mit einem Auge. Sie halten es für normal, daß sie durch

[232] Vgl. Krauß, Angela: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34

[233] Nagelschmidt, Ilse: Das Zusammentragen von Splittern der Vergangenheit: Erinnern und Liebe bei Angela Krauß. In: Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin (2010): Frank & Timme. S. 161-181, hier S. 167.

> zwei Fenster in zwei gegenüberliegende Welten hinausschauen können. Auf der anderen Seite des Stirn-Nasen-Rückens einiger Exemplare lagern an diesem heißen Nachmittag zwei Menschen auf einer Decke im Gras. (SE, 7)

Die Blicke der Erzählerin wechseln zwischen verschiedenen Bildern, Zeiten, Szenen und Handlungsorten. Während in ihrer unmittelbaren Umgebung „[d]ie jungen Weiden an der Böschung zur Straße [still] stehen" (SE, 12) und „[d]ie Natur […] sich unbeteiligt [gibt]", kreisen in ihrem Inneren unterschiedliche Bildwelten umeinander; Fiktion, Erinnerung und Imagination verfließen. Dabei entstehen keine geschlossenen Geschichten, deren Fokus auf Biografien oder Abfolgen von Ereignissen läge, sondern rhapsodische Strukturen, narrative Bögen, Szenen und Motive, die lose zueinander in Beziehung gesetzt werden.

„Unentwegt schwimme ich in einem Meer von Gewesenem, Seiendem und Werdendem herum", reflektiert die Erzählerin ihre Wahrnehmung, „bei jeder Schwimmbewegung wird der ganze Ozean durchquirlt; kein Molekül ist dort, wo es eben noch war." (SE, 39) Die Erzählerin sieht unterschiedliche Bilder zur selben Zeit, die sich zu einem Gesamtbild zusammensetzen, als blickte sie durch Augen, die aus einer Vielzahl von Augen bestehen.

Norbert Otto Eke sieht in den facettenäugigen Blicken der Käfer ein poetologisches Verfahren der Autorin ins Bild gesetzt, das wiederum zum „Schweben" des Textes beiträgt und sich auf Auslassungen im Text gründet.

> Angela Krauß' Texte wollen gleichsam in zwei Richtungen blicken, wie es den Käfern möglich ist, deren Lauf die Erzählung am Anfang von *Sommer auf dem Eis* beobachtet. Sie wollen gleichzeitig von unterschiedlichen Seiten auf die Welt blicken, auf die kleine Welt, das Intime, und auf die große Welt, das Öffentliche; und sie wollen den Blick für diese Gleichzeitigkeit öffnen. Die Käfer selbst sehen mit ihren Facettenaugen ganz unterschiedliche Bilder zur selben Zeit: die zerfallenden Industrieanlagen von Bitterfeld und die Körper zweier Liebender, hingebreitet auf einer Decke im Gras im heißesten Sommer des Jahrhunderts.[234]

Die Gleichzeitigkeit verschiedener Blickwinkel ist Eke zufolge als literarisches Verfahren zur „Unterbrechung oder Aussetzung von Routinen, Selbstverständlichkeiten und Evidenzen der Wahrnehmung"[235] zu begreifen. Solche

[234] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): TEXT + KRITIK, Heft 208, Angela Krauß, Oktober 2015, S. 13-24, hier: S. 17.
[235] Ebd.

Störungen erzeugen „Momente einer Anfänglichkeit“[236] wie sie in mehreren Texten der Autorin sprach- und erzählinitiierend wirken, beispielsweise dann, wenn die Erzählinstanzen, wie etwa in den Erzählungen *Ströme*, *Weggeküßt*, *Die Überfliegerin*, *Wie weiter* und *Im schönsten Fall* plötzlich einer veränderten Wahrnehmung ausgesetzt sind. Teilweise ist diese auf einen somnambulen Zustand der jeweiligen Erzählstimme zurückzuführen, die, wie in *Ströme*, *Weggeküßt* und *Wie weiter* gerade aus dem Schlaf erwacht ist. Teilweise ist sie, wie in *Weggeküßt*, *Die Überfliegerin*, *Wie weiter* und *Im schönsten Fall* aber auch durch eine veränderte Außenwelt bedingt, die ihrerseits Folge einer veränderten Gesellschaftsordnung ist.

Mit Eke sind solche „Rupturen“[237] als subversives Verfahren zur Erneuerung beziehungsweise Veränderung der Modi literarischer Wirklichkeitswahrnehmung aufzufassen, als Abbrüche, Momente des Innehaltens und der Irritation des Blicks, die auch sprachlich neue Sichtweisen, Blickwinkel, Zusammenhänge und Ansichten ermöglichen. Die ästhetische Suchbewegung richtet sich dabei auf einen „undefinierten Raum“, den die Autorin in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen als „geheimen Fluchtpunkt ihrer Poetik der Aussparung von der Seite einer Alltagserfahrung, der Begegnung mit in Zoos und Tiergärten buchstäblich anschaulich gewordenen Tieren“[238] beschreibt.

> Sie denken, daß sie unsterblich sind, und brauchen dafür keine Gründe zu nennen. Ja mehr noch: für nichts, gar nichts brauchen sie Gründe zu nennen. Sie erlauben uns nicht, sie zu beurteilen, sei erklären sich nicht, sei halten das offen. Und sie zwingen uns damit in diese Offenheit, sie nötigen uns, diese Offenheit, den undefinierten Raum, der sie umgibt, auszuhalten. Dieser undefinierte Raum ist es auch, der ein Kunstwerk umgibt. (GE, 93)

Wiederholt hat die Autorin sowohl in poetologischen Auskünften als auch in literarischen Texten[239] auf einen leeren, „undefinierten“ Raum hingewiesen, der ihrem Schreiben vorausgeht und aus dem etwas Neues, Unberechenbares für ihr Schreiben erwächst. „Der Wortkünstler überlässt sich der furiosen Lücke zwischen Vorher und Nachher, der nicht fassbaren Gegenwart, dem Zwischenraum.“[240]

---

[236] Ebd.
[237] Ebd.
[238] Ebd. S. 16.
[239] Vgl. SMA, Kapitel II
[240] Krauß, Angela: Das im Leben verborgene Gedicht. In: Sinn und Form 6 (2011), S. 743-756, hier S. 750.

Diese „Zwischenräume“[241] markieren und bedingen Zustände des Nicht-Urteilens und des Nicht-Wissens, wie die Autorin in ihren Poetikvorlesungen betont: „Immer wenn mir ein lebendiger Mensch gegenübertritt, vergesse ich alles, was ich gelernt habe.“ (GE, 53) Das Gelernte, das angesichts eines sinnlich-konkreten, lebendigen Eindrucks vergessen und damit gleichsam still wird, bezieht sich auf jegliche vorformierte Wahrnehmungen von Leben und Welt – seien es Urteile, Klischées, Medienbilder sowie -sprech- und schreibweisen. Letztlich, so die Autorin, sei es der „Wörtkünstler“ selbst, der „verschwinden“[242] müsse.

> Was so zu erfahren ist: Der Mensch, der Nachbar, der Kollege, der Vorgesetzte, der Mächtige und der Ohnmächtige, der Unbekannte und der Verwandte – der Mensch in einer Situation, die ihn offenbart – sein Eigentliches. Das ist es, wovon wir nichts gewußt haben. Denn es wird nur im Zwischenraum sichtbar, bringt Geschichte hervor, um gleich darauf im Geschichtsbild zu verschwinden. Im Zwischenraum können wir es erfahren. Wenn wir den Mund halten können.[243]

Neben der Unbegrifflichkeit des Wahrgenommenen geht es Krauß jedoch auch um „[d]ie Namenlosigkeit der Welt“[244], um Sprachlosigkeit, Bildlosigkeit, Erinnerungslosigkeit – gleichsam eine Vorstellung von einem Vakuum, einem Nichts, das die Autorin betritt und in dem sich, so die Imagination der Autorin, eine offene, ideologie- und urteilsfreie Haltung geriert.

> Die Namenlosigkeit der Welt – das wäre ein Zustand, der immer aufs Neue herzustellen ist. Wie Regen, der bei voller Fahrt auf die Frontscheibe fällt, weggewischt werden muss, um etwas erkennen zu können. Das gilt mir fürs Poetische, es ist gewissermaßen Vorarbeit. Im Alltagsgebrauch der Sprache gilt eher, je schneller wir ein Wort zur Hand haben, desto leichter, also leerer ist es in diesem Moment. Das hat seinen Sinn, schließlich manövrieren wir uns mittels der Sprache durch Umstände aller Art. Aber eben diese Umstände aller Art können an einem Wort so fest haften bleiben, dass es nicht mehr pulsiert. […] Um meine Kindheit im Laufe des Lebens mehr und mehr zu *sehen*, ist es mir Voraussetzung, sie vom Ortsnamen weitestgehend freizuhalten Ansonsten schließt sich das Fenster wieder. Das gilt letztlich aber doch für alles, was wir wirklich *sehen* wollen. An die Stelle tausendfach

[241] Vgl. Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann.
[242] Krauß, Angela: Das im Leben verborgene Gedicht. In: Sinn und Form 6 (2011), S. 743-756, hier S. 750.
[243] Ebd.
[244] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Text & Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 78-91, hier S. 81.

> gebrauchter Namen müssen Bildfelder treten, die gefühlt und mittels des Gefühls identifiziert werden können.[245]

Voraussetzung für das Schreiben ist demnach die Abwesenheit von Bildern und Sprache, um Momente des Neuanfangs kreieren zu können. Die Bildlosigkeit bedingt dabei eine sprachliche Darstellung, die den Gegenstand des Textes gleichsam wiederbelebt oder erneuert. „Die Dinge müssen aus ihren Versteinerungen erlöst werden.“[246] Auf diese Weise wird der Gegenstand des Textes wieder fühlbar. Er erscheint gegebenenfalls wiederum als sprachliches, aber transformiertes, Bild im Text. Mit diesem Ideenfundament bewegt Krauß sich in gedanklicher Verwandtschaft zu Hélène Cixous, die in *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben* aufzeigt, dass „[s]onnenklares Tageslicht“ sie blind „für die Zeit der Visionen“ mache.[247] Auch für sie ist Blindheit, als Widerstand gegen offensichtliche Bilder, Klischées und Stereotypen, Voraussetzung für das Schreiben. „Ich will nicht sehen [sic] was gezeigt ist“, konstatiert sie. Ich will das sehen [sic] was geheim ist. Was zwischen dem Sichtbaren versteckt ist“[248]

Die angestrebte ‚Blindheit‘ führt demnach zu einem schichtweisen Aufdecken neuer (poetischer) Bilder, die von Bildern des Mainstreams, des Diskurses, der Medien, des Alltags beziehungsweise einem routinierten, automatisierten, konditionierten und vordeterminierten Sehen überlagert werden.

Neben den Momenten der Gleichzeitigkeit, die Eke vorfindet, stehen die Augen der Käfer, von denen im Text behauptet wird, sie sähen verschiedene Bilder zur selben Zeit, auch für die Augen der Erzählerin, deren Blick zeitgleich auf zwei unterschiedliche Bildwelten fällt. Während das eine Erzählerinnenauge die Industrieanlage in der Ferne betrachtet, behält das andere das Liebespaar auf der Decke im Blick. Im Zusammenspiel beider Augen entsteht das Gesamtbild des Textes. Während die Liebesszene auf der Decke aus sinnlich-konkreter Anschauung entsteht, erscheint die Szene in der Fabrik als Chimäre. So erschließt sich nicht gleich, ob es sich bei der Havarie, die in Anbetracht der Industrieanlage erzählt wird, um ein gegenwärtiges Ereignis, eine Erinnerung, eine Imagination, einen Traum oder eine Halluzination handelt.

---

[245] Ebd.
[246] Meyer-Gosau, Frauke: Alles leuchtet. https://www.cicero.de/kultur/alles-leuchtet/47294 (Zuletzt eingesehen am 14. August 2023)
[247] Cixous, Hélène: Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. Wien (2019): Zaglossus. S. 7.
[248] Ebd. S. 8.

Das so entstehende Flirren lässt den Text stellenweise ins Surreal-Kafkaeske gleiten. Zugleich stehen die beiden Augen und Bildwelten der Erzählerin für gegenpolige Formen und Strukturen. Wie das eine Auge sich die Gegenwart mittels sinnlich-konkreter Anschauung erschließt und das andere chimärische Bilder geriert, das eine sich der Liebe zuwendet und das andere der Industriebrache, fächern sich mit dem Augenpaar der Erzählerin weitere Pole – Nähe und Distanz, Schärfe und Unschärfe, „Gestaltlose[s] und Gestalt" (GE, 23), Innensicht und Außensicht, Sprechen und Schweigen, Reglosigkeit und Regung, Schlafen und Wachen – auf.

Die Pole, die den Blick der Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* strukturieren, bezeugen eine „enorme Empfänglichkeit für Gegenpoliges"[249], welche die Autorin für ihre Poetik wiederholt konstatiert. Wie das eine Auge auf das andere verweist und durch das andere ergänzt wird, verweist ein Pol auf seinen Gegenpol. Im Gesamtbild, das sich aus beiden Augenwelten zusammensetzt, entstehen Schnittmengen, Übergänge und Nuancen, die zwischen den Polen changieren. Zwischen den Zuständen des Wachens und Schlafens, die von der Erzählerin (Wachen) und ihrem Gefährten (Schlaf) verkörpert werden, fächern sich Zwischenräume, Bewusstseinszustände wie „Wachtr[ä]um[e]" (SE, 9), „Halluzination[en]" (SE, 9) oder Imaginationen auf. Bilder beginnen zu flimmern, Grenzen, Zeiten und Erzählräume überlagern einander, so dass sich Gegensatzpaare auflösen, neu errichtet werden und erneut auflösen.

Zwei Fix- und Ankerpunkte des Blicks, den die Erzählerin durch die inneren und äußeren Landschaften schweifen lässt, bilden dabei der schlafende Gefährte der Erzählerin und die Kesselwärterin, die Schicht hat, während sich im Imaginationsraum der Erzählerin die Explosion der Fabrik ankündigt.

> Als sie die Gitterbrücke fast überquert hat, bemerkt sie, daß etwas nicht ist wie immer. Sie bleibt stehen. Das Vibrato in den Gitterstreben, das ihre Schritte verursacht haben, läßt nicht nach. Es hält an. Die Kesselwärterin überlegt: Das Vibrato nimmt normalerweise sehr schnell ab, sobald sie stehenbleibt. Der Gitterbrückenturm schlingert noch ein paar Augenblicke, nachdem sie ihn verlassen hat. Wie ihre Wäscheschleuder, Baujahr 78 VEB Haushaltsgeräte, nachdem sie den Bremshebel gezogen hat. (SE, 12)

Die Figuren sind, wie auch in anderen, vor allem späteren, Texten der Autorin, etwa in *Die Überfliegerin*, *Weggeküßt*, *Wie weiter* oder *Im schönsten Fall*, keine gestalteten

[249] Michael, Meinhard: Poesie und Quantenphysik. Gespräch mit Angela Krauß. In: die horen, 2012, H. 247, S. 33-39, hier S. 39.

Charaktere mehr (wie etwa in *Das Vergnügen* oder *Der Dienst*), sondern schemenhaft aufscheinende Figuren, die sowohl anwesend als auch abwesend zu sein scheinen. Inhaltlich wird kaum mehr über sie vermittelt als das Verhältnis, in dem sie zur Erzählerin stehen, vage ihre äußere Erscheinung und der Ort, an dem sie sich zum Zeitpunkt der Erzählung befinden. Meist fallen nur wenige Worte, innere Monologe werden häufig, wie im Falle der Kesselwärterin, innerhalb einer Imagination der Erzählerin inszeniert.

Während die Konturen der Figuren dargestellt werden, wird ihr Inneres in der Schwebe gehalten. Einige Figuren in *Sommer auf dem Eis*, etwa die Kesselwärterin und der schlafende Gefährte, übernehmen darüber hinaus einen Counterpart zur Erzählerin, so dass sich ein spezifisches Spannungsgefüge für die Figurenkonstellation des Textes ergibt. Dieses speist sich wiederum aus Gegenpolen: einem Zusammenspiel aus Gleichheit und Gegensätzlichkeit, Zusammengehörigkeit und Vereinzelung, Harmonie und Disharmonie, Nähe und Distanz.

Wie dem weiteren Verlauf des Textes zu entnehmen ist, hat die Erzählerin früher selbst in der Fabrik gearbeitet und ist nun arbeitslos. Sie hätte theoretisch an der Stelle der Kesselwärterin stehen und Schicht haben können, als die Explosion geschah. Entsprechend reflektiert auch die Kesselwärterin: „Arbeitslos wär dir das nicht passiert." (SE, 14)

Die Gedanken der Kesselwärterin streifen außerdem die Grubenschnecke, eine weitere Fabrikarbeiterin, mit der sie gelegentlich die Schicht getauscht hat. „Hätt ich mit der Grubenschnecke getauscht, hätt ich Nachtschicht gehabt", denkt die Kesselwärterin in den Minuten, bevor die Fabrik explodiert (Ebd.). Es entstehen Querverweise zwischen der Erzählerin, der Kesselwärterin und der Grubenschnecke. An dieser Stelle zeigt sich, dass die Erzählerin, indem sie sich in die Kesselwärterin einfühlt, sich mit dem eigenen Leben auseinandersetzt; ihr Erzählen ist als Form gleichzeitig stattfindender Reflexion und Selbstreflexion zu verstehen. Das Leben begreift die Erzählerin dabei über Formen und Figuren, für die Bögen, Pirouetten und Sprünge aus dem Eiskunstlauf, dem die Erzählerin als Kind nachgegangen ist, sinnbildlich stehen.

> Der Schlammteich 4 auf dem Abwassergelände unter dem Kühlturm war zugefroren. Tropfnasse Läufer fuhren auf einem Teich Bögen, die in Ufernähe begannen und endeten. Eines Tages erschien ein Mann und wiegte sich mit aufgerichteten Fingerspitzen quer über die dröhnende Eisfläche. Ich

> dachte sofort an den großen Oleg. Sein kleiner kahler Kopf war erhoben, in den Nacken gebogen, sein Blick hing in der Ferne. […] Manchmal hatte er eine Kappe auf, einmal auch nichts auf dem Kopf, wodurch er alt wirkte, uns jedoch auch ähnlicher wurde, den kleinen haarlosen Kindern unter uns. Vielleicht waren es auch seine Fingerspitzen, seine zierliche biegsame Gestalt. Sie drehte neben mir eine Pirouette, schlang wie ein Stahlseil, trudelte aus, knickste und stand. Woraufhin ich mit ihm, zitternd vor Stolz, Tag für Tag im Doppelwiegelauf davonzog. (SE, 18f.)

Bei dem Versuch, einen Umgang mit ihrer Arbeitslosigkeit zu finden, nimmt sich die Erzählerin jede Woche eine andere Lebensfigur vor, „wie früher, als ich sie noch auf dem Schlammteich einübte." (SE, 39)

Nachdem sie beispielsweise eines Montags Rilkes *Archaischer Torso Apollos* adaptiert und sich vornimmt, ihr „Leben zu ändern" (SE, 37), beschließt sie eines Mittwochs, „krampfhaft, Ordnung zu bewahren." (SE, 49) „Erfahrungsgemäß droht meinen Vorhaben, sonntags erdacht, montags begonnen, zur Wochenmitte der Einbruch des chaotischen Elements […]." (Ebd.)

Während ihrer wöchentlichen selbstgesetzten Aufgaben grenzt die Erzählerin sich immer wieder von alltäglichem „Gerede" (SE, 50) ab, dem sie begegnet, etwa wenn sie das Arbeitsamt aufsucht (vgl. ebd.). Hierbei wird deutlich, dass die Lebensfigur, die gefunden werden soll, einen Bezug zur Sprache aufweist, auch wenn dieser eher indirekt transportiert wird. In grotesken Szenen schildert die Erzählerin Dialoge aus dem Arbeitsamt.

> Da gibts ganz dicke Bücher, wie du damit klarkommst. Meine Frau hat die alle liegen. / Steht doch überall der gleiche Schnee drin. / Du sollst dir kein Kopp machen. / Na Mahlzeit! / Ne, mal im Ernst, das steht da drin. Is aus Amerika. Du sollst dir kein Kopp machen. / Das schreibn die wörtlich, die Amis? / Sorge dich nicht, lebe! / Wo leben die denn, sag mal? (SE, 53)

Obwohl sie zu der Gruppe von Menschen gehört, die das Arbeitsamt regelmäßig aufsuchen, betont die Erzählerin durch die groteske Darstellung des Milieus die Distanz, die ihrem Standpunkt und ihren Reflektionen zugrunde liegt. „Der Verlust der äußeren Arbeit trennt von den Beschäftigten, aber die innere Arbeit trennt auch noch von den Nichtbeschäftigten" (SE, 42), konstatiert sie mit Blick auf ihre Situation. Darüber hinaus begleitet die Erzählerin bei der Suche nach einer Lebensfigur die Vorstellung von einem „Standpunkt, von dem aus die Welt zu jeder Zeit und an jedem Ort schön eingerichtet ist" (SE, 53). Die Arbeit an einer solchen Lebensfigur wird, betont die Erzählerin, in der Stille vollzogen.

> Es findet ja alles im stillen [sic] statt, niemand bemerkt etwas von innerer Arbeit. Von der äußeren Arbeit wird von früh bis spät geredet, als gäbe es nichts anderes. Die Wahrheit ist: Erst wer frei davon wurde, muß ernsthaft anfangen zu arbeiten. Diese Erfahrung kann ich mit niemandem teilen. Weil ich nicht über sie reden kann. Die innere Arbeit ist unerzählbar, weshalb jeder mit ihr allein bleibt. In der Zeit der Beschäftigung rang ich mit dem Alltag, jetzt ringe ich mit dem Leben, das liegt einige Gewichtsklassen höher, wie ich feststellen muß. (SE, 42)

Die Stille, von der die Arbeit an der Lebensfigur begleitet wird, bezieht sich auf drei Bereiche: 1. Die innere Arbeit wird aus Sicht der Erzählerin, anders als die äußere Arbeit, im öffentlichen Diskurs nicht thematisiert. Sie ist irrelevant für den Diskurs, nicht der Rede wert. 2. Die Erzählerin behauptet, die Arbeit an einer Lebensfigur sei „unerzählbar". Obwohl sie sprachlich darstellbar ist, ist sie narrativ nicht vermittelbar. 3. Die Arbeit an dieser Figur vollzieht sich im Inneren, das heißt, sie wird nicht verbalisiert oder kann, so die Erzählerin, nicht verbalisiert werden.

Das Schweigen über die Arbeit an einer Lebensfigur respektive das Schweigen über die innere Arbeit findet also entweder aufgrund von Selektionsvorgängen, Machtverhältnissen und Dynamiken in Diskursen statt oder gründet sich auf (von der Erzählerin so empfundenen) Un- oder Schwererzählbarkeit beziehungsweise Un- oder Schwervermittelbarkeit der inneren Arbeit, etwa aufgrund von Prozesshaftigkeit, Unabschließbarkeit, Introversion.

Letzteres ist einerseits eine Behauptung; andererseits kann die Unerzählbarkeit auch darauf zurückzuführen sein, dass sich die Lebensfigur nicht als sprachliches Konstrukt einstellt, sondern als Bild, Imagination oder Form, sodass erst eine Übersetzung in Sprache notwendig ist, um sie allgemeinverständlich vermitteln zu können. Dieses Empfinden ist jedoch auch zu befragen, da auch innere Bilder und Imaginationen sprachlicher Art sein können.

Zugleich deutet sich in der Un- beziehungsweise Schwererzählbarkeit einer Lebensfigur die Notwendigkeit einer nicht-narrativen Darstellungsweise an. Die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* etwa findet die Figuren ihres Sehens, Fühlens, Sehnens und Denkens[250] in Erinnerungsbildern, Einzelszenen und -Phänomenen ihrer gegen-

[250] In ihrem Aufsatz *Form und Figur bei Angela Krauß* unterscheidet Astrid Köhler mit Blick auf die Poetik der Autorin zwischen Figuren der Bewegung, Figuren des Sehens und Figuren des Denkens. Vgl. Köhler, Astrid: Form und Figur bei Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. S. 31-44. Obwohl in *Sommer auf dem Eis* die

wärtigen Wirklichkeitswahrnehmung, das heißt, in Ausschnitten, Bruchstücken und Details, vor. Diese sind subtil in einen größeren Zusammenhang eingewoben, aber nicht als Teile einer linearen Erzählung. Das heißt, Narrative, teilweise auch passende sprachliche Formen, stehen nicht ohne Weiteres zur Verfügung, sondern müssen sukzessive entwickelt werden.

In dem 2006 erschienenen Prosatext *Wie weiter* entwickelt die Ich-Erzählerin ein Bild, das der Beschreibung der Käferaugen in *Sommer auf dem Eis* ähnelt. Als die Erzählerin sich eines Sonntagmorgens die Frage stellt, wie es mit ihrem Leben, der Zukunft und der „liebe[n] weite[n] Welt ringsum" (WW, 7) weitergeht, erinnert sie sich an Begegnungen mit ihrem Freund Leo, einen ins US-amerikanische Exil geflohenen Juden, der über eine eingeschränkte Sehfähigkeit verfügt.

> Leo war von hinten her neben mich getreten, nach einer Weile wendeten wir gleichzeitig unsere Gesichter einander zu. Ich traf das Auge, das über die Stadt sah, und wollte mich schon zurück in diese Richtung wenden, als er mich mit dem anderen festhielt. Ich fragte mich als erstes, was er jetzt sah. Ich stellte mir einen extremen Weitwinkel vor, an dessen Rand ich war. Ich fragte mich, ob er wie ein Tier die beiden gegenüberliegenden Seiten der Welt sehen konnte. (WW, 21)

Obwohl das „Tier" zunächst nicht zwangsläufig auf facettenäugige Käfer hindeutet, legt der intertextuelle Bezug zu *Sommer auf dem Eis* diese Annahme nahe. Auch in *Wie weiter* liegt die Erzählerin sonntags neben ihrem schlafenden Lebensgefährten, und auch er schweigt zwangsläufig, während die Erzählerin reflektierend und imaginierend verschiedene Lebens- und Sprachräume eröffnet. In beiden Texten ist von „den beiden gegenüberliegenden Seiten der Welt" (WW, 21) beziehungsweise von „zwei Fenster[n]" die Rede, durch die die Käfer in *Sommer auf dem Eis* „in zwei gegenüberliegende Welten" (SE, 7) schauen.

> Darling? Ja, Leo? Sollte es so weit kommen, daß ich rechts nur noch so wenig sehen kann wie links, also unscharfe Umrisse, schemenhafte Flächen, so werde ich damit etwas anfangen. Ich werde die Umrisse füllen mit Erzähltem von dem, was ich inwendig sehe. Und ich sehe mehr als sie da draußen aufgebaut hat, ganz unvergleichlich viel mehr. Stell dir vor, damit hat sie nicht gerechnet! Daß ich im Notfall auf ganze Kulissen verzichten kann. Dann bin

Erzählerin über das Erschaffen einer Lebensfigur spricht und Astrid Köhler die Figuren der Bewegung, des Sehens und des Denkens bzgl. der Poetik der Autorin darstellt, wird der Begriff der Figur des Sehens hier für die Erzählerin übernommen, weil das Phänomen sowohl im Erzählkosmos von *Sommer auf dem Eis* als auch in der Poetik der Autorin eine Rolle spielt. Während die Erzählerin an einer Lebensfigur arbeitet, ist die Figur des Sehens in der Poetik der Autorin als Schreibfigur zu betrachten.

> ich es, der die Welt entwirft, spät, baby, aber hoffentlich noch rechtzeitig genug – (WW, 92)

Leo verknüpft das Sehen beziehungsweise Nicht-Sehen und das Erzählen beziehungsweise Nicht-Erzählen miteinander. Das Nicht- beziehungsweise unscharfe Sehen generiert in Leos Vorstellung eine innere Bildwelt, welche die äußere an Vielfalt übertrifft. Aus dieser Bilderfülle erwächst schließlich ein narrativer Gestaltungsimpuls. Die erfundene Welt steht der äußeren Welt, die nur als Kulisse erkennbar ist, als zweite Welt gegenüber.

Bedenkt man, dass die Facettenaugen der Käfer ein „aus vielen Einzelelementen zusammengesetztes Lichtsinnesorgan“[251] sind, eröffnet sich angesichts der Betonung einer doppelten Bildwelt durch die Erzählerin die Frage, inwiefern es in der außertextlichen ‚Wirklichkeit' zutrifft, dass Käfer, wie die Erzählerin es in *Sommer auf dem Eis* konstatiert, „durch zwei Fenster in zwei gegenüberliegende Welten“ (SE, 7) blicken können. Tatsächlich gibt es dem *Spektrum.de-Lexikon der Biologie* zufolge Taumelkäfer, welche über spezielle Facettenaugen verfügen, die ihre Umgebung in zwei Teile getrennt wahrnehmen.

> Die Käfer sind speziell an ein Leben an der Wasseroberfläche angepaßt: lang-ovaler, glatter Körper, der zur Hälfte im Wasser ist, zur anderen Hälfte dorsal aus dem Wasser ragt. Dazu ist das Komplexauge vollständig in 2 Hälften getrennt: in ein oberes Luftauge und ein unteres Wasserauge […].[252]

Die Taumelkäfer nehmen ihre Umgebung zwar als in zwei Hälften unterteilte Bilder wahr, jedoch handelt es sich dabei nicht um „zwei gegenüberliegende Welten“, wie die Erzählerin es in *Sommer auf dem Eis* annimmt, sondern jeweils um eine horizontal in oben (Luft) und unten (Wasser) unterteilte Bildwelt.

Auch andere Typen des Facettenauges entwickeln dem *Spektrum.de-Lexikon der Biologie* zufolge nicht „zwei gegenüberliegende Welten“, sondern entweder mosaikartig aus vielen Punkten zusammengesetzte Bilder (Appositionsauge) oder „mehrere, von

[251] Brechner, Elke/ Dinkelaker, Barbara/ Dreesmann, Daniel (Hrsg.): Kompaktlexikon der Biologie. Gesamtausgabe in drei Bänden. Heidelberg (2005): Spektrum. Onlinefassung. https://www.spektrum.de/lexikon/biologie-kompakt/facettenauge/4021 (Zuletzt eingesehen am 27.03.2020.). Eintrag „Facettenauge“.

[252] Ebd. https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/taumelkaefer/65532 (Zuletzt eingesehen am 27.03.2020.) Eintrag „Taumelkäfer“.

verschiedenen Kristallkegeln entworfene Bilder eines bestimmten Objektpunktes“ (Superpositionsauge).[253]

Das heißt, die Erzählerin referiert, wie auch schon die Erzählerin in *Stilleben mit Amphibie* in Bezug auf den Molch[254], nicht auf eine außertextliche ‚Wirklichkeit‘, sondern erschafft eine innertextliche literarische ‚Wirklichkeit‘ entsprechend ihrer poetologischen Prämissen.

Eine dieser Prämissen ist eine gleichsam doppelte Weltwahrnehmung, die zunächst als Grundmuster beziehungsweise Ausgangspunkt dient. Dieses Grundmuster liegt auch der visuellen Wahrnehmung der Käfer zugrunde; sie blicken „durch zwei Fenster in zwei gegenüberliegende Welten“ (SE, 7), so dass sich ein allegorisches Potential entfaltet, welches wiederum peotologisch – als ein doppeläugiges Sehen der Erzählerin – gedeutet werden kann.

Der von Leo in *Wie weiter* eröffnete Zusammenhang zwischen Sehen beziehungsweise Nicht-Sehen oder nur Teilweise-Sehen und Erzählen beziehungsweise Nicht-Erzählen wird in der Konstellation der Erzählerin und ihres Gefährten in *Sommer auf dem Eis* figuriert.

Während die Umrisse der Fabrikruine in der Ferne der Erzählerin Anlass bieten, die Fabrikexplosion zu imaginieren, ihre Folgen zu reflektieren und narrative Bögen zu entwickeln – das Sehen gerade von vagen Schemen also einen Sprachstrom auslöst –, ist es in Bezug auf ihren Gefährten unklar, inwieweit er schlafend beziehungsweise träumend Bilder sieht und inwiefern diese Traumerzählungen auslösen.

Die Erzählerin nimmt jedoch wahr, dass das, „[w]as von seinen geschlossenen Augen ausgeht, bleibt, wenn sie sich öffnen.“ (SE, 11) Die augenscheinliche Übereinstimmung von Schlaf- und Wachzustand des Gefährten lässt die Vermutung zu, dass sich die äußere Unbewegtheit des Schlafenden in seinem Innen- beziehungsweise Traumleben wiederfindet. Im Gegensatz zu dem namenlosen Schläfer in *Sommer auf dem Eis* berichtet die Erzählerin in *Wie weiter* von dem Langschläfer Roman, ihrem „Schlafgefährten“, dass dieser sich durch ein wahres „Nachtepos“ (WW, 9) träumt.

---

253 Ebd.

254 In *Stilleben mit Amphibie* bewohnt der Molch ein Aquarium, obwohl Amphibien, Landwirbeltiere, ‚doppellebig‘, zu Wasser und zu Land leben. Auf das Land deutet im Text nur ein Stein hin, welcher sich wohl im Wasser befindet.

> Mein süßer Schlafgefährte weiß von nichts. Er träumt sich durch sein Nachtepos, eine mannhafte Welt, hinter flirrenden Lidern schlägt er sich hindurch. Weil ich nicht sicher erkennen kann, auf welcher Seite er gerade angelangt ist, hüte ich mich, ihn zu wecken. Er kämpft wahrscheinlich mit wilden Tieren oder, falls er in seinem Entwicklungsroman schon weiter ist, reitet voll aufgerüstet und mit Standarte auf einen Ritter zu, dem er gleich das linke Auge ausstechen muß. Am Tage ist er beherrscht und weigert sich zu streiten. Ich sehe ihm nur im Schlaf an, daß es ein großes Heldenepos ist, durch das sein Nachtlebensweg führt, steinig, gefährlich und jahrein, jahraus immer weiter. (WW, 9)

Während der Schlafende in *Sommer auf dem Eis* in erster Linie als liegender Körper dargestellt wird, der sich annähernd reglos in Landschaft befindet und schweigt, vermittelt die Erzählerin in *Wie weiter* narrative Passagen, die sie Romans „flirrenden Lidern" abliest – Erzählansätze, die wie die Szenen mit der Kesselwärterin in *Sommer auf dem Eis* aus der Imagination der Erzählerin heraus entstanden sind. Romans Schweigen findet in der Erinnerung der Erzählerin dabei sowohl im Schlaf- als auch im Wachzustand statt.

> Roman war aus der ersten Reihe verschwunden, er sprach nicht mehr, er lehnte es ab zu sprechen. Weiträumig um die Revolution herum hatte sich das Sprechen als Urteilen bis über Grenzen fest-geredet, bis nach Übersee, nun hallte es wider, in konzentrischen Kreisen kehrte es aus aller Welt zurück, um uns zu erklären, was mit uns geschehen war. Von da an hatte Roman das Sprechen ein-gestellt. Die Freiheit des Wortes, hat Roman als letztes gesagt, womit er das Spruchband zitierte, das er noch vor Wochen in der ersten Reihe durch die Stadt getragen hatte, ich nehme sie mir! Damit war er für Monate verstummt, während das öffentliche Reden den täglich frisch geschaffenen Tatsachen zu folgen versuchte, dabei jedoch zurückblieb. Was die Abschätzung von Folgen in der Zukunft betraf, weit abgeschlagen. (WW, 44)

Die Erzählerin stellt sich vor, dass Roman nachts in einer „mannhafte[n] Welt" (WW, 9) archaische Heldenepen durchlebt (die er nicht mittels Sprache, sondern mittels Körpereinsatz besteht). Sie basieren auf männlichen Rollenvorstellungen und Klischées von Rittern, die in Kriegen kämpfen, und Abenteurern, die sich durch die Wildnis schlagen. Mit dieser Vorstellung erschafft die Erzählerin zugleich eine Trennlinie, die zwischen ihr und Roman verläuft. Diese unterscheidet nicht nur zwischen Schlaf- und Wachzustand, sondern auch zwischen den jeweiligen Beschaffenheiten innerer Bildwelten: Während Roman, so die Imagination der Erzählerin, in sein persönliches „Heldenepos" verstrickt ist, dehnt sich die Bildwelt der Protagonistin bis nach Sibirien, in die Weite der „afrikanischen Savannen" (WW, 9) und New York aus, auf der Suche nach Antworten auf die Frage, wie es nicht nur

mit ihr, sondern auch mit der Zukunft, den Tieren im Zoo und der Welt weitergeht. Die Erzählerin konstruiert die Grenze, die zwischen dem Paar verläuft, dabei nicht in erster Linie, um Gegensätze zu behaupten oder gar zu verfestigen, sondern um die eigens errichtete Grenze poetisch wieder zu überwinden und die Gegensätze in ein Zusammenspiel, eine Synthese, zu überführen.

Dies gelingt, indem sie beide Figuren in ihren jeweiligen Eigenheiten nebeneinander bestehen lässt. Auch die erotische Konnotation des Settings trägt wie auch in *Sommer auf dem Eis* zur Überwindung der Grenzen bei. Etwaige Entwicklungen sind dabei nicht auf die Figuren, sondern auf die Genese eines Sprachstroms, die Fortentwicklung der Textstruktur beziehungsweise des Textes bezogen.

Darüber hinaus reflektiert die Erzählerin Gründe, aus denen heraus Roman sein Sprechen auch im Wachzustand eingestellt hat. Das Paar war sich während der Montagsdemonstrationen in Leipzig begegnet. Im Konnex der Demonstrationen und Sprechchöre hat sich eine Anziehung zwischen ihnen entwickelt, deren „Zartheit" (WW, 23) in deutlichem Kontrast zu Sprache und Formen der Revolution stand, an der beide Figuren teilnahmen. Zugleich schlug sich diese Zartheit in Romans Liebesausdruck nieder.

> Roman heftete Zettel voller zarter Schriftzeichen an Bäume und Lichtmasten in der Stadt; sie waren für mich bestimmt. Sie bildeten einen still beharrlichen Kontrast zu den Transparenten, die von jeweils zwei Menschen getragen und gegen den Wind gestemmt werden mußten, konnte sich aber nicht durchsetzen. Ich suchte ihn und übersah sie. Dennoch ging ein sanfter Appell von ihnen aus, der mich unmerklich gefangennahm. Während die Nähe von Wildfremden inmitten des Wogens der Sprechchöre auf nichts Vorhersehbares schließen ließ, jedoch mit aller Wucht auf etwas hinauswollte, etwas, das sich niemand vorher hatte ausdenken können: Gewalt oder Gesang. (WW, 33f.)

Die „Zettel voller zarter Schriftzeichen", auf denen Roman seine Liebesbotschaften in der Stadt verteilt, referieren auf die ‚Gegenwelt' der Banner und Plakate von Demonstranten, die zu der Zeit das Gesicht der Stadt prägen. Während die Demonstranten eine kämpferisch-ideologische und politische Sprache verwenden, sind Romans Botschaften so zurückhaltend, dass sie von der Erzählerin übersehen werden.

Roman, der die Sprache einstellt, als er bemerkt, dass angesichts der Wende „das Sprechen als Urteilen" (WW, 44) inflationär wird, verkörpert einesteils den Typus des „Poet[en]" (GE, 92) wie die Autorin ihn in ihren *Frankfurter Poetikvorlesungen* entwickelt.

Der „Poet“ sei ein Mensch, der sich den Ereignissen hingibt, „um das Andere zu erfahren.“ (GE, 92) Dieses Erfahren geschehe „ohne Vorbehalt“, es sei ein „Wahrnehmen ohne Bescheidwissen.“ (GE, 92)

> Literatur gibt keine Antworten. Sie stellt die Fragen, die unformuliert in uns sind. Gefühlt, aber noch nicht in Sprache gedacht, schon gar nicht zur Sprache gebracht. Das Andere, das Fremde, das ist auch der vorsprachliche Raum in mir selbst, gefüllt mit Erlebtem. Auf geheimnisvolle Weise korrespondiert er mit den sprachlosen Lebewesen, den Tieren. Dieser Austausch ist ungewohnt, unsicher, er kostet Anstrengung. Es ist eine anstrengende Übung: die Vermeidung von Sprache in einer Welt der umgehend verfertigten Meinungen. Es ist eine Übung im Nichtkommentieren, im Nichtmeinen, im Schweigen. Denn die Formulierung verkleinert die Welt. Ohne Formulierung jedoch ist die Welt nicht ertragbar. (GE, 98)

Andernteils verharrt der „Poet“ (GE, 92), den Krauß idealtypisch entwickelt, nicht im Schweigen, wie Roman es tut, sondern findet von hier aus in eine Sprachbewegung, die der „Unschärfe des Fliehenden […] die Schärfe der Form“ (GE, 24) entgegenhält. Das „Fliehende“ kann dabei sowohl als das Vergängliche, Flüchtige als auch als das Schnelllebige, etwa bestimmter Sprechweisen, begriffen werden.

Das Schweigen, das Roman in *Wie weiter* verkörpert und von dem die Autorin in ihren Poetikvorlesungen spricht, ist als Wiederstand, als Verweigerung einer Sprache zu verstehen, die diskurshaft verwendet wird. Zugleich dient es einem möglichst unmittelbaren, nicht durch Sprache determinierten Erleben der Gegenwart.

Das vertiefte Erleben und Verarbeiten der Gegenwart bestätigt sich in Romans Traumwelten (die die Protagonistin erfindet). Zugleich wirken die Machtstrukturen der Heldenepen kontraproduktiv, weil sie sprachliche Machtstrukturen, wie sie politischen Ideologien zugrunde liegen, reproduzieren. Sowohl in *Sommer auf dem Eis* als auch in *Wie weiter* evozieren die schlafenden Körper an der Seite der Erzählerin Traumbilder, die sie gleichsam an Stelle der Schlafenden entwickelt.

In Kapitel vier und fünf von *Sommer auf dem Eis* ereignet sich auf dem „Schlammteich 4“ (SE, 60) des ehemaligen Fabrikgeländes schließlich eine grotesk-halluzinatorische Situation. Die Erzählerin beobachtet vom Ufer aus, dass auf dem Wasser ein Schiff erscheint. Ein ähnliches Schiff wird bereits in Kapitel eins im Zuge eines Reflexionsprozesses der Erzählerin über die Liebe und das Erzählen einer Liebesgeschichte dargestellt.

> Die Geschichte einer Liebe kann nicht oft genug erzählt werden. Jedesmal ist es eine andere, von einunderselben Liebe. Sie hat vor 20 Jahren oder gestern angefangen. Er stand auf einem weißen Schiff, das unerwartet aus der Ausweglosigkeit meiner letzten Wochen herausgefahren kam, wahrscheinlich handelte es sich dabei um eine Fata Morgana, aber egal, seine Haare wehten ihm schräg übers Gesicht, sie flatterten, als führe er auf einem weißen Schiff vorüber und blickte jemand am Ufer Stehenden fest und träumend an, und dieser Jemand war ich. (SE, 15)

Das Schiff ist ein Vehikel, das Traumbilder, Utopien oder Halluzinationen („Fata Morgana") in die Lebenswirklichkeit der Erzählerin transportiert, zugleich ist es selbst Teil der Traum- beziehungsweise Imaginationswelt der Erzählerin.

In Kapitel eins drückt das weiße Schiff sowohl die Epiphanie der Liebe als auch die Unerzählbarkeit der Liebe aus, wie die Autorin sie auch in ihren Poetikvorlesungen konstatiert. „Am Unsagbarsten vielleicht: die Liebe." (GE, 31) Statt eine Liebesgeschichte zu erzählen, vermittelt die Erzählerin das Erscheinen der Liebe in ihrem Leben allegorisch als weißes Schiff.

Mit Einsetzen der Schiffsszene in Kapitel vier findet ein Perspektivwechsel statt. Die bisherige Ich-Erzählerin nimmt sich nun aus auktorialer Perspektive wahr; sie beschreibt sich als „Frau am Ufer, die einst eine große Eisläuferin hätte werden können." (SE, 60)

Bei dem imaginierten Schiff handelt es sich um einen Ausflugsdampfer in die mit der Wende renaturierte Bitterfelder Seenlandschaft. Wie in Kapitel eins steht die Erzählerin am Ufer. Das Schiff, das plötzlich auf dem Wasser erscheint, kündigt wiederum eine zwischenmenschliche Begegnung – diesmal mit einer größeren Besatzung – an, die sich vor dem Hintergrund sowohl des ersten Kapitels als auch der Frankfurter Poetikvorlesungen als Form einer sich sukzessiv entwickelnden „Gesamtliebe" (GE, 31) begreifen lässt, das heißt, als einer Liebe, die sich auf die gesamte Besatzung bezieht, während „[e]r, der auf dem weißen Schiff [stand]" (SE, 15), von der Erzählerin als „Einzelliebe" (GE, 50) erkannt wird.

Die „gemischte Gesellschaft" repräsentiert Rezipienten eines bereits bestehenden, gegebenenfalls medial, durch Werbeprospekte oder ideologische Diskurse vermittelten sowie verinnerlichten Blicks auf die ehemalige Bitterfelder Fabriklandschaft, die in eine Seenlandschaft verwandelt wurde. Was dem Blick der Besatzung an Vor-determinierung eingeschrieben ist, soll sich, so die von der Erzählerin dargestellte Erwartungshaltung der Reisenden, im Zuge des gegenwärtigen Sehens lediglich bestätigen.

> Die Passagiere auf dem Oberdeck beugten sich interessiert hinunter, als der Mann mit dem Megaphon auf ihn zu sprechen kam. Er entwickelte die chemische Substanz, die vor Jahren diesen See gefüllt und an seinen Rändern zu Blasenbildung geführt habe. Es handele sich um eine Säurekonzentration, in der durchaus Arten überlebt haben, wovon man damals nicht überzeugt gewesen sei. Der Mann mit dem Megaphon zog einen Stein aus der Hosentasche, warf ihn außerbords, und die Passagiere hängten die Köpfe weit über die Reling. Sie sahen nicht eine einzige graue Schliere, statt dessen verfolgten sie, wie der Stein durch das glasklare Wasser hindurch fiel und auf dem Sandgrund auftraf, es stäubte ein wenig, wie man es vom Aufsetzen auf dem Erdtrabanten kannte. (SE, 61)

Ihnen steht der Blick der Erzählerin gegenüber, der dem Erscheinen des Schiffes und seiner Besatzung offen, staunend entgegenblickt. Der einzige Gedanke, den die Frau am Ufer in Anbetracht des Schiffes „ohne Hintergedanken" (SE, 64) fasst, ist: „seltsam." (ebd.)

> Der Anblick erfüllte sie mit einem tiefen Gefühl des Aufgehobenseins. […] Eine genaue Empfindung für die Geborgenheit im Grenzenlosen, die ihr einst vertraut war, wurde wieder in ihr wach. Ein natürliches Vertrautsein mit allem, was sie noch kennenlernen würde, eine Zärtlichkeit für alles, was unsichtbar anwesend war, regte sich in ihr, wie damals, als sie noch kindlich und absichtslos auf Decken gelegen hatte. (SE, 71f.)

Zunehmend breitet sich eine Leere in der Erzählerin aus. „Nach dem Blickwechsel erinnert sich die Frau am Ufer vorübergehend an nichts mehr." (SE, 80). Sie ist bereit, sich dem Schiff und seiner Besatzung vorbehaltlos hinzugeben.

Als sie schweigend das Schiff betritt, verlegt sich die Aufmerksamkeit, die sie bereit ist, auf die Passagiere zu richten, in ihren Blick. „Sie schaute nur jedem, der ihr begegnete, mit dem Ausdruck langgehegter Erwartung ins Gesicht." (SE, 84) Diese Erwartung kann als Äquivalent zur „Kunst der Vorfreude" (GE, 101) begriffen werden, die Krauß in ihren Poetikvorlesungen als Schreibimpuls formuliert. „Wehklage und Vorfreude", formuliert sie dort, seien „die Pole dieses Daseins inmitten der Sternennebel." (ebd.). Dabei bedeute Vorfreude in erster Linie die Gewissheit, „daß dahinter immer noch etwas ist." (ebd.) Hinter den Bildern, die sich der Erzählerin offenkundig zeigen, liegen weitere Bilder, die freigelegt, entwickelt und in einem poietischen Sinne ersehen werden können.

> Am Ufer der Informationswildwasserströme stehen die Poeten: staunend eine Mehrheit betrachtend, die sich blind in die Flut der Ereignisse wirft,

> untertaucht, wegstrudelt, weiter vorn wieder emporgetragen wird, aus dem Wasser springt, sich kräftig schüttelt und weiterrennt. Wägend und wartend am Ufer, erschöpft und knapp gerettet: die Erlebnismenschen. (GE, 89)

Die Rede der Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* entwickelt sich von jener, in den Poetikvorlesungen benannten, „Wehklage" einer Arbeitslosen hin zu ihrem Gegenpol, der „Vorfreude" einer „poetischen, utopischen Existenz" (GE, 103). In der Bereitschaft zu Hingabe und Entdeckung noch unbekannter Bilder und Geschichten, findet die Erzählerin zugleich ihre Lebensfigur wieder.

Auf dem Schiff wird sie, als verwandelte sie sich in ein Pendant ihres Liebesgefährten auf der Decke, zu einer schweigenden Zuhörerin, einem Figur gewordenen Archiv für unterschiedliche Arten, das Leben sprachlich darzustellen. Die Erzählerin, die sinnbildlich für „die Poeten" steht, bildet einen schweigsamen Gegenpol zu der sprechenden (Schiffs-) Gesellschaft; zugleich ist die Erzählerin es, die dem Gehörten retrospektiv eine Form verleiht; im schweigenden Zuhören und der durch den Text sichtbar werdenden sprachlichen Gestaltung des Gehörten finden die Gegenpole in ein Zusammenspiel.

IV.II Bitterfeld. Eine Gegengeschichte

In *Sommer auf dem Eis* deuten einige Aspekte daraufhin, dass der Text auf die Explosion im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld am 11. Juli 1968 referiert. Ebenso wie die Fabrikexplosion in Bitterfeld findet das Textgeschehen an einem Sommertag in Bitterfeld statt. „Die Kesselwärterin sieht auf die Uhr. Es ist drei Uhr zwei. Es ist genau die Zeit, in der sich die Sonneneinstrahlung der Mittagsstunden in eine bewegungslose stehende Hitze verwandelt." (SE, 9) Da sich die Erzählerin und die Kesselwärterin am gleichen Ort befinden, beide über die Hitze des jeweiligen Tages sprechen und die Bewusstseinsströme beider Figuren miteinander verfließen, entsteht ein Vexierbild, welches suggeriert, dass die Detonation stattfindet, während die Erzählerin auf ihrer Decke im Gras liegt. Auf diese Weise wird eine Gleichzeitigkeit inszeniert, die zum Flirren des Textes beiträgt.

> Die Zeit, in der die Erzählerin ihre Gedankenspiele spielt, ist vom ersten Kapitel an auch „die Stunde der Kesselwärterin", die an den Industrieanlagen am Rand der Sommerwiese hantiert und nicht weiß, daß sie von den Käfern und der Erzählerin beobachtet wird. Die Erzählung setzt ein, als die Kesselwärterin bei ihrem Routinerundgang auf der Gitterbrücke zwischen den Kesseln begreift, daß eine Detonation bevorsteht. Am Ende dieses ersten Kapitels hat sie, wie die auf einmal allwissende Erzählerin notiert, „noch drei Sekunden" zu leben. Am Ende des letzten Kapitels ist es „noch eine" – und dabei bleibt es; in diesem Augenblick ist die Geschichte zu Ende, der Film angehalten, der Blick arretiert. Solange die Erzählung dauert, findet die Katastrophe nicht statt. Das Leben ist Ansichtssache, der Tod nicht.[255]

Die Detonation, vor der die Fabrik steht, die Katastrophe, wird in der Erzählung ausgespart. Die Erzählerin zählt einen Countdown auf die Explosion zu. Als der Kesselwärterin noch eine Sekunde bleibt, um die Explosion zu verhindern, bricht der Erzählstrom ab. Die Erzählerin wendet sich nun wieder ihrem Gefährten zu, der

[255] Detering, Heinrich: Augenblick nach Käferart. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 3.11.1998. Nr. 225. S. L3.

neben ihr auf der Decke im Gras liegt. „Ich glaube, es ist Zeit, neu anzufangen" (SE, 103), beschließt sie.

In „der warmen Nachbarschaft [ihr]es Liebsten" (SE, 103) stellt sie alle Versuche, sich „das Leben zu erklären" (SE, 103) ein und sucht zunächst in der Auslöschung der „Leidenschaft des Geistes" (SE, 103) einen Anhaltspunkt für ihren Neuanfang. Während die Erzählerin sich auf eine mentale Haltung ausrichtet, bezieht sich der Neuanfang der Fabrik und der Kesselwärterin auf materielle, gesundheitliche, personelle, wirtschaftliche und umweltpolitische Aspekte. Der Text thematisiert die Frage, wie das Weiterleben nach einer gravierenden Veränderung möglich ist. Dabei lotet er verschiedene Elemente des Existenziellen aus und ordnet sie den Figuren zu. Während die Erzählerin ihr Augenmerk auf die emotionalen und mentalen Aspekte des Existenziellen legt, stehen Fabrik und Kesselwärterin in erster Linie für die stofflichen Seiten der Existenz.

Die Explosion erscheint als Leerstelle, als maximale Reduktion, im Text. Zugleich bildet sie das Gravitationszentrum des Textes. Der Kontext – insbesondere das Abzählen des Countdowns – lässt die Katastrophe im Text sowohl verschwinden als auch erscheinen, gleichwohl sie nicht verbal dargestellt wird. Die Auslassung wirkt dabei wie ein Negativ, welches das ausgesparte Ereignis umso deutlicher hervortreten lässt.

In einem Gespräch mit Marion Gees spürt Krauß der Reduktion politisch konnotierter Begriffe und Ereignisse in ihrem Werk im Allgemeinen nach. Allenfalls momenthaft scheinen diese als „mehr oder weniger offenkundige Geschichtszeichen"[256] in ihren Texten auf.

> Es gilt, all das ununterbrochen Benannte vorsichtig zu schütteln, ruhen zu lassen. Vor allem ruhen lassen durch Nichtbenennung, es ist da, jeder fühlt es, es wird aber nicht erwähnt. Dann entwickelt gerade dieses Nichtbenannte einen Sog. Bei mir führt er nach zwölf Büchern ohne eine einzige Erwähnung von „DDR" an diesen winzigen, weit entfernten Punkt, auf den fragilen Flügel eines Segelflugzeugs am Himmel der frühen 1950er Jahre, niemand weiß den Tag, die Stunde. […]. In diesem Sinne ist poetisches Schreiben ein Kreisen um eine Mitte herum, wobei diese frei bleiben muss.[257]

[256] Ebd. S. 85.

[257] Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): Text & Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 78-91, hier S. 86.

So ist beispielsweise in dem Gedichtband *Eine Wiege* ein Foto aus dem Archiv des Vaters der Autorin zu sehen, auf dem ein Segelflugzeug abgebildet ist (EW, 28). Auf diesem sind „als winziges Kennzeichen“[258] die Buchstaben DDR angebracht: ein Zeichen, das sowohl wahrgenommen als auch übersehen werden könnte, so unscheinbar ist es.

> Das Wort „DDR“, keine Personenbeschreibung eines Schriftstellers aus der DDR, in der diese Angabe nicht an zentraler Stelle stand, und zwar aus Ost- und Westperspektive. In öffentlichen Diskussionen spielte diese Herkunft, durchaus begründet, immer die zentrale Rolle. Die Diskurssprache der Literaturvermittlung bedient sich politisch konnotierter Worte und Begriffe, damit erreicht sie mehr Adressaten. Diese hören wissbegierig zu und glauben, es würde über Literatur, Poesie, Kunst gesprochen. Wenn ihnen das häufig widerfährt, erwarten sie in Büchern die Fortsetzung dieser Diskurssprache. Sie werden jede Menge davon finden. Kein einziges dieser Bücher wird die Schwelle zu ihrer Seele erreichen, nicht mal den Vorraum, der von Ungewissheit, Erwartung, Hoffnung erfüllt ist, von kaum Formulierbarem. Das ist der Grund, warum in keinem meiner Bücher „DDR“ steht. Es ist ein Begriff aus der Nachrichtensprache, er transportiert nichts außer dieser Tatsache. […] Sein rumorendes, bebendes Innen kann nur gestaltet werden, niemals benannt. Darin besteht das oben beschriebene Missverständnis, dem nur unsere Kunstgattung ausgesetzt ist: Wir haben keine anderen Worte zur Verfügung als in der Alltagssprache, der Amtssprache, der Werbesprache, der Nachrichtensprache auch.[259]

Das Segelflugzeug mit der beinahe unscheinbaren Aufschrift „DDR“: ein Seismograph für den Umgang der Autorin mit Themen und Begriffen aus politisch-ideologisch konnotierten Diskursen, die sowohl in medialen, politischen, marketingbezogenen als auch in alltagssprachlichen Kontexten stattfinden.

Schon in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* betont Krauß, dass es in der Literatur notwendig sei, „die Worte aus ihren im Alltags- und Mediengerede verblaßten Höfen zu lösen […]. Damit sie nicht reden, sondern leuchten.“ (GE, 26) Dem poetischen Schreiben müsse demzufolge eine „Entideologisierung der Wahrnehmung“[260], ein sowohl inhaltliches als auch formal-ästhetisches Herauslösen der Phänomene aus Diskursen, vorausgehen.

Viele Orte und Landschaften, die als Referenzrahmen für Krauß’ Texträume dienen, sind, wie der Kindheitsort der Autorin, Chemnitz beziehungsweise Karl-Max-Stadt,

---

[258] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Text & Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 78-91, hier S. 85.
[259] Ebd.
[260] Ebd. S. 82.

von Bildern aus öffentlichen und kulturellen Diskursen determiniert: die DDR (vgl. DV, SE, DÜ), das Erzgebirge (vgl. DD), die USA (vgl. DÜ, MNS, WW), Russland (vgl. DÜ, WW) oder Italien (vgl. T).

Auch Bitterfeld aus *Sommer auf dem Eis* als Zentrum einer mitteldeutschen Industrieregion ist in mehrfacher Hinsicht bis heute von Bildern und Narrativen verschiedener, in erster Linie medial stattfindender, Diskurse geprägt. Der Ortsname verbindet sich in diesen Zusammenhängen nicht nur mit dem Bitterfelder Weg, dem Tagebau und der Industrialisierung Mitteldeutschlands, sondern auch mit dem Chemieunfall in Bitterfeld.

Am 11. Juli 1968 ereignet sich im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld (EKB), der ersten Plastefabrik der Welt[261], eine Vinylchlorid-Explosion, die als schwerster Chemieunfall der DDR und eines der größten Chemieunglücke überhaupt gilt. Die Detonation wird während eines Schichtwechsels in der PVC-Produktion gegen 14 Uhr ausgelöst.[262]

> Einstige Chemiewerker erinnern sich, dass der Druck in den sogenannten Autoklaven oft so groß wurde, dass sie Gas direkt in die Halle ablassen mussten. So giftig und explosiv war es, dass Gas-alarm ausgelöst wurde, angekündigt durch Warntöne. In der Plaste-Produktion waren an jenem verhängnisvollen Tag im Sommer 1968 viele im Urlaub, Schüler und Rentner halfen im Werk aus. Um kurz nach eins gab es wieder Gas-Alarm: Wieder war einer der Roll-Reaktoren undicht, wieder herrschte Explosionsgefahr. […] Dann eine Verkettung von Fehlern: Beim Schichtwechsel werden die Probleme offenbar unzureichend kommuniziert. Als der folgenden Schicht die Situation klar wird, werden offenbar in Panik gleich zwei Ventile geöffnet, heißes Vinylchlorid schießt in die Halle. Das Gas strömt ins Freie und breitet sich über das ganze Gelände aus. Kurz darauf kommt es zur Explosion; über der Anlage steht eine Qualmwolke – „fast wie ein Atompilz", so ein Feuerwehrmann.[263]

42 Menschen[264] sterben in Folge des Unfalls, über 270[265] Menschen werden, teils schwer, verletzt. Es entsteht ein Sachschaden in Höhe von 120 Millionen Mark[266] sowie

---

[261] Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld. Dokumentarfilm. MDR, 16. Mai 2019. https://www.mdr.de/zeitreise/jahrestag-gasexplosion-bitterfeld-100.html (Zuletzt eingesehen am 9. Mai 2020)

[262] Vgl. Zschiesche, Michael: Explosionen in Bitterfeld. In Horch und Guck. Grauer Nebel und bunte Flüsse. Heft 76/272012. S. 20-24.

[263] Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld. MDR, 16. Mai 2019. https://www.mdr.de/zeitreise/jahrestag-gasexplosion-bitterfeld-100.html (Zuletzt eingesehen am 9. Mai 2020)

[264] Vgl. ebd. S. 20-24.

[265] Ebd.

[266] Vgl. ebd.

ein aus Produktionsausfällen resultierender Schaden von 1 Milliarde Mark[267]. „In Sekundenbruchteilen ist die PVC-Fabrik praktisch ausgelöscht", heißt es in dem Dokumentarfilm *Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld*; „Rauch und Feuer, Schreie und Tod." Es wird von einem „völlige[n] Chaos" in den nahegelegenen Krankenhäusern berichtet. Die „Schwerverletzten lagen im Flur, wurden von den Rettungssanitätern einfach abgesetzt, zu wenige Ärzte, nur drei OP-Säle, voller Tragen, voller schreiender, blutender Schwerverletzter."[268]

Außerdem wird ein weiterer „Gefahrenherd"[269], unter den Trümmern liegende Reaktoren, die ohne Kühlung zu explodieren drohen, erwähnt. Diese werden schließlich von einem ehemaligen Fabrikarbeiter und der Feuerwehr entschärft. Das Chemiewerk wird nach der Explosion nicht wieder in Betrieb genommen. Stattdessen wird die Produktion nach Schkopau zum Kombinat Buna verlegt.[270] Ab dem 11. Juli 1968 werden der Städtename Bitterfeld und die Explosion in vielen Diskursen gleichgesetzt.[271]

Michael Zschiesche beschreibt die Explosion des EKB in seinem Aufsatz *Explosionen in Bitterfeld* sowohl als menschliches und wirtschaftliches Unglück als auch als Exempel für den umweltpolitischen Ausnahmezustand, in dem die DDR sich befunden hat.[272] Die Katastrophe von Bitterfeld sei ein frühes Signal für die drohende Implosion der DDR gewesen, weil die Stadt lange vor 1989 wegen ihrer Chemieindustrie als Synonym für Umweltverschmutzung und verschlissene Produktionsanlagen gegolten habe. Im EKB hatten sich immer wieder Unfälle ereignet, darunter 1967 fünf mit tödlichem Ausgang, von Januar bis Juni 1968 weitere acht, die Todesopfer forderten.

Zschiesche beschreibt, dass sich die SED-Kreisleitung des Bezirkes Bitterfeld ab Mai 1968 vor allem auf Propaganda gegen den Prager Frühling konzentriert habe und in Folge dessen Planzahlen, Arbeitsbedingungen und umweltpolitische Fragen in den Hintergrund getreten waren. Auch nach dem Unfall seien die Staatsorgane bemüht

---

267 Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld. MDR, 16. Mai 2019. https://www.mdr.de/zeitreise/jahrestag-gasexplosionbitterfeld-100.html (Zuletzt eingesehen am 9. Mai 2020)

268 Ebd.

269 Ebd.

270 Ebd.

271 Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld. MDR, 16. Mai 2019. https://www.mdr.de/zeitreise/jahrestag-gasexplosion-bitterfeld-100.html (Zuletzt eingesehen am 9. Mai 2020)

272 Vgl. Zschiesche, Michael: Explosionen in Bitterfeld. In Horch und Guck. Grauer Nebel und bunte Flüsse. Heft 76/272012. S. 20-24.

gewesen, Kritik an den Arbeitsbedingungen einzudämmen. Das äußerte sich zum Beispiel darin, dass man auf Arbeiter, die kündigen wollten, um ihr Leben nicht länger aufs Spiel zu setzen, so lange eingewirkt habe, bis sie ihre Kündigungen zurückzogen. Zschiesche beschreibt außerdem die Umstände, unter denen die Arbeiter der Fabrik und ihr Generaldirektor nach 1968 arbeiteten.

Einerseits fehlten dem Kombinat 1970 nach eigenen Angaben 670 Arbeitskräfte. Die Produktionsgeräte und Gebäude seien aufgrund ihres Alters sehr instabil gewesen, viele Betriebsanlagen in Folge der Explosion beschädigt oder vollständig zerstört. Andererseits habe die SED keine Abstriche bei den Planvorgaben gemacht. Unter diesen Bedingungen sei weder an einen wirksamen Arbeits-, noch an Umweltschutz zu denken gewesen.

> Bitterfeld blieb bis zum Ende der DDR ein Symbol für exzessive Luft-, Boden- und Gewässer-verschmutzung mit allen Folgen für das Leben und die Gesundheit der dort lebenden und arbeitenden Menschen.[273]

Auch darüber hinaus besteht die Erinnerung an die Explosion in verschiedenen Diskursen fort. Erst 51 Jahre nach dem Chemieunfall, am 11. Juli 2019, wurde beispielsweise eine Gedenkstätte auf dem ehemaligen Fabrikgelände eingeweiht, ein etwa 2,20 Meter hoher Edelstahlzylinder, der den Autoklaven darstellt, der damals explodierte.[274]

Dass der Ortsname Bitterfeld in *Sommer auf dem Eis* genannt wird (vgl. SE, 7), ist einerseits ungewöhnlich für Krauß' Literatur. Zu stark könnten die Assoziationshöfe des Ortsnamens in den Text hineinwirken. Gemessen an der Strahlkraft des Ortsnamens, wirkt Krauß' Intention, ihr „Gegenüber die Worte vergessen [zu] lassen"[275], als eine Quadratur des Kreises.

Andererseits ist gerade das Paradox, trotz der konkreten Benennung des Ortes, einen literarischen Raum zu entwickeln, in dem Vordeterminierungen aufgehoben beziehungsweise transformiert werden und sich neue Bilder entfalten können, auch kennzeichnend für Krauß' literarisches Schaffen. Einen vergleichbaren Balanceakt

---

[273] Ebd. S. 24.

[274] Vgl. u.a.: Krippendorf, Tilo: Chemiekatastrophe in Bitterfeld: Denkmal ist schmerzvolle Genugtuung für Susanne Böhme. Mitteldeutsche Zeitung, 13.07.2019. https://www.mz.de/lokal/bitterfeld/chemiekatastrophe-in-bitterfeld-denkmal-ist-schmerzvolle-genugtuung-fur-susanne-bohme-1577425. (Zuletzt eingesehen am 03.02.2022.)

[275] Ebd. S. 82.

vollzieht die Autorin in ihrem Gedichtband *Eine Wiege*. Hier ist es nicht der Name eines Ortes, der konkret genannt wird, sondern es sind Fotografien, die den Gedichten an die Seite gestellt werden; diese stellen die Autorin als Kind dar und machen sowohl Familienmitglieder als auch Orte kenntlich. Beide Quellen, der Ortsname Bitterfeld wie die Fotografien, zeichnen sich durch einen hohen Grad an Konkretion, Authentizität, Determiniertheit und Wirklichkeitsanspruch aus, welche es im Sinne einer Poetik des Unsagbaren und einer Poetik des Schwebens im literarischen Text zu überwinden gilt.

> [D]ie Herausforderung, die ich mit jedem neuen Buch suche, habe ich mir hier aufs Äußerste zugespitzt: Gelingt es mir, diese Anonymisierung, die immer die Voraussetzung für mein Schreiben im Ich ist – zu vermitteln sogar dann, wenn die fotografisch Abgebildete ich selbst bin? Das war wie eine Versuchung. Ein Wagnis, denn dem Interesse am Autobiografischen widerstehen nach meiner Beobachtung Literaturwissenschaftler so wenig wie Verwandte. Dass ich vermag, dieses Interesse aufzulösen, war die Voraussetzung für dieses Buch, als ich es vor dem inneren Auge hatte. Ich glaubte mich andererseits darin auch sicher, weil ich mich ja schreibend grundsätzlich selbst anonymisiere, mich selbst anonymisiert erlebe. Was übrigens eine Befreiung sondergleichen ist. Eine Befreiung zu mir selbst.[276]

Obwohl der Ortsname Bitterfeld zu Beginn der Erzählung genannt wird, verlieren sich die Bezüge und Assoziationen, die er zunächst entfaltet, im weiteren Verlauf des Textes. Bedenkt man das traumartige Geschehen, das Erscheinen des Schiffes in der renaturierten Landschaft, gegen Ende des Textes, das einen Moment der Utopie markiert (vgl. SE, 60), können der Ortsname einerseits und die Schiffsszene andererseits als Pole eines Spektrums betrachtet werden, die die literarische Darstellung Bitterfelds hier entfalten.

Auf der einen Seite dieses Spektrums steht der konkrete Ortsname Bitterfeld. Auf der anderen Seite entfaltet sich eine halluzinative Szene, die nicht nur in Bezug auf ihren Handlungsort unklar bleibt, sondern von der auch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sie überhaupt an einem intersubjektiv erfahrbaren Ort, sprich außerhalb des Imaginationsraums der Erzählerin, stattfindet. Es ist ein Ort des Unkonkreten, des Potenziellen, der Poesie, ein vorgestellter, utopischer, poetologischer Ort. Zwischen diesen beiden Polen verändern sich die Spuren, die zu Beginn der Erzählung von dem konkreten Ortsnamen ausgehen.

[276] Ebd. S. 78.

Indem die Erzählerin auf ihrer Decke, die Bitterfelder Fabrik im Blick, Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen entfaltet, dehnt sich der konkrete Handlungsraum, an dem sie sich, neben ihrem schlafenden Gefährten liegend, befindet, aus. Grenzverschiebungen und -auflösungen finden statt.

So stellt die Erzählerin, ausgehend von einer „lappige[n] blau-grau karierte[n] Decke mit dünnen, ehemals gelben Streifen; an den Rändern mit einem Kreuzstich aus Perlgarn gesäumt“ (SE, 7), Reflexionen über „das Liegen auf Decken“ (SE, 14) als eine der „ältesten Daseinsweisen der Menschen“ (SE, 14) an. Ihre Gedanken führen sie anschließend in Schlaufen und Bögen nach Italien zu Angelo Molini, einem Pionier der Kommunisten Partei Italiens, „dem ersten Mann, der mich küßte“ (SE, 27), zu der Kesselwärterin in der Fabrik, den zugefrorenen Teichen ihrer Kindheit, verschiedenen Eisläufern und Kindheitsfreunden, so dass schließlich nur noch Spuren und Rudimente des eingangs gesetzten Ortsnamens Bitterfeld zurückbleiben. Der Ortsname wird überschrieben, verschoben, verborgen und in ein Mosaik aus Traum und Wirklichkeitswahrnehmung gebettet.

> Letzte Woche sah ich sie nachts überall herumliegen, auf den Steinen vor ihren Häusern, auf Mauern hinter Gärten, auf Stapeln von Pestizidfässern, auf der Rampe vom Getränkeshop. Ich spazierte über die Deponien Hertha, Metha und Lisbeth bis hinunter zum Schlammteich, auch dort lagen sie und guckten gerade hoch in den Himmel, als berechneten sie die Mondumlaufbahn und wollten nicht gestört werden. Das hatte es früher nie gegeben, diesen plötzlichen und anhaltenden Einbruch von Süden in die Region. Die Leute lagen im Dunkeln, es heißt, so würden fortan alle Sommernächte sein, und ich zweifle keinen Augenblick daran. Denn genauso hatte ich jede Nacht meines dreizehnten Lebensjahrs die Via E. Cialdini geträumt : die Bewohner von Rom lagen bela-gern nachts die warmen Gründe ihrer Stadt, die Grasnarben, die warmen Schlammlachen, die Chromteiche und Phenylsümpfe. (SE, 35)

Der „Einbruch von Süden in die Region“ Bitterfelds lässt die Erzählerin einen Traum erinnern, den sie als Dreizehnjährige von Rom hatte. Im Zuge dessen verfließen sowohl die Grenzen zwischen Weltwahrnehmung, Traum, Erinnerung und Imagination als auch die zwischen Orten, Ländern und Landschaften. Die giftigen Elemente Chrom und Phenyl, die die Erzählerin in Rom verortet, deuten, anders als die Erzählerin es behauptet, auf die Explosion der Bitterfelder Fabrik hin. Außerdem entfalten die „[N]arben“ in „Grasnarben“ ihr ambiges Potential – auch sie referieren auf einen Unfall, der stattgefunden hat und vielmehr auf Bitterfeld als auf Rom hinweist.

Der Verknüpfung von Bitterfeld und Rom liegt ein grotesker Umgang mit Handlungsorten zugrunde, der zur stellenweisen Lakonie und Skurrilität des Textes beiträgt. Zugleich führt die Verwischung der Ortsgrenzen dazu, dass sich der Assoziationshof des Ortsnamens Bitterfeld über seine stereotypen Grenzen hinaus ausdehnt. Die Überlagerung der beiden Orte wirkt wie eine literarische Doppelbelichtung.

Dem Flirren der Erzählräume liegt außerdem ein weiterer Gegensatz zugrunde: Der konkreten Setzung des Ortsnamens Bitterfeld steht die Aussparung der Fabrikexplosion gegenüber. Während auf der einen Seite ein sprechender, assoziationsreicher Name steht, findet sich auf der Anderen eine Leerstelle – zwei Gegensätze, die, begreift man den „Chemieunfall in Bitterfeld“[277] als mediensprachliches Phrasem und berücksichtigt, dass der „Chemieunfall“ im Erzählen ausgespart wird, ein Spannungsgefüge erzeugen: Das Phrasem wird dekonstruiert, indem der „Chemieunfall“ und der Ortsname „Bitterfeld“, entgegen ihrer engen Verknüpfung in Diskursen, getrennt werden. Diese Komposition arbeitet mit einem Anspielungsreichtum, welcher mit einer „Ästhetik der Anerkennung“[278] sowie der Entwicklung einer Gegengeschichte einhergeht.

Die Erzählinstanz geht von wissenden Rezipientinnen und Rezipienten aus, die an dem poietischen Akt teilhaben, einen literarischen Ort zu erschaffen, den die Erzählerin zunächst Bitterfeld nennt. Die Auslassung der Fabrikexplosion ist als Manifestation dieses Anspielungsreichtums zu verstehen; an keiner anderen Stelle im Text wird er expliziter dargestellt als hier.[279] Das Großereignis der Erzählung, die Fabrikexplosion, wird ausgespart. Dabei verlässt die Erzählerin sich darauf, dass die Leserinnen und Leser die Auslassung füllen, lässt aber ebenso zu, dass die Leerstelle nicht ausgedeutet werden kann und die Erzählung als ein mit Reduktionen arbeitender, traumartiger Text begriffen wird. Mit der Fabrikexplosion wird zugleich eine Seite des Ortes Bitterfeld ausgespart, die sein Image maßgeblich prägt. Damit ist das stereotype Bild von Bitterfeld nicht getilgt. Es wird im Text lediglich außen vor gelassen und bleibt als angedeutetes Bild, als Hintergrund, bestehen, sodass ein Dialog zwischen Erzählerin

[277] https://de.wikipedia.org/wiki/Chemieunfall_in_Bitterfeld. (Zuletzt eingesehen am 8.10.2020.)
[278] Malinowski, Bernadette: Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 25-34, hier S. 25.
[279] Der Countdown, den die Erzählerin herunterzählt, wirkt als Akzentuierung der ausgesparten Fabrikexplosion. Obwohl sie nicht erzählt wird, richtet sich die Grundspannung des Textes auf sie aus, wodurch ihr ein besonders großes Gewicht verliehen wird.

und Leserin und Leser ermöglicht wird, der das Außertextliche (zu dem auch die Rezipientinnen und Rezipienten gehören) einbezieht.

In ihrem Aufsatz *Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung* geht Bernadette Malinowski der Frage nach, inwiefern Krauß' literarische Texte Leserinnen und Lesern, die hier als „Dialogpartner"[280] der Erzählinstanz begriffen werden, Raum für poietische Prozesse geben.

> Wer sich den Texten von Angela Krauß nähert, sieht sich auf eine eigentümliche Weise zugleich gefordert und ernst genommen. Der Leser ist – als gleichwertiger Dialogpartner – in diesen Texten vorausgesetzt und hat mitzuarbeiten an dem Dritten, was hieraus entstehen kann: dem Werk, gedacht als Synthese von Neuem und Eigenem […].[281]

Malinowski bezieht sich hier auf den Beginn von Krauß' Frankfurter Poetikvorlesungen, in denen die Autorin konstatiert, die individuelle „innere Formenwelt" (GE, 9) des Lesers verschmelze mit der Formenwelt des Buches zu einem eigenständigen dritten Werk. Die Leerstelle in *Sommer auf dem Eis* setzt diesen poetologischen Anspruch insofern um als die entstehende Lücke assoziativen Frei- und Deutungsraum bedeutet.

> Ein solches Programm ist in der Prosa nicht dem Vergnügen verpflichtet, das ein fein gestrickter Plot gewährt, und in der Lyrik nicht der gefühligen Sinnfälligkeit. Es ist dem Nobelsten und Schwierigsten verpflichtet, das es für Literatur überhaupt gibt: dem immer schon Entflohenen, dem was ist. „Was bleibet aber, stiften die Dichter."[282] Was macht dieses Programm so schwierig, so radikal und praktisch uneinlösbar? Es geht darum, das Besondere, immer schon Entflohene, in ein Medium zu fassen, das auf Allgemeinheit angelegt ist, und dies zugleich nicht hermetisch, sondern wiederum gültig – bleibend – zu tun.[283]

Der Balanceakt, der vollzogen werden muss, um diesem Anspruch gerecht zu werden – Gegensatzpaare zu vereinen –, findet seine motivische Entsprechung in den Pirouetten, Figuren und Sprüngen aus dem Eiskunstlauf, die in *Sommer auf dem Eis* wiederholt auftauchen. Die Poetik zielt auf einen Text ab, der gleichsam in Bewegung

---

[280] Malinowski, Bernadette: Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 25-34, hier S. 25.

[281] Ebd.

[282] Malinowski zitiert hier aus Friedrich Hölderlins „Andenken". In: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Bd. 2, hg. von Beißner, Friedrich. Stuttgart 1951, S. 188f.

[283] Dies.: Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 25-34, hier S. 25f.

bleibt, wie es etwa die Eiskunstläufer tun, ohne dass seine reduziert-reliefhafte Gestalt, seine Leerstellen, seine Konturen sich auflösen. Die Leerstelle in *Sommer auf dem Eis* verhilft dem Text einerseits zu dieser durchbrochenen Form und bleibt andererseits, durch die entstehende Andeutung und Ausdeutbarkeit, zugänglich.

Außerdem spielt die Erzählerin auch auf die Folgen des Fabrikunglücks an, ohne diese dezidiert zu nennen. Stattdessen entwickelt sie im letzten Teil des Textes, wiederum auf einen außertextlichen Referenzrahmen Bezug nehmend, Bilder einer renaturierten Landschaft, die hier ironisch-grotesk als „Wunder im Chemiedreieck", „mitteldeutsche[s] Naturwunder" oder „Weltwunder im 3. Jahrtausend nach Christus" (SE, 70) bezeichnet wird. Damit spielt die Erzählerin auf Mediendiskurse an, die außerhalb des Textes in Zusammenhang mit dem „Chemieunfall in Bitterfeld" und dessen Folgen geführt worden sind und teilweise noch geführt werden. Diese Diskurse stehen gleichzeitig pars pro toto für die mediale Aufmerksamkeit, die insbesondere nach dem Fall der Mauer auf die ökologischen Zustände von Landschaften auf dem Gebiet der ehemaligen DDR gerichtet wurde. Hier spielt die Gegend um Bitterfeld eine Stellvertreterrolle.

> Kaum war die Berliner Mauer gefallen, rückten auch die „ökologischen Katastrophengebiete" der DDR in den Fokus der Öffentlichkeit. Westdeutsche Tages- und Wochenzeitungen präsentierten unablässig neue „Horrormeldungen" aus dem „Land der 1000 Vulkane", Journalisten begaben sich an die vermeintliche „Pforte zur chemischen Vorhölle" in Schkopau oder sie berichteten von einer „Stippvisite in der Giftküche" DDR.[284] Die Liste der Orte, die ostdeutschen Umweltaktivisten als ökologische Brennpunkte galten, war lang: Böhlen und Espenhain, Deutzen und Mölbis, Deuben und Profen, Piesteritz und Zschornewitz, Lauchhammer und Schwarze Pumpe, Ronneburg und Schlema oder Lubmin und Rheinsberg.[285] Doch keine Region „repräsentiert im kollektiven Gedächtnis den wohl größten Umweltskandal der DDR-Geschichte" derart wie das

[284] Das Land der 1000 Vulkane. In: Der Spiegel 2/1990; An der Pforte zur chemischen Vorhölle. In: Frankfurter Rundschau v. 5.3.1990; Stippvisite in der Giftküche. In: Süddeutsche Zeitung v. 4.5.1990. Diese und viele weitere Medienberichte sind ediert in: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung Deutschland 1990. Dokumentation, Bd. 52. Bonn 1993; speziell zur Umweltbelastung durch die Chemieindustrie, Bd. 93, S. 7641-7737. Fußnotentext entnommen aus: Stief, Martin: „Stellt die Bürger ruhig". Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld. Göttingen (2019): Vandenhoeck und Ruprecht. S. 9.

[285] Die genannten Orte repräsentieren jeweils spezifische Umweltsektoren: Rheinsberg z. B. die Atomkraft, Zschornewitz die Braunkohleverstromung, Ronneburg den Uranbergbau usw. Vgl. Beleites, Michael: Dicke Luft. Zwischen Ruß und Revolte. Die unabhängige Umweltbewegung in der DDR. Leipzig 2016, S. 110. Fußnotentext entnommen aus: Stief, Martin: „Stellt die Bürger ruhig". Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld. Göttingen (2019): Vandenhoeck und Ruprecht. S. 9.

> mitteldeutsche Chemiedreieck zwischen Leuna-Merseburg, Halle-Schkopau (Buna) und insbesondere Bitterfeld-Wolfen."[286][287]

Die Fabrikexplosion unterteilt die Ereignisse, die in *Sommer auf dem Eis* assoziativ aneinander montiert werden, in ein Vorher und Nachher. Sie ordnet die Bilder und narrativen Bögen, ohne konkret dargestellt zu werden. Durch die Verschiebung der Wahrnehmungsmodi (narrativer Bogen, Erinnerung, Imagination, Halluzination, Traum), atypische Bilder und Szenen entsteht eine Gegengeschichte. Diese steht wiederum quer zu den Geschichten und Bildern, die gewöhnlich mit Bitterfeld verbunden werden.

> Ein Einzelner setzt seine Geschichte vor das Panorama der Weltgeschichte. Sie paßt nicht hinein insofern, als sie nicht mit der gleichen Maßeinheit gemessen werden kann. Vor dem Hintergrund der historischen Daten steht sie als reale Imagination und imaginierte Realität. Diese Art Geschichtschreibung, auch Geschichtenerzählen ist Geschichtsschreibung, läßt natürlich die Menschen endlos im Streit liegen, was wahrer ist. Wo die Zeit durch das Erlebte zur Geschichte wird und nicht durch Jahreszahlen und historische Daten (das heißt: in jedem von uns, nur die Dichter bekennen sich dazu), wo die Zeit durch das Erlebte zur Geschichte wird, existiert die Landes- oder Weltgeschichte als Gerüst, das von hinten durchscheint. (GE, 73)

Dennoch bleibt, durch die angedeutete Fabrikexplosion, die Landschafts-beschreibungen, narrativen Bögen, Geschichten von Einzelschicksalen, eine Verbindung zu Bitterfeld und den bekannten Darstellungen des Ortes bestehen, sodass Geschichte und Gegengeschichte nebeneinander aufscheinen, aufeinander verweisen und sich überlagern. Nur indem das Stereotyp in Andeutungen aufrechterhalten wird, können sich Gegenbilder herausbilden und erkennbar etablieren.

> Für diese Verbindung von Gewöhnlichstem und Wundervollstem hat Angela Krauß in ihrem Buch „Sommer auf dem Eis" das denkbar schönste Bild gefunden: ausgerechnet in Bitterfeld, dem Inbegriff des Häßlichen und der Naturverwüstung, wie sie dort einmal durch die Ammoniakwerke, Stickstoffwerke, Benzinwerke, Großschwelereien der größten Chemiefabrik

---

[286] Zelinger, Amir: Erinnerungsort Bitterfeld. In: Ökologische Erinnerungsorte. Onlineprojekt. http://www.umweltunderinnerung.de/index.php/kapitelseiten/verschmutzte-natur/51-bitterfeld (Zuletzt eingesehen am 29.11.2017.) Fußnotentext entnommen aus: Stief, Martin: „Stellt die Bürger ruhig". Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld. Göttingen (2019): Vandenhoeck und Ruprecht. S. 9.

[287] Stief, Martin: „Stellt die Bürger ruhig". Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld. Göttingen (2019): Vandenhoeck und Ruprecht, S. 9.

> Europas betrieben wurde, in Bitterfeld, das lange zum Schreckenswort der DDR-Schriftsteller geworden war, weil sie unter dem Motto „Bitterfelder Weg" dorthin in die Produktion verpflichtet wurden (um angeblich das wahre Leben der Werktätigen kennenzulernen und danach Sozialistischen Realismus zu produzieren), dort in Bitterfeld also ereignet sich das Wunderbare: auf dem zugefrorenen Schlammteich 4 des Abwassergeländes unter einem der Kühltürme beginnt das junge Mädchen, das Angela Krauß einmal war, mit dem Eiskunstlauf. Und sie entdeckt mit dem Eislauf, mit seinen Bogen [sic] und Pirouetten, die Kunst der Verwandlung von etwas Bitterem und Schwerem in etwas Süßes, Leichtes, Schönes, sie entdeckt das Gefühl einer phantastischen Freiheit durch eine Kunstanstrengung.[288]

Hamm spricht in der Laudatio, die er im Jahr 2007 zur Verleihung des Hermann-Lenz-Preises an die Autorin hält, die Adaption Bitterfelds in *Sommer auf dem Eis* an. Er beschreibt diese als poetische Transformation des Ortes in sein Gegenteil: „von etwas Bitterem und Schwerem in etwas Süßes, Leichtes, Schönes (…)." Damit unterstricht auch Hamm das Entstehen einer Gegengeschichte Bitterfelds, die in *Sommer auf dem Eis* entfaltet wird. „Insgeheim habe ich den sogenannten Tatsachen schon immer mißtraut, wofür ich mich schuldig fühlte", heißt es im Text entsprechend. „Dennoch mißtraute ich weiter. […] Ich glaubte an die Kunst des großen Oleg und seiner Kunstläuferin, die das Bein steil wie eine Kerze nach hinten heraufstrecken konnte […]." (SE, 47) Diese „sogenannten Tatsachen" der Historie ergänzt die Erzählerin durch das individuelle Erlebnis, poetische Postitionen, Räume und Perspektiven. „Mit eigenen Augen sah ich", beschreibt die Erzählerin, auf Gefühle als Komplementär zu Faktenwissen referierend, „daß die Liebe die Figur schafft." (SE, 47f.)

[288] Hamm, Peter: Der Ernstfall der Sehnsucht. Lobrede auf die Hermann-Lenz-Preisträgerin Angela Krauß. In ders.: Pessoas Traum oder: „Sei vielgestaltig wie das Weltall!" Aufsätze zur Literatur. München (2012): Carl Hanser Verlag. S. 233-250, hier: S. 241f.

IV. III Sprachräume der Fabriken

> Ein Kubus, ein Gehäuse in der Landschaft. Ein mächtig verstrebter, zum Himmel hin durchschaubarer Innenraum, in dem tiefe, erdige, eiserne, ölige, archaische Gerüche vom Dröhnen in den alten Maschinen herumgeworfen und in Dampffahnen hinausgeschleudert wurden. Während eines Atemzugs holte dieser Anblick offenbar alles herauf, was sich in Jahren in mir angesammelt hatte.[289]

In ihrem Text *Was es gewesen ist*, ein Beitrag zu der Anthologie *Das erste Buch*, erinnert Krauß sich an eine Fabrik. „Hundert Jahre lang ist es eine Brikettfabrik gewesen, eine von vielen im Leipziger Umland.“[290] Das inzwischen zur Ruine zerfallene Bauwerk besteht aus Mauerrückständen, die das ehemalige Industriegebäude noch erahnen lassen. Sie ist, mit Benjamin Péret gesprochen, keine „Ruine der Ruine“[291]; das heißt, sie besteht nicht aus „Reste[n], deren Funktion und Alter man nicht mehr bestimmen kann“[292] wie es bei älteren oder stärker zerfallenen Bauwerken der Fall wäre, sondern fungiert, im Gegenteil, als architektonischer Körper, der wie ein Schlüssel das Verstehen der eigenen Zeit ermöglicht.

Mit der im Text dargestellten Ruine verknüpft sich also nicht zuvorderst eine im Verschwinden begriffene oder längst verschwundene, sondern eine noch einmal aufscheinende Welt.

> Von den drei Jahren Literaturschule sind mir Anblicke geblieben, flüchtige Seitenblicke voller Geistesgegenwart, Tonlagen, Modulationen in Pausengesprächen, der Geruch der kleinen hochkarätigen Bibliothek und von der Treppe der grünen Villa herab: der Sprungrhythmus des Lehrers, mit dem mich alles Unsagbare verband. Ich erinnere keinen einzigen Satz. Alles Gesprochene aus Tagen und Nächten sank in mir unaufhörlich wie eine Laubblätterflut durch einen Teich, um ganz unten etwas zu bilden, das wuchs. Und, gewissermaßen nach Jahr und Tag voller Philosophie, Einsperrung,

[289] Deckert, Renatus (Hrsg.): Das erste Buch. Frankfurt/Main (2007): Suhrkamp. S. 230-233, hier S. 231.
[290] Ebd. S. 230.
[291] Péret, Benjamin: Ruines, ruine de ruines, Minotaure 12-13, 1939, S. 57-65, jetzt in ders.: Œuvres complètes, Bd. 7, Paris 1995, S. 41-43.
[292] Schnapp, Alain: Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive. Göttingen (2014): Wallstein. S. 9.

> Hoffnung, Jugend, in denen wir hartnäckig den Horizont nach unserer Zukunft abgesucht haben, erblickte ich sie eines Tages von einem Feldweg aus, die Fabrik.[293]

Der Zusammenhang zwischen Ruine und Schrift, auf den Krauß' Beobachtung hinausläuft und der, insbesondere im Kontext der anderen Beiträge der Anthologie, zunächst ungewöhnlich anmutet, knüpft an die Tradition der schriftlichen Überlieferung an.[294]

Das tradierte Zusammenspiel von Ruine und Schrift bedeutet, dass der Text die Überlieferung im Sinne des Bauwerks (oder Gegenstandes) absichert und so ein auf das beschriftete Objekt bezogenes Erinnern ermöglicht; der Text konserviert Wissen. Auch Krauß stellt die Ruine als Auslöser von Erinnerungen und Imaginationen dar. Zugleich bricht sie jedoch insofern mit der Tradition als das von ihr schriftlich Erinnerte[295] zum Einen von der Erwartung dessen, was eine Erinnerung ist, abweicht (sie erinnert sich nicht an sprachliche Elemente ihres Literaturstudiums, sondern an vereinzelte sinnlich-konkrete Details, die sie aus emotionaler Motivation heraus nebeneinanderstellt, deren Zusammenhang von außen jedoch nicht zwingend erkennbar ist, geschweige denn eine narrative Spur bildet), und zum Anderen in keinem offensichtlichen Zusammenhang zu der betrachteten Ruine steht (die Fabrikruine lässt sie an das Literaturstudium denken und andersherum; beide sind lediglich durch die Region miteinander verknüpft).

Auf diese Weise fungiert die Ruine hier vielmehr als Eröffnung eines allgemeinen Vergangenheitsraumes, der zu Erinnerung, Imagination und Kontemplation einlädt, wie Roland Mortier es in *La poétique des ruines en France* beschreibt, als dass sie auf ihre eigene spezifische Vergangenheit referierte.

„Noch bevor sie ihre eigene Schönheit erwirbt, hat die Ruine zunächst eine vermittelnde Funktion: sie erlaubt die historische, philosophische und moralische

---

[293] Deckert, Renatus (Hrsg.): Das erste Buch. Frankfurt/Main (2007): Suhrkamp, S. 230-233, hier S. 230f.

[294] Bereits im Alten Ägypten wurden Bauwerke wie Pyramiden und Tempel, die man sowohl als „Mittel der Propaganda" als auch als „Instrument[e] der Erinnerung" (Ebd. S. 8) konzipiert hat, von Texten begleitet. „Durch die Inschriften auf den Wandflächen, den Tafeln oder den Bronzevasen richtet man sich an künftige Generationen, denn die Herrscher, ihre Architektur und ihre Handwerker vertrauen mehr noch auf die Ewigkeit der Schrift als auf die Festigkeit der Mauern, die sie errichten. Die Täfelchen der Mesopotamier aus ungebranntem Ton sind ebenso wie die auf den Bronzevasen des alten China gravierten Inschriften, so verschieden sie auch sind, Ausdruck des Willens, über Generationen hinweg Nachrichten zu übermitteln, die Bestandteil der wesentlichen Aussage der Monumente sind." (Ebd. Ebd. Schnapp zitiert an dieser Stelle Péret, Benjamin: Ruines, ruine de ruines, siehe Fußnote 79.)

[295] Die Übergänge zwischen Erinnerung, literarischem Schreiben, Fiktion und Imagination sind per se als fließend zu begreifen.

Meditation."[296] Die Zeit ist, so gesehen, und so vermittelt es auch die Darstellung der Ruine in Krauß' Text, nicht vergangen, sondern entstanden. Das ist insofern möglich als sie sich zum Einen als abgeschlossene Form, als Vergangenheit, die betrachtet und begriffen werden kann, und zum Anderen als konkrete Ruine und Körper manifestiert. In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen kommt Krauß ebenfalls auf eine Ruine zu sprechen. Es handelt sich dabei um eine Ruine, die sie als Kind aufsucht. Es ist in diesem Fall keine Fabrikruine, sondern eine der „letzten Ruinen aus dem Krieg." Auch diese Ruine wird vor allem als allegorisch-körperliche Darstellung der Vergangenheit vermittelt.

> Die Ruine war ein sich zusammengestürztes Mietshaus, dessen Außenmauern noch teilweise standen, die eine bis in die Höhe des dritten Stockwerks, die anderen noch hoch genug, um das Ganze ein nun nach oben offenes Gehäuse sein zu lassen. In den Hohlraum sprießten kreuz und quer abgerissene Pfeiler und Balken. Den Boden bildete ein Trichter aus Ziegelgeröll, so groß wie die Grundfläche des Hauses, genau über dem Trichter schwebte ein Eisenträger, dessen Ende sich nach oben, dem hereinscheinenden Himmel zu, gebogen hatte. […] Vor uns lag, in einem Gehäuse, die abgewandte Seite der Welt, von der wir nichts wußten, die eine Erfindung der Erwachsenen war: die Vergangenheit. (GE, 67f.)

Wie die Darstellung der Fabrikruine in *Was es gewesen ist* wird auch die Ruine aus der Kindheit der Autorin als ein zum Himmel hin geöffnetes Bauwerk beschrieben. Die Vergangenheit eröffnet einen unendlichen Imaginationsraum, sodass die Ruine auch für das literarisch arbeitende Gedächtnis beziehungsweise das Verfließen von Erinnerung, Reflexion und Schreiben[297] steht.

Beide Ruinen verkörpern zudem paradoxerweise sowohl das Feste, Kompakte, Körperliche als auch das Offene, Durchlässige, Flüchtige. Gravität und Ephemeres, Stabilität und Instabilität, Begrenzung und Grenzenlosigkeit, Vollständigkeit und Unvollständigkeit, Märchen und „Wirklichkeitsgebäude"[298]; Industrie und Maschinen, Atmosphäre und Kosmos werden nicht nur in Beziehung zueinander, sondern in eins gesetzt, als bedingten sie einander trotz beziehungsweise gerade wegen ihrer Gegensätzlichkeit.

---

[296] Mortier, Roland: La poétique des ruines en France. Genève (1994): Librairie Droz, S. 9.

[297] Aus Sicht der Autorin, das heißt aus der Innensicht, gehen Erinnerung und Reflexion fließend in Imagination, Fiktion und Schreiben über. In den Begriff der Literatur spielt die Außen- beziehungsweise Rezeptionsperspektive mit hinein, die sich auf den veröffentlichten Text bezieht.

[298] Deckert, Renatus (Hrsg.): Das erste Buch. Frankfurt/Main (2007): Suhrkamp, S. 230-233, hier S. 230.

Zugleich entspricht die partielle Grenzenlosigkeit des Bauwerks der Zeitlosigkeit der Kindheit, die gleichsam als parallele Spur und Möglichkeitsraum in dem Vergangenheitsbild mit aufbewahrt ist. Um den Kindern das Glück der Kindheit, die Zeitlosigkeit, zu erhalten, so Krauß, hätten die Erwachsenen ‚Betreten-verboten'-Schilder vor den Ruinen ihrer Kindheit aufgestellt. Damit hätten sie die Kinder nicht direkt vor den Ruinen, sondern insbesondere vor der Entdeckung der Vergangenheit, die mit der Erkundung der Ruinen zwangsläufig einhergehen gegangen wäre, bewahren wollen. „Sie ließen uns wandeln", so die Autorin weiter, „in Gegenwart der Körper, kleine Gestalten, die noch keinen Schatten warfen, noch ganz aufgehoben in der Zeitlosigkeit." (GE, 69)

Die Fabrikruine aus *Was es gewesen ist*, deren Gestalt und einsehbare Innenräume Imaginationsräume eröffnen, regt die Autorin an, gleichsam im Parallellauf, Schichten ihrer eigenen Erlebnis- und Erinnerungswelt freizulegen. So dringt sie dorthin vor, wo „[a]lles Gesprochene aus Tagen und Nächten […] unaufhörlich wie eine Laubblätterflut durch einen Teich [gesunken war], um ganz unten etwas zu bilden, das wuchs."

Dass die Sprache sich in eine nonverbale, vage, in Bewegung befindliche Form verwandelt hat, korreliert dabei mit der sich ebenfalls in Bewegung befindlichen, allmählich zerfallenden Form der Fabrik. Während der Verfall der Fabrikruine fortschreitet, nimmt reziprok mit dem Vergehen der berechenbaren Zeit, das heißt, dem Wachsen der Vergangenheitsschicht, die Dichte möglicher narrativer Spuren und Erinnerungsbilder in den Imaginationsräumen zu. „Ganz unten" auf dem Grund des Bewusstseins lagern sich momenthafte Wahrnehmungen ab.

Zwei Mal benennt die Autorin in diesem Zusammenhang Formen des Nicht-Sprachlichen. Zum Einen erinnert sie sich an etwas „Unsagbare[s]", das sie mit ihrem Lehrer verbunden habe. Dieses „Unsagbare" lässt eine Intensität und Komplexität des Austauschs vermuten, die sprachlich kaum vermittelbar und, auch aufgrund der vergangenen Zeit, nicht mehr im Einzelnen nacherzählbar ist. Zum Anderen erwähnt Krauß, dass sie die während des Studiums gefallenen Sätze (die aus normativer Sicht für das Studium essentiell gewesen sein dürften) vergessen hat. Es seien vielmehr „Anblicke", Gefühle und sinnlich-konkrete Eindrücke gewesen, die sich als diffuse ‚Gesamtform' in ihr abgesetzt haben.

In den erinnerten Mosaikstücken spiegeln sich Atmosphären der DDR in den 1970er Jahren wider und andersherum. Die Fabrikruine, die Krauß in *Was es gewesen ist* darstellt, bildet schließlich eine Schnittstelle zwischen Imagination, Erinnerung, Reflexion und Fiktion, indem sie als Referenz für den Handlungsort, die Brikettfarbrik Rosdorf, in Krauß' Debütroman *Das Vergnügen*, ein, wie sie es nennt, „Geschichtsbuch"[299], fungiert.

Der Entstehung des Buches war vorausgegangen, dass die Autorin, der ersten Bitterfelder Konferenz entsprechend, „eineinhalb Jahre Erfahrungen in mehreren Betrieben des Braunkohlewerkes Regis-Breitingen"[300] gesammelt hatte. „Was jedoch bei flüchtigem Hinsehen nach Bitterfelder Weg und sozialistischem Realismus aussieht", beschreibt Köhler, „ist nichts weniger als das. Aber es ist auch kein dezidiertes Anschreiben dagegen."[301] Schon eher sei es ein „Spiel mit den ‚Erinnerungen' daran."[302] Es ist, und als solches ist es bezeichnend für Krauß' Texte, ein Spiel, das aus Anspielungen besteht, aus Verwandlungen des „Brachialen" (etwa die propagandistische Sprache der Bitterfelder Konferenz) in „Behutsam[es]", mit dem Ziel, das Gleichgewicht zu wahren.[303]

> Ich schreibe von Berührungen, bis heute. Nie habe ich mir jedoch einen lauteren, auf-dringlicheren Kontext ausgesucht, wo sie geschehen, als damals. Noch inmitten des maschinellen und propagandistischen Lärms mußte ich sie aufspüren, weil ich sie spüren mußte. Die Behutsamkeit im Brachialen.

---

[299] Ebd.

[300] Krumrey, Marianne: Angela Krauß: Das Vergnügen. In Rönisch, Siegfried (Hrsg.): DDR-Literatur '84 im Gespräch. Berlin und Weimar (1985): Aufbau S. 197-203, hier S. 198.

[301] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 160. Köhler bezieht sich hier auf eine Textstelle in Krauß' Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*: „Wollten Sie mit der Darstellung überalterter Industrieanlagen die Verhältnisse in der DDR anprangern? / Wollte ich? / Ja, was wollte ich?" (GE, 67)

[302] Ebd. Köhler nimmt hier Bezug auf Wittstock, Uwe: Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. München (1989): Piper, S. 235. Außerdem führt Köhler an dieser Stelle, dabei ebenfalls auf Wittstock referierend, eine Ähnlichkeit zwischen Krauß' *Das Vergnügen* und Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* an. „Das meint sowohl das Gespräch zwischen Rita und Manfred über den Charakter von Festreden als auch das sich daran anschließende Gespräch zwischen Manfred und Wendland." (Vgl. Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Halle-Leipzig (1963): Mitteldeutscher Verlag, S. 85f.) „[T]atsächlich mögen Titel und dritter Teil dieses Buches etwa an das Betriebsvergnügen aus Christa Wolfs *Geteiltem Himmel* erinnern (vgl. ebd., S. 84ff.), scheinen manche Gespräche des dortigen Festes hier aufgehoben zu sein (Anm. s.o.) und finden selbst die hiesigen Beschreibungen von schmutziger Industrielandschaft schon dort ihre (zaghaften) Vorläufer. Aber nicht von ungefähr ist der *Geteilte Himmel* ein Buch, das den Bitterfelder Weg betreten und zugleich verlassen hat. (Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 160S. 162f.)

[303] Vgl. die „Wahrung des Gleichgewichts" (WW, 23)

> Vielleicht war es gleich beim ersten Mal der Versuch, wie weit es unter widrigen Umständen trägt, das Schreiben.[304]

Die emotionalen Berührungen, die Krauß zu erschaffen sucht, bindet sie an „Einzelmenschen“[305] und Figuren, so etwa die gerade 18 Jahre alt gewordene Felizitas Händschel, der Protagonistin ihres Debütromans, die aus „einer physiologischen und psychosozialen Disposition“[306] heraus eine schweigende und mithin zarte[307] Figur ist, die es jedoch versteht, den Brachialraum der Brikettfabrik Rosdorf an einem Tag im September des Jahres 1972 mit ihrer Präsenz zu füllen. Dieser Handlungsort wird an diesem Tag von weiteren Figuren, Geschichten, Beziehungen, Details aus dem Arbeitsalltag, Atmosphären, Stimmungen und Reflexionen belebt – Mosaikstücken ähnlich, die hingetupft wirken wie impressionistische Gemälde und damit an die Form der Erinnerungen denken lassen, die Krauß in ihrem Text *Was es gewesen ist* beschreibt: „Anblicke […], flüchtige Seitenblicke voller Geistesgegenwart, Tonlagen, Modulationen in Pausengesprächen, der Geruch […].“

Als die Autorin die Entstehung ihres Debütromans reflektiert und im Zuge dessen den Anblick der Fabrikruine mit dem eigenen Leben verknüpft, zeichnet sie das Bild einer sich erinnernden Instanz, die durch eine „Laubblätterflut“ in einen Teich gleitet, bis nach „ganz unten“, wo sie auf die dort abgespeicherten Sinneseindrücke trifft. Auch „das Auge“ der erzählenden Instanz in *Das Vergnügen* muss zunächst eine Schicht durchdringen, um schließlich „auf Grund“, das heißt zum Ziel ihrer Betrachtungen zu stoßen.

> Ein Tag, ein durchsichtiger Tag im September. In der südlichen Tieflandbucht leuchten die Stoppeläcker wie Gold, aus Stroh gesponnen. An solchen Tagen durchdringt das Auge selbst einen ländlichen Mittelwert des Schwefeldioxydgehalts der tieferen Luftschichten und trifft auf Grund. Da liegt die Erde in sanftem Schwung, hier und dort in eine Mulde mündend, auf deren Grund ein dürres Gebüsch, das mit seinem letzten Blattwerk klappert;

---

[304] Deckert, Renatus (Hrsg.): Das erste Buch. Frankfurt am Main (2007): Suhrkamp. S. 232

[305] „Schriftsteller haben es mit dem Einzelnen zu tun. Sie besitzen die Eigenart – man kann es auch das Talent nennen – Weltgeschichte an der Geschichte eines einzelnen Menschen wahrzunehmen, wiederzuerkennen. […] Ich könnte, was meine Befähigung und meine Gefährdung ausmacht, in einem Satz formulieren: Immer wenn mir ein lebendiger Mensch gegenübertritt, vergesse ich alles, was ich gelernt habe. Aber ist es nicht das? Ist es nicht das, was sich über sie sagen läßt: über die Liebe!“ (GE, 53)

[306] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann, S. 45-62, hier S. 51.

[307] Vgl. „Was einst ein Spiel war, die Einübung der Zartheit zur Wahrung des Gleichgewichts, heute ist es ein Beschwö-rungsakt!“ (WW, 23)

> besonnt ist dieses Land bis an den Horizont, wo eine Schornsteingruppe scharf und spielzeugklein aus dem blauen Himmel herausgeschnitten ist, kaum ernst zu nehmendes, freundlich aus der Ferne grüßendes Ebenbild dessen, was da in der taligen Mitte des Landes, in einer sicheren Senke steht und dauert. Das ist die Fabrik. Brikettfabrik Rosdorf. Inhaber Carl Sendmayer & Co. Gegr. 1912 (DV, 7)

Die Erzählinstanz schaut zunächst vom Dach der Fabrik, gleichsam aus der Vogelperspektive, ins Dorf und das Innere der Fabrik. Im Heranzoomen der Details zeigt sich das unauflösbare Verwobensein von Dorf, Dorfbewohner*innen und Fabrik.

„Die schwarz in grauen Putz ausfasernden Buchstaben der Vergangenheit über den gen Himmel gewölbten, brandroten Ziegelbögen der Fabrikhallenfenster", reflektiert die Erzählinstanz ihre Beobachtungen darüber hinaus, gleichsam sich selbst beobachtend, „Arabesken zur Unzeit und am Unort; wo waren die Augen, die das schauten?" (DV, 7)

Die Vermutung liegt nahe, dass die Erzählinstanz die Einzige ist, die ihren Blick auf die Szenerie richtet und die Fabrikarbeiterinnen und -Arbeiter sonst kaum im Zentrum eines wie auch immer gearteten Interesses von außen stehen. Sinnbildlich dafür steht die „vergitterte Birne", die einzige Lichtquelle, die „[u]nter dem Dach der Fabrik […] über acht Bunkeröffnungen" (DV, 8) glimmt und ihr Licht auf die Arbeiterinnen und Arbeiter richtet.

Hier zu arbeiten, drückt sich über die den Text leitmotivisch[308] durchziehende Glühbirne aus, heißt, in einem nach außen hin abgeschlossenen Kosmos, der ständigen Wiederholung derselben Handgriffe und Sprachrituale zu arbeiten. Die Glühbirne „wird [dabei] gleichsam als Spotlight auf die einzuführende Person gerichtet. In diesem wird sie dann ausführlich betrachtet."[309]

Zugleich löst die Erzählinstanz die Fabrik, indem sie von „Unzeit" und „Unort" spricht, aus einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang heraus und betrachtet sie auch unabhängig von Raum und Zeit, ohne das konkrete zeitliche und räumliche Setting ganz zu tilgen (und tilgen zu können). Mit diesem Verfahren korreliert eine Frage im Text, die wiederholt gestellt wird und sich ebenfalls auf eine Thematik bezieht, die die

[308] Vgl. hierzu ebd., S. 161.

[309] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185, hier S. 161.

Figuren überindividualisierend betrachtet: „Kann sich der Charakter eines Menschen im Laufe seines Lebens wesentlich ändern?“ (DV, 42)

Im Roman wird wiederholt betont, dass der Kohleboden „[e]in stiller Ort“ (DV, 61) sei, als wären Stille und Schweigen schon in der Existenz der Fabrik angelegt. Tatsächlich sind die Sprachräume, die die Brikettfabrik Rosdorf eröffnet, sehr begrenzt. Zum Einen stehen für die Arbeiterinnen und Arbeiter ihre tägliche Arbeit sowie die Planerfüllung im Vordergrund ihres alltäglichen Lebens in und mit der Fabrik. Zum Anderen ist die Fabrik durch politisch-ideologisch geprägte Sprechweisen und eine kollektive Struktur determiniert, so dass die/ der Einzelne in den Hintergrund tritt und es still um das Individuum wird.

Die Arbeit ist dabei nicht das vordergründige Thema des Buches. „[S]ie wird“, Köhler zufolge, „nicht problematisiert, sondern eher neutralisiert. […] Besprochen wird das bisschen darüberhinausgehende Leben.“[310] Dabei kommen Gallensteine ebenso zur Sprache wie Westgeld und das eigene Gewicht (vgl. DV, 56). „Immer, schaut man hinter diese lakonischen Bemerkungen, geht es um das Verhältnis von Eigensinn und Gemeinsinn, Fremdbestimmung und Selbstbestimmung“[311] oder, wie es im Text heißt, um „Gleichseinwollen und Eigensinn“ (DV, 26).

Damit gehen Versuche, eine eigene Sprache im Sinne eines Idiolekts innerhalb der Kollektivsprache zu entwickeln, die sich aus Funktio- und Soziolekten[312] generiert, einher. Ostheimer betont den „Status des Redens bzw. [die] Verzichtbarkeit des Redens“[313] als Hauptthema des Textes.

Das Vergnügen ist in drei Teile untergliedert, die mit „Die Arbeit“, „Die Reise“ und „Der Feierabend“ betitelt sind. Im ersten Teil wird ein Jubiläumstag dargestellt, an dem sich die Gründung der Brikettfabrik Rosdorf zum siebzigsten Mal jährt.

---

310 Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt.“ In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 162.

311 Ebd. S. 162.

312 Idiolekt, Soziolekt und Funktiolekt, Sprachvarietäten des Deutschen, werden in der Soziolinguistik unterschieden; Eugenio Coseriu etwa unterteilt Varietäten zwischen diaphasischen (kommunikativer Kontext, zum Beispiel Stil), diastratischen (gesellschaftlicher Kontext, zum Beispiel Jugendsprache) und diatopischen (geografischer Kontext, zum Beispiel Dialekte) Bezügen. Idiolekte bezeichnen die individuelle Sprache eines Menschen, Soziolekte bezeichnen Varianten, die von sozial definierten Gruppen gesprochen werden, Funktiolekte beziehen sich auf bestimmte Tätigkeits- und/oder Kommunikationsbereiche.

313 Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann, S. 45-62, hier S. 49.

Gleichzeitig feiert die Teilzeitarbeiterin Felizitas Händschel ihren 18. Geburtstag. Der Tag bietet der Jubilarin Anlass, auf Kindheit und Jugend zurückzublicken. Im Zuge dessen erinnert sie sich daran, dass sie in der Schulzeit die schmerzhafte Erfahrung machte, dass „ihre Zunge ein paar Millimeter zu lang geraten ist" (DV, 22f.).

Felizitas' Lispeln führt schließlich dazu, dass sie sich „in die hintere Bank" (DV, 23) zurückzieht und das Schweigen einübt, „bis in den Blick hinein." (ebd.) Sie muss sich von ihren Mitschülerinnen und Mitschülern den Satz „Mädel, hast du die Sprache verloren!" (DV, 23) gefallen lassen, einen Satz, der „den [stärkt], der ihn spricht" (DV, 106) und die schwächt, die ihn empfängt, sodass sie die Schule nach der siebten Klasse verlässt.

Dass die Protagonistin wegen des Lispelns ihren Namen nicht aussprechen kann und sich infolgedessen im Schweigen einrichtet, berührt eine Identitätsfrage. „Man muß wer sein" (DF, 21), heißt es entsprechend im Text. Identität wird hier unmittelbar an Sprache gebunden, als machte Sprache Identität nicht nur sichtbar, sondern als kreierte Sprache Identität auch.

Wenn die Protagonistin und ihr Umfeld davon sprechen, „wer zu sein", meinen sie sowohl, eine Rolle in den Gesprächen zu spielen, die im Dorf geführt werden, welches maßgeblich von der Fabrik geprägt ist, als auch der Fabrik beziehungsweise dem sozialistischen System als verantwortungsvolle Arbeitskräfte zur Verfügung zu stehen (über die wiederum gesprochen wird). Ob man wer ist, wird, dem marxistisch-leninistischen Grundsatz „Das Sein bestimmt das Bewusstsein" entsprechend, von außen definiert. Ob man wer ist, entscheiden die Anderen.

Auch Marianne Händschel versucht, Einfluss auf Sein und Werden ihrer Tochter zu nehmen: „Du musst es den Leuten zeigen." (DV, 21) Auch wenn sie darauf abzielt, dass Felizitias sich den Erwartungen von außen verweigert, ist auch ihr Rat ein, sicher ungewollter, Versuch, Felizitas fremdzubestimmen.

Auch Marianne Händschel findet nur ungelenk ins Sprechen. „Erster Versuch, eine Rede zu halten" (DV, 15) dokumentiert die Erzählstimme Mariannes Anläufe, ins Sprechen zu kommen, „[z]weiter Versuch, eine Rede zu halten." (DV, 20) Häufig bleibt es bei Versuchen, Annäherungen, Anlaufnahmen, Anfängen. Dennoch „[überdauern] Mariannes Sätze […] die Zeiten." (DV, 58) Später ergänzt sie: „Wenn sie mit einem nicht machen können, was sie wollen, […] dann ist einer ein Mensch." (DV, 22.)

Doch Felizitas, die ihrer Mutter „monoton und mit geschlossenen Augen“ (ebd.) widerspricht, will sich selbstbestimmt für eine Arbeit entscheiden, über die gesprochen wird, und den marxistisch-leninistischen Grundsatz umkehren: Das Bewusstsein bestimmt das Sein. Oder wie es gegen Ende des Textes heißt: „[D]er Mensch bestimmt die Verhältnisse, in denen er lebt. Nicht nur umgedreht.“ (DV, 101) Diese Bestimmungen trifft Felizitas im Stillen; dabei nimmt sie deren Außenwirkung bewusst in den Blick.

> Aber einmal wird der Mensch erwachsen, und da muß er es den Menschen zeigen. Und deshalb macht Felizitas Händschel jetzt, was sie will. Sie macht drei Schichten. Denn geredet wird von den Schichtarbeitern, nicht von den Müttern in der Tagesbrigade, dort wäre sie wieder nur halbe Kraft, wieder nur mit Nachsicht bedacht. Aber Felizitas Händschel will endlich, endlich auch gemeint sein, wenn geredet wird. (DV, 23)

Auch ihre Arbeitskollegin und Vertraute Lucie Marten, die als „Maschinist für Brikettierung“ (DV, 54) arbeitet, sich in vielen Ehrenämtern engagiert, „überall ihre Gusche rein[hängt]“ (DV, 55) und damit in vielerlei Hinsicht das Gegenteil von Felizitas Händschel ist, versucht, Einfluss auf die Lebensentscheidungen ihrer jüngeren Freundin zu nehmen. „Was bist du denn“, fragt sie rhetorisch, „Teilzeitfacharbeiter. Ist das ein Beruf?“ (DV, 58) Beide vertrauen einander, ergänzen sich und harmonieren hauptsächlich „schweigend, jede mit ihrer Art Schweigen“. (DV, 56) Doch das Schweigen wird hin und wieder von Lucies „Bildungs- und damit auch […] Domestizierungsversuchen“[314] unterbrochen. Ein „schöne[r] Satz“ (DV, 31) wird mitunter von einem Tonfall begleitet, der Lucie als Teil einer von einem „Fortschrittstheorem geprägten Mitwelt“[315] herausstellt.

Lucie sieht etwa einen Zusammenhang zwischen Felizitas’ Identität und der Identität der Brikettfabrik. „Du wirst achtzehn und die Fabrik siebzig. […] Die Fabrik bleibt sozusagen jung mit dir.“ (DV, 30f.) Felicitas’ Identität wird von Lucie an die Arbeit gebunden. Die Kausalbeziehung von Arbeit und Identität stellt dabei ein propagiertes Stereotyp dar. Im Parallellauf der beiden Anlässe zeigt sich, wie Identitäten innerhalb eins bestimmten Systems sprachlich manifestiert werden.

---

[314] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann, S. 45-62, hier S. 53.
[315] Ebd., S. 54.

Felizitas nimmt in diesem Gefüge eine Sonderrolle ein. Ihr Sprechen ist kein souveränes, sondern ein immer wieder verhindertes, ein Stocken, Stammeln und Lispeln, ein Sprechen, das regelmäßig zurückfällt ins Schweigen. Felizitas' Sprechen wird dabei nicht nur von rollen- und systembedingten Erwartungen beeinflusst, die von außen an sie herangetragen werden, sondern vor allem auch von ihrer psychischen wie physischen Disposition.

Ihr Sprechen scheitert also, wenn es scheitert, nicht nur an den Dynamiken einer Gesellschaft, einer Außenwelt, sondern auch an Felizitas selbst beziehungsweise an den Traumapuren, die in ihr zurückbleiben, nachdem sie erniedrigende Erfahrungen mit der Außenwelt gemacht hat.

> Felizitas schweigt wie ein Stockfisch. Verstockt ist sie überhaupt nicht. Doch bei Felizitas klingt sogar das Schweigen anders, als sie es will. Das führt zu Mißverständnissen. Vertrauen gegen Vertrauen; Lucie ist enttäuscht. *Na Mädel, hast du die Sprache verloren?* Darauf wird Felizitas natürlich nicht antworten. Diesen Satz hat sie hinzunehmen gelernt. Sie weiß, daß ihre Stärke in der Überwindung dieses Satzes besteht. […] Mit achtzehn, sagt Lucie enttäuscht, da muß der Mensch wer sein. Da sollte der Mensch allmählich wissen, wie die großen Dinge zusammenhängen. Dreht sich und verschwindet mit schwingenden Armen im Staub. So geht das, wenn Felizitas Händschel schon mal an die Zusammenhänge der großen Dinge denkt. Es geht schief. (DV, 35ff.)

Im weiteren Verlauf des Tages findet Felizitas mit dem Vater ihres Kindes, von dem sie getrennt war, zusammen; die Festlichkeiten anlässlich des Fabrikjubiläums nehmen ihren Lauf. Auf der Jubiläumsfeier erkennt Felizitas sich außerdem in Bernstein, dem Fabrikdirektor, wieder, während er eine ungewöhnliche Festrede hält: Nachdem er festgestellt hat, dass seine „alten Worte nicht mehr [taugen]" (DV, 95, verlässt er sich an diesem Abend nicht auf das bisher sichere Geländer der offiziellen Kadersprache, sondern versucht, eine individuelle Sprechweise zu finden. Denn „er braucht nicht mehr die erstarrte Autorität eines alten Schreibtisches […]." (DV, 67)

Die stockende Rede des Direktors, sein Verfehlen des Publikums und seine unerwartet bildreiche Sprache, ein Hinausschießen über einen angemessenen Stil infolge der Ungeübtheit freien Sprechens, vermitteln eine sprachliche Unbeholfenheit, Instabilität und Unsicherheit, die Felizitas nahe sind. „Und der da vorn steht, das ist keiner, den sie nur von seiner Funktion her kennt und von Jahreshauptversammlungen, nein: der da vorn steht Felizitas sehr nah." (DV, 97)

Indem Bernstein die ritualisierten Redemuster verlässt und in einen ihm selbst noch unbekannten Sprachraum auf-bricht, stellt er sich und seine Zuhörer*innen vor die Herausforderung, mit einer zwar eigenen, zugleich aber unvertrauten, unbekannten Sprache umzugehen.

> [D]as war nicht ausgemacht, Bernstein, eine anständige Rede war ausgemacht, fragen die Augen, worauf soll das Ganze hinaus? Das weiß Bernstein auch noch nicht hundertprozentig, wie das so ist beim Erzählen. Eine Rede wird das jedenfalls nicht, das merkt er an den Gesichtern seiner Zuhörer, die ratlos in eine Gegend gerichtet sind, die zwischen den weißen Tischtüchern und seinen Augen liegt, ein Niemandsland, eine Zone für Verlegenheiten. (DV, 92)

Auch wenn der Rest des Publikums irritiert ist – für Felizitas wird Bernstein durch sein sprachliches Suchen und Tasten menschlich. Sie nimmt ihn nicht länger in seiner offiziellen Rolle, sondern als ihresgleichen wahr. Er ist ihr auch darin nahe, dass er sich immer wieder in seine Zuhörerinnen und Zuhörer hineinversetzt und zu erfühlen versucht, ob sie ihm folgen können oder nicht – eine Dünnhäutigkeit und Gefühlsoffenheit, die auch Felizitas zueigen ist.[316] So finden zwei Figuren, zumindest in Felizitias' Wahrnehmung, zusammen, die im Kollektiv denkbar fern voneinander angesiedelt sind: der Fabrikdirektor hier, die gerade volljährig gewordene Teilzeitarbeiterin Felizitas Händschel dort. „[E]ndlich wagst du, deine eigene Sprache zu sprechen", resümiert Bernstein schließlich, „stellst du fest, du hast noch eine, und da versteht dich keiner von den eigenen Leuten." (DV, 116)
Das Gefühl, nicht vollumfänglich verstanden werden zu können – was auch damit zu tun hat, dass für die inneren Vorgänge keine adäquate Sprache gefunden wird – , eint schließlich nicht nur die beiden Figuren, sondern die Figuren des Romans überhaupt.

> In einer Art Auszeit und zugleich Höhepunkt des Festes stehen sie, unter Lampe oder Mond (da legt der Erzähler sich längst nicht mehr fest), und verhandeln das Verhältnis zwischen den Worten, den „Tatsachen" und sich selbst, und also das Verhältnis zwischen sich und der Welt und zueinander. Das Große daran sind nicht nur das Thema (wohlgemerkt unter Arbeitern) und die klare, kristalline Form des Gesprächs, sondern auch sein egalitärer und inklusiver Charakter (und dass selbst Felizitas ab und an ein Wort herausbringt). Keine/r hat dabei mehr Recht, als der/die andere. Disparate Glaubenssätze werden frei nebeneinander gestellt, bilden keine Hierarchie der

[316] Vgl. „Wenn ihre Haut nur nicht so dünn wäre." (DV, 118)

> Weisheiten und verbleiben in der Spannung zueinander: eine „Unbestimmtheit", die „ausgehalten" wird.[317]

Köhler stellt außerdem fest, dass die Verwandlung beziehungsweise Verdichtung und Zuspitzung der Figuren mit einer Verwandlung der Fabrik in ein „Märchenschloss"[318] einhergehen. „[L]euchten die Stoppeläcker" von Anfang an, „wie Gold, aus Stroh gesponnen" (DV, 7) und wehen statt Rauchfahnen „weiße Wimpel" (ebd.) aus den Schornsteinen; verglühen „[ü]ber den Köpfen" nun auch „ungenutzte Sternschnuppen massenweise" (DV, 135), und „das Wäldchen säuselt träumend vor sich hin". (DV, 139)

Schließlich stellt der „Diskomann" (DV, 147) seine Arbeit ein. Rosalie, eine Sängerin, „eine lebendige Stimme" (DV, 149), kommt zum Zuge und beginnt, „vielleicht von Schlössern, die im Monde liegen [o]der so etwas" (DV, 148) zu singen. Köhler konstatiert: „Bild wird hier zu Wunschbild, Feststellung zu Imagination."[319] Im Text heißt es entsprechend: „Da kennt die Phantasie keine Grenzen. Vielleicht kann die Phantasie einen ein wenig unverschämter machen gegen die Wirklichkeit." (DV, 133) Der märchenhafte Raum, der sich zum Feierabend eröffnet, hat auch damit zu tun, dass die Figuren, wie Bernstein, ihre Rollen ablegen, und sich in einer gemeinsamen Seelenlandschaft begegnen. Dass für deren Vermittlung die Sprache der Figuren nicht ausreicht, scheint dabei folgerichtig zu sein. Das zwischen Fabrik und Märchenschloss changierende Gebäude steht außerdem sinnbildlich für ein in Verwandlung begriffenes Sprachgebäude. Es birgt einerseits eine offizielle, kollektive, ideologisch gefärbte und andererseits eine mehr ersehnte denn erreichbare Sehnsucht und Utopie (das Märchen) berührende Sprechweise.

Währenddessen erzählt auch Lucie Felizitas' Sohn, der mitten in der Nacht von seinem Großvater zum Fest gebracht wurde, Märchen. „Also gut, da kam der junge Königssohn, küßte das glühende Mädchen und … Da erwachte es, murmelte der Junge". (DV, 146) Parallel dazu „erwacht" auch Felizitas in ihren Eigensinn und ihr Selbstbewusstsein.

---

[317] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt." In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 163f.
[318] Ebd.
[319] Ebd. .

> Habt ihr die Sprache verloren? fragt Felizitas. Dieser Satz spricht sich ja viel leichter, als sie dachte. Er hat auch nur ein S. Dieser Satz behält ja sogar in ihrem Munde seine alte Kraft, die kennt Felizitas, seit sie hören kann: er macht sprachlos. Dieser Satz stärkt den, der ihn spricht. (DV, 106)

Felizitas neu erwachtes Selbstbewusstsein, das zugleich eine Selbstermächtigung ist, bezeichnet Ostheimer „zugleich als Prozess von der Redeüberforderung zum situativ klugen Redeeinsatz.“[320] Das gewachsene Selbstbewusstsein Felizitias' trägt zu einer größeren sprachlichen Souveränität und Angemessenheit bei. Zugleich gilt umgekehrt, dass das geglückte Sprechen das Ich-Bewusstsein stärkt.

> Es ist überhaupt jetzt ganz still geworden, auch die Diskothek macht wohl eine Pause. Eine schöne nächtliche Stille. Nur einer versagen alle Sinne für diese schöne nächtliche Stille. In ihrem Kopf irrlichtert es wie wild. Ich –, sagt Felizitas und das noch einmal: ich – und dann geht alles unter in zu viel Feuchtigkeit, sie nimmt alle Kraft zusammen und die Zunge noch einmal in Ausgangsstellung, da gelingt es mit Mühe und Not: Das da brauch ich nicht! (DV, 104f.)

Die Art, in der Felizitas wiederholt „Ich“ sagt, gleichsam, als erarbeite sie sich das Wort, als bildete sie darüber ihren Entwicklungsprozess noch einmal in nuce ab. Was Felizitas hier ausschlägt, ist das Redetalent, das Bernstein als Preis gespendet hat und in eine Kiste gelegt hat. „Redetalent“ bedeutet eine offizielle, formelhafte, ideologisch geprägte Eloquenz: Standardsätze und Muster, die die Sprache wie ein Gitter strukturieren – ein sowohl tragendes als auch einschränkendes Gitter, das Felizitas deshalb ablehnt, weil sie ihre eigene Sprache und sich selbst weiter entfalten will. Dies ist nicht als bewusster Akt der Rebellion zu verstehen, sondern als intrinsischer Impuls, der sich auf das sozialistische System, in dem sie sich entwickelt, nur insofern bezieht als es ein Außen darstellt, das sie beeinflussen will. Das sozialistische System ist also mehr strukturell denn dezidiert inhaltlich zu lesen. „[Bernstein] geht in Gedanken seine Leute durch, Lucie, Kreisig, aber keiner braucht, was Bernstein nicht mehr haben will, weil jeder genug davon hat. Sein Redetalent liegt wortlos in der Kiste; ein herrenloses Gut. (DV, 103)

Der Mittelteil des Buches, „Die Reise“, verbindet die beiden zusammengehörigen Teile „Die Arbeit“ und „Der Feierabend“. In diesem nur fünf Seiten umfassenden Teil wird

[320] Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann, S. 45-62, hier S. 53.

eine Schiffsreise mit den Stationen „Jalta, Sotschi, Bosporus und Dardanellen, griechische Inselwelt, Straße von Messina, Straße von Gibraltar, Biskaya, englischer Kanal, Nordsee, Kattegat und Großer Belt“ (DV, 82) beschrieben, mit der Lucie als vorbildliche Arbeiterin ausgezeichnet wurde.

Ihr Reisetagebuch zeugt von der frappierenden Abwesenheit einer eigenen Sprache. Sie fühlt sich wohl unter den „viele[n] Leute[n], Kollegen ja alle, mit denen sie sich aufs Wort versteht“ (DV, 83) und mit denen sie vermutlich wenige, auf Standardsätze, Versatzstücke und Sprechmuster zurückgreifende Worte wechselt. Selbst Lucies Reisetagebuch offenbart die „unpersönliche Eloquenz eines gedruckten Reiseführers. Darunter […] zeigt sich die ganze Leere ihres Lebens und die Entfernung desselben vom Glück.“[321] Die Sprache, die Lucie in ihr Tagebuch übernimmt, speist sich aus propagandistischen, in der Werbung sowie im Tourismus zu verortenden Sprechweisen. Im Zuge dessen tritt an die Stelle eines naheliegenden „Ich“ folgerichtig ein Wir: „Viele herrlich anzuschauende Moscheen grüßen uns, ein Zeichen alter Kultur.“ (DV, 83) Die Wirkung dieser Worte ist gleichermaßen grotesk wie tragisch. Denn es scheint, als hätte die an ihrem Arbeitsplatz so redselige Lucie in Wahrheit keine Sprache – jedenfalls keine, die nicht nur das zur Verfügung gestellte floskelhafte sprachliche Material nutzbar machen würde.

So wird in ihrem Reisetagebuch deutlich, dass sie in erster Linie schon vielfach Gesagtes nachspricht und dass unter der umtriebigen Vielzahl der Worte, die sie täglich spricht, ein großes Schweigen liegt, dessen Zentrum letztlich ihr eigenes Innenleben ist.

> Sie denkt daran, daß sie am nächsten Tag den Ätna sehen werden, und zählt sich leise noch einmal auf, was sie bereits erlebt haben. Immer am Ende redet sie ganz laut mit sich, weil sie das Meer übertönen muß, wenn sie ihre eigene Stimme hören will. Am liebsten würde sie schreien. Am anderen Tag schreibt sie in das Tagebuch: Die Straße von Messina hat ihre besonderen Reize, das Meer leuchtet in zwei Blautönen. Der Grund dafür ist, daß das Meer hier verschieden tief ist. Die Straße von Messina ist bis zu vierzehn km breit, die engste Stelle ist drei km breit. An der engsten Stelle überquert eine Hochspannungsleitung die Straße von Messina in siebzig m Höhe. Die Hochspannungsmasten auf jeder Seite betragen zweihundert-vierundzwanzig m bzw. zweihundertzehn m. (DV, 83f.)

[321] Köhler, Astrid: Angela Krauß. „Eine Form finden für das, was uns widerfährt.“ In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht, S. 157-185, hier S. 163.

Die Abmessungen, die Lucie akribisch dokumentiert, erinnern an Texte aus einem Geografieschulbuch. Tatsächlich könnte Lucie, gerade wenn sie sich schriftlich äußert, zusätzlich auf Textmuster zurückgreifen, die sie in der Schule gelernt hat und die ihr, wie auch die Sprache der Propaganda, der Werbung und des Tourismus einen Anker für ihre Stimme bieten, sie gleichzeitig aber auch verstellen. Das gilt insbesondere deshalb, weil sie ihre Stimme kaum hört, auch dann nicht, wenn sie nicht „das Meer übertönen muß."

> Ein paar Tage später ereignet sich eine Havarie. Ein griechischer Frachter ist in Seenot geraten. Lucie steht mit den anderen den ganzen Tag an der Reling, sie verzichtet auf das Mittagessen. In ihr Tagebuch schreibt sie: Die Besatzung will auf dem Schiff bleiben, um die Ladung zu retten. Unser Schiff bleibt so lange bei dem griechischen Schiff, bis Hilfe eintrifft. Das Würgen in ihrem Herzen ist für ein paar Stunden gestillt. (DV, 84)

Die Reise ehrt Lucie nicht nur, sondern bringt sie auch ins Schwanken, indem sowohl ihre sprachlichen als auch ihre lebensweltlichen festen Strukturen, mit denen sie sich in ihrem Arbeitsalltag verankert und die ihr inneres wie äußeres ‚Gebäude' aufrecht-, das heißt funktionstüchtig halten, wegfallen. Der offene Raum, der sich nun stattdessen auftut, ruft Gefühle, Themen und Erinnerungen, ein „Würgen in ihrem Herzen", auf, die sonst unter der festen Decke des Offiziellen, Formelhaften, Ritualisiert-Strukturierten verborgen liegen.

Dementsprechend gern nutzt Lucie die Gelegenheit, auch während ihrer Reise in einen arbeitsähnlichen Modus und damit das Vertraute zurückzufallen. In ihrem Tagebuch spricht Lucie in diesem Zusammenhang von sich selbst aus der denkbar größten Distanz, der auktorialen Erzählperspektive, die schließlich ins Wir zurückwechselt, welches das „Ich" gleichsam subsummiert und unkenntlich macht.

Das psychologische Phänomen der Unterdrückung der eigenen Stimme beschreibt Hans-Joachim Maaz in seinem Buch *Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR* als vorherrschend in der Gesellschaft der ehemaligen DDR.

> In der Volksmeinung bestand eine grundlegende Fehlhaltung gegenüber den Gefühlen: Als wesentliche Inhalte galten Beherrschung und Unterdrückung. Die Menschen, die ihre Gefühlsprozesse am besten ‚im Griff' und zu verdrängen gelernt hatten, galten als Empfehlung für einen Aufstieg in der Partei, im Staatsapparat, beim Militär, beim Staats-sicherheitsdienst und in die hohen Leistungsfunktionen. Die emotional-sinnliche Bildung, die aus

> liberalen und intellektuellen Kreisen angemahnt wurde, geschah in der Distanz und Abspaltung vom Erleben.“[322]

Maaz beschreibt außerdem, dass soziale Rollen als „Möglichkeiten der Kompensation“[323] genutzt wurden. Für Menschen, die einen Gefühlsstau in sich tragen, böten soziale Rollen ideale Möglichkeiten, sich „in den geforderten Aufgaben und gebotenen Verhältnissen […] einzurichten, und damit von den inneren Spannungen weg – die eigentlichen Wünsche und Sehnsüchte vergessend – Erfolg und Bestätigung in der möglichst perfekt ausgefüllten Rolle zu erfahren.“[324]
Da diese Befriedigung nicht entspannend sei, müsse sie „zwanghaftsuchtartig wiederholt und ausgedehnt werden.“[325] Das Phänomen des Gefühlsstaus, das sich in D*as Vergnügen* insbesondere zeigt, als Lucie auf Reisen ist, geht, so legt es der Text nahe, mit einem Sprachstau einher, der sich in einem Rücktriff auf feste Sprachmuster ausdrückt.

In Monika Marons Roman *Flugasche* stellt die Ost-Berliner Journalistin und alleinerziehende Mutter Josefa Nadler Versuche an, eine Reportage über das gesundheitsschädigtende Braunkohlekraftwerk „B.“[326] zu schreiben. Im Roman werden die Herausforderungen, denen Josefa Nadler gegenübersteht – Repressalien, Zensur, Vorladungen bei der Parteileitung der SED, Rechtfertigungen gegenüber ihren Kolleginnen und Kollegen –, aus der Ich-Erzählperspektive beleuchtet und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Darstellung der Bitterfelder Fabrik erfolgt dabei hauptsächlich indirekt, durch Worte und Sätze, nach denen Nadler sucht, um Kritik an den Zuständen der Fabrik zu üben.

> „B. ist die schmutzigste Stadt Europas.“ Das wäre der erste Satz, so müßte ich anfangen. Aber das würde selbst Luise streichen. Die dreckigste europäische Stadt ausgerechnet in einem sozialistischen Land. Wenn wir uns schon die traurige Tatsache leisten, so wenigstens nicht ihre öffentliche Bekanntmachung. Mögliche Variante B: B. ist eine schmutzige Stadt. Quatsch, das ist nichts, das weiß doch jeder. Wenn schon nicht die ganze Wahrheit, dann wenigstens einen schönen Satz. Also: In B. steigt nur aus, wer

[322] Maaz, Hans-Joachim: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR. Berlin (1991): Argon, S. 74.
[323] Ebd. S. 102.
[324] Ebd. S. 103.
[325] Ebd.
[326] Maron, Monika: Flugasche. Frankfurt am Main (1989): Fischer Verlag, S. 32. „B.“ steht für Bitterfeld.

> hier aussteigen muß, wer hier wohnt oder arbeitet oder sonst hier zu tun hat. – Das ist mein erster Satz. Ich bin zufrieden.[327]

Der sich der Ich-Erzählerin eröffnende Sprachraum ist ähnlich begrenzt wie die Sprachräume der Figuren in *Das Vergnügen*, mit dem Unterschied, dass die Begrenzung in *Flugasche* dezidiert vom Regime abhängig gemacht wird. „Ich suche ein Wort, das Wort, das treffende, einzige. Um es zu verwerfen, sobald ich es gefunden habe, es auszutauschen gegen seine mildere Variante, nicht zu milde, die nächstliegende Nuance, aber druckbar.“[328]

Der Text ist in zwei Richtungen ein regimekritischer Text: gegenüber der Zensur und gegenüber den umwelt- und gesundheitsschädlichen Zuständen in der Bitterfelder Fabrik. Dass die Protagonistin Journalistin ist, schlägt sich dabei im Sprachraum des Textes nieder: Die Sprachmuster sind journalistisch sowie politisch-ideologisch geprägt, das heißt, sie sind aufgrund ihrer funktiolektischen Ausrichtung begrenzt. Die Sprache der Genossen steht zusätzlich in einem spannungsvollen und konfliktreichen Verhältnis zu dem Versuch Nadlers, ihre Wahrnehmungen in einer journalistischen Sprache zu reportieren. Innerhalb dieser Begrenzungen ist der Text realistisch-mimetisch und bis in die Dialoge hinein zum Dokumentarischen tendierend angelegt. Er adaptiert ebenjene Sprache, welche die Erzählinstanz in *Sommer auf dem Eis* subversiv aufzulösen versucht.

Mit *Bitterfelder Bogen. Ein Bericht* widmet Maron sich demselben Thema, mit dem *Sommer auf dem Eis* endet: der Wiederaufstehung der „schmutzigste[n] Stadt Europas“. Während die Bitterfelder Industriebrache in *Sommer auf dem Eis* jedoch in traumartigen Sequenzen als Ort dargestellt wird, in dem die Natur, wie in den Poetikvorlesungen anhand der „Zone“ dargestellt, die Rückstände der Vergangenheit überwuchert, orientiert sich die Beobachterin in *Bitterfelder Bogen. Ein Bericht* an der zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Sommer auf dem Eis* stattfindenden Wirklichkeit und dokumentiert die Entwicklung des Industrieparks Bitterfeld-Wolfen. Den bereits in *Flugasche* erkenn-

[327] Ebd. Im Jahr 1979 veröffentlichte Maron in der *Wochenpost* eine Reportage aus einer Bitterfelder Fabrik. Ihr erster Satz lautet: „In Bitterfeld steigt nur aus, wer aussteigen muß, wer hier wohnt oder arbeitet oder sonst hier zu tun hat. Die weiterfahren, sehen durch die Fenster ihres Zuges bedenklich oder betroffen in den Himmel über der Stadt, den diesigen nebligen Himmel, den die Sonne nicht durchdringt, den Schornsteine durchbohren, in dem weithin sichtbar eine aprikosenfarbige Flagge aus Stickoxiden weht.“ (Vgl. Bartels, Gerrit: Monika Maron über eine DDR-Erfolgsgeschichte. Tagesspiegel, 20. Juni 2009. https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/bitterfelder-bogen-monika-maron-ueber-eine-ddr-erfolgsgeschichte/1540510.html. (Zuletzt eingesehen am 17. Februar 2022.))

[328] Ebd.

baren dokumentarischen Stil entwickelt Maron in *Bitterfelder Bogen. Ein Bericht* weiter. Der entstehende Sprachraum wird als „Bericht" markiert, als faktenorientierte journalistische Darstellungsform also, die, was den dokumentarischen Charakter noch verstärkt, von Fotografien ergänzt wird. So entsteht ein Text, der zum Einen an der Wirklichkeit entlanggeschrieben wurde und der zum Anderen eine Verteidigungsschrift darstellt.

> [N]atürlich geht es Maron nicht allein um den wundersamen Q-Cells-Erfolg und die plötzlich zukunftsträchtige Region, sondern auch darum, dass dies eine spezielle DDR-Erfolgsgeschichte ist. Und so wie sie gerade in ihrer Dankesrede für den Preis der Deutschen Nationalstiftung gefordert hat, die Literatur aus der DDR, „an ihrer literarischen Qualität zu messen, statt sie nach ihrer geografischen Herkunft zu klassifizieren", so will sie mit diesem Buch das arg schiefe öffentliche Bild von den Ostdeutschen als Nostalgiker, Links-partei-Wähler oder Rechtsradikale zurechtzurücken.[329]

Erneut liegt dem Sprachraum, der sich bei Maron eröffnet, Kritik zugrunde, und auch diesmal richtet sie sich an das herrschende System und die bestehenden Verhältnisse, wenn sie auch inzwischen gänzlich anders gelagert sind. Dabei verbleibt sie in der Sprache der Diskurse, auf die sie referiert: die Sprache der Medien, der Politik, der allgemeinen Vorurteile. Während Maron die Entwicklung der Stadt in ihr Gegenteil (von der „schmutzigste[n] Stadt Europas" zur „DDR-Er-folgsgeschichte" in zwei Texten darstellt, je Polende ein Text, bildet *Sommer auf dem Eis* eine Synthese aus beiden Zuständen.

Während der Fokus in Krauß' früheren Texten, etwa in *Der Dienst* oder *Das Vergnügen*, auf Darstellungen des Schweigens von Figuren liegt, welches figurenpsychologisch und/ oder gesellschaftlich, historisch und/ oder kulturell, das heißt strukturell-systemisch, determiniert ist, verschiebt sich der Akzent mit *Sommer auf dem Eis* hin zu einer verstärkt formal-ästhetischen Darstellung.
Diese schlägt sich in Leerstellen (insbesondere der, welche die wahrscheinliche Fabrikexplosion markiert) und -Zeilen, Ellipsen und Verdichtungen nieder. Zudem treten die Figuren nicht mehr psychologisch ausgearbeitet, in Narrative eingebettet, wie etwa in *Der Dienst* oder *Das Vergnügen*, hervor, sondern als Träger bestimmter Arten

[329] Bartels, Gerrit: Monika Maron über eine DDR-Erfolgsgeschichte. Tagesspiegel, 20. Juni 2009. https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/bitterfelder-bogen-monika-maron-ueber-eine-ddr-erfolgsgeschichte/1540510.html. (Zuletzt eingesehen am 17. Februar 2022.)

zu sprechen beziehungsweise zu schweigen. Das heißt, sie zitieren Sprech- oder Schweigerollen, deuten, häufig mit wenigen Worten, die stellenweise idio- und/ oder soziolektal besonders prägnant sind, auf größere Kommunikationszusammenhänge hin, in denen sie stattfinden könnten; nehmen Stellvertreterpositionen ein.

„Ich will nie Kinder, kein Mann und kein Scheißleben", äußert beispielsweise eine Frau in einem Gespräch, welches die Ich-Erzählerin als Zuhörerin im Arbeitsamt verfolgt. „Kein Scheißleben, sag ich bloß. […][Ich pfeif auf Frau." (SE, 51) Während die Wiederholung von „Scheißleben" eine soziolektale Sprechweise klischiert, brechen andere, metaphorische Äußerungen derselben Figur mit ebendieser Sprechweise: „Du selbst bist eine Wiege und liegst gleichzeitig in einer drin." (ebd.) Auf diese Weise bleibt das Sprechverhalten dieser und anderer Figur(en) nicht einseitig, sondern stellt sich trotz der knappen, episodischen Darstellung als ein komplexes, vielfältiges, variables dar.

Wenn die Figuren in *Sommer auf dem Eis*, eine Fortführung der Figuren aus *Das Vergnügen* unter anderen Lebensumständen sind[330], haben sie sich, scheint es, nun zu souveränen Sprecherinnen entwickelt, deren Ausdruck jedoch 1. durch den Wahrnehmungs- und Sprachfilter der Erzählinstanz vermittelt wird (es gibt kaum Dialoge zwischen der Ich-Erzählerin und den anderen Figuren oder den Figuren untereinander) und der 2. stark verknappt und elliptisch ist, ähnlich dem Ticken der Sekunden, die der Kesselwärterin bleiben, um eine Havarie zu verhindern; ähnlich auch dem schnellen Wechsel von Eindrücken, Erinnerungen und Imaginationen in der Gegenwart, welchem ein Verfließen von Zeit- und Wahrnehmungsdimensionen (anstelle des ruhigen Einsseins mit der Arbeit, das in *Das Vergnügen* dargestellt wird[331]) zugrunde liegt.

Dem entspricht auch die Darstellung der Fabrik. Anders als in *Das Vergnügen*, wo die Fabrik zunächst realistisch und vergleichsweise umfassend dargestellt wird sowie durch bestimmte kleine Details eine märchenhafte Prägung erhält, vermittelt sich die

---

330 „In den neunziger Jahren fand ich eine meiner Figuren vor solcher Frage stehen: Zerfällt meine Lebensgeschichte, weil ihr der Rahmen genommen wurde, der ihr Form gab? Es ging noch einmal um die alten Werke, die Fabriken, die nun verlassenen oder gesprengten oder vor der letzten Havarie stehenden Altindustrien im sächsischen Tiefland, im Vorerzgebirge. Und um die letzten Arbeiterinnen, meine letzten Arbeiterinnen, Felicitas, Lucie, Rosalie, die Grubenschnecke und meine Großmutter, die Urmutter aller meiner Frauen. Sie alle sind mir auf einmal – zum Abschied? – zu einer einzigen geworden: zum Ich. Ich übernahm es, in Gestalt meiner Erzählerfigur mich ihrer neuen Lebenssituation zu stellen. Was hätten sie getan, ganz plötzlich ohne diese Arbeit, die so mit ihrer Landschaft, ihrer Herkunft verbunden war?" (GE, 78)

331 „Die Arbeit indessen geht weiter, stetig, verläßlich. Die Arbeit ist ein ruhiges, tiefes Atmen. Die Arbeit unterbricht nichts. Die Arbeit ist etwas, woran man sich halten kann." (DV, 89)

„Schornsteinformation Bitterfeld“ (SE, 7) in *Sommer auf dem Eis* durch herausgelöste Details.

Sie, ein Bauwerk in der Ferne, das zugleich eines von vielen ist: „[…] Ammoniakwerk, […] Stickstoffwerk, […] Großschwelerei“ (SE, 17), wirkt wie mit wenigen Strichen hinskizziert. Die Fabrik muss nicht näher beschrieben werden, sondern wird als ein durch Mediendiskurse, andere literarische Texte[332] und Alltagsgespräche „bekanntes Gelände“ (SE, 37) vorausgesetzt. Die durch die skizzenartige, vage, schemenhafte Darstellung noch gesteigerte Offenheit der Fabrikruine entspricht dabei der Textform, die sich durch Leerstellen, Ellipsen und Auslassungen einen schnellen Wechsel von Zeiten, Orten, Figuren und Sprechweisen auszeichnet, sodass das Textgebäude ebenso luftdurchlässig und offen für Assoziationen, Interpretationen und Fantasien wirkt wie die Fabrik.

Inhaltlich eröffnet sich auf diese Weise ein weiter Imaginationsraum, den die Ich-Erzählerin auslotet, indem sie sich unterschiedliche Figuren anverwandelt, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft reflektiert, Handlungsorte parallelsetzt und die Beschreibung sinnlich-konkreter Details wie Gräser, Käfer und körperliche Merkmale ihres Geliebten mit surrealen Wahrnehmungssequenzen verknüpft; darüber hinaus gibt sie sich Fantasien und Traumbildern, die teilweise ins Halluzinative gleiten, hin.

Das renaturierte Gebiet, das an die Stelle der von Chemikalien und der vermutlichen Fabrikexplosion zerstörten Landschaft tritt, knüpft dabei an die Tradition der von der Natur zurückeroberten Ruine aus dem Sturm und Drang an. Gleichzeitig wird mit der Tradition aber auch gebrochen, indem 1. mit dem Stilmittel der Groteske gearbeitet wird (vgl. „Wer? Ein Nebenfluß der Elbe. Great.“, SE, 66), 2. die Ruine, ein industrielles Bauwerk, (sehr wahrscheinlich) explodiert ist und 3. die Szene wie ein Traumbild anmutet, die Darstellung der Fabrik also keine realistische, sondern instabile und irrlichternde ist.

Mit der Schiffsszene verleiht die Ich-Erzählerin dem Text zudem eine Märchenhaftigkeit, die ihn in eine intertextuelle Beziehung zu *Das Vergnügen* und die teils märchenhaft dargestellte Brikettfabrik Rosdorf stellt; dabei stellt *Sommer auf dem Eis* insofern eine Weiterentwicklung dieser Märchenanklänge dar als sie hier nicht

[332] Vgl. etwa Maron, Monika: Flugasche. Frankfurt am Main (1989): Fischer Verlag.

punktuell und deskriptiv in den Text eingefügt, sondern literarisch inszeniert und entfaltet werden.

In *Das Vergnügen* wird die Geschichte der Figur Jarock, ebenso wie die vermutliche Fabrikexplosion in *Sommer auf dem Eis*, durch eine Auslassung, eine Leerstelle, dargestellt. Die erzählende Instanz verschweigt, aus welchen Gründen und wohin der ehemalige Aktivist vor dreißig Jahren verschwunden ist. Ebenso lässt die Ich-Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* offen, ob die Fabrik tatsächlich explodiert. Während Jarock jedoch eine Nebenfigur ist und die Auslassung seiner Geschichte en passant geschieht, steht die Leerstelle in *Sommer auf dem Eis* als exponiertes Gravitationszentrum im Text.
Die teilweise episodenhaft wirkenden Assoziationen, Imaginationen und Halluzinationen der Ich-Erzählerin, die sich um diesen Mittelpunkt formieren, erinnern dabei an Teile der Fabrik, die sich von ihr abgelöst haben, ähnlich wie nach einer Explosion. Durch die Leerstelle, die das Gravitationszentrum des Textes bildet, und der durch Montage unterschiedlicher Bilder, Szenen und Episoden entstandenen Bruchstellen entsteht ein lockeres Textgeflecht, das im Zuge der Lektüre vervollständigt wird. Beide Fabriken können auf das Grundmuster einer Fabrik zurückgeführt werden, das die Autorin in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen beschreibt.

> Plötzlich schob sich eine Erscheinung von riesigem Ausmaß ins Bild. Wie der Zug von Ost nach West fuhr, reiste an seinen Insassen von West nach Ost ein gewaltiger Aufbau vorüber, stumm und sichtfeldfüllend, eine, wie es vom Zugfenster aus schien, himmelhohe Aufwölbung, eine sich aus dem Boden rundende Ausstülpung, gleich einer steinernen, im Heranrollen begriffenen Flutwelle, die in einer zurückliegenden Sekunde erstarrt war. (GE, 61)

Krauß beschreibt im Folgenden, dass der Zug über eine Weiche umgeleitet wurde und nun durch ein Gebiet fährt, das sie „Zone" nennt: „eine Daseinsform, wie die Kindheit oder der Traum." (GE, 62) In dieser Gegend wuchert die Natur, „als sei sie alleingelassen, verlassen worden von den Menschen." (ebd.) Hier habe sie zurückerobert, „was ihr zu Kultivierungszwecken genommen worden war: Bahndämme, Gleisbetten, Straßengräben, Fabrikvorplätze, Gerätehöfe, Lagerhallen, Kohleschüttmulden, Laderampen", kurz „[d]as ganze industrielle Inventar des

Industriezeitalters mit den noch frischen Gebrauchsspuren einer kürzlich untergegangenen Gesellschaftsordnung“ (ebd.).
Im Zentrum dieses Inventars, „in der Tiefe des blühenden Dschungels“ (ebd.), einer verwilderten Landschaft, die sie als „meine Landschaft schlechthin“ (ebd.) erkennt, erblickt die Autorin einen steinernen Körper.

> Da draußen lag die Fabrik. Kaum erkennbar. Nicht wiederzuerkennen. Die Fabrik hatte sich in unwirklicher Weise mit der gesamten Seitenfront über sich selbst gewölbt. Als sei ihre Ziegelfassade mit Fenstern und Eisenleitern für einen Moment erweicht worden und habe sich über den umbauten Raum geneigt. Ohne Schaden zu nehmen, hatte sich der Baukörper von einem archaisch anmutenden Kubus, der über ein Jahrhundert die weite Landschaftssenke beherrschte, in etwas anderes verwandelt, eine Art Tonnengewölbe, das sich nun in eine Senke duckte. Ohne ein Zeichen zu geben, was es gewesen ist. (GE, 63)

Die vermutlich infolge einer Sprengung bis zur Unkenntlichkeit verformte Fabrik markiert einen jener funkenartigen Momente von Irritation, die in Krauß’ Œuvre häufig zu Beginn der Texte Sprach- und Erzählräume initiieren.[333] Die Betrachterin der Fabrikruine sieht sich einer völlig veränderten Landschaft ausgesetzt und erblickt in der gesprengten Fabrik und dem Verschwinden das veränderte Land, das die DDR war, und seine veränderte Gesellschaft. In dem Gebäude scheinen darüber hinaus sowohl das Motiv der Ruine als auch das des stürzenden Gebäudes auf.[334] Zugleich referiert sie auf die Tradition der Ruine seit dem Sturm und Drang. Jakob Michael Reinhold Lenz etwa formulierte in diesem Zusammenhang einen Satz, der auch auf Krauß’ Beobachtungen zutreffen könnte, obschon bei ihr die Erschütterung angesichts der gesprengten Fabrik und dem Verschwinden des Gewesenen überwiegt: „Die Natur zerstört Schlösser, um herrlichere Gegenstände für die Kunst

[333] Vgl. Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Verlag Königshausen & Neumann. S. 80-92. Vgl. ebenso Eke, Norbert Otto: Schaulust. Wahrnehmung und Form in der Prosa von Angela Krauß. In ders.: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Philologische Studien und Quellen 203, S. 257-267.

[334] „Von allen kulturellen Archetypen, die in unserem kollektiven Bewusstsein gespeichert sind, ist das Bild des stürzenden Bauwerks eines der wesentlichen. Und wer es noch nicht gewußt hat, dem wurde es im Jahr 2001 vor Augen geführt: Im Anblick des stürzenden Türme wußten wir alles, es war eine urplötzliche Sicht in die Tiefe unseres seit Menschengedenken angesammelten Wissens. Keine der weltweiten, verzweifelt um Klärung ringenden Erörterungen, die sofort darauf anhoben, reichten auch nur im entferntesten an das Wissen heran, das jeder, auch im entferntesten Winkel der Erde, aus dem Anblick der stürzenden Bauwerke bezog.“ (GE, 64)

hervorzubringen.“[335] Es ist vor allem die „subtile Dialektik von Kunst und Natur, Erschaffung und Vernichtung“[336], die sich in diesem Satz ausspricht und die man mit Lenz als „herrlich“ bewerten und mit Krauß als irritierend (und darin anregend) beschreiben könnte.

Die Synthese der Pole, der Natur und der Fabrik, der Zerstörung und der Entwicklung, dem Verschwinden und dem Erscheinen, ist innerhalb des poetologischen Gedankengebäudes der Autorin ein tragendes Element; zugleich stellt Krauß sich damit in eine Tradition, die vom Barock bis über den Sturm und Drang und die Romantik hinausreicht.

Der Bruch mit der Tradition besteht dabei darin, dass es sich in Krauß' Texten nicht um Ruinen von Burgen oder Schlössern, sondern von Fabriken handelt, die nicht verlassen wurden und aufgrund ihres Leerstandes von der Natur zurückerobert werden, sondern die in der Zivilisation selbst zerstört, gesprengt oder stillgelegt wurden. Der Bruch mit der Tradition besteht außerdem in einer Nicht-Benennung und Nicht-Zuschreibung des etwaig Schönen. Wichtiger als eine Festlegung auf Schönheit oder Hässlichkeit ist sowohl der Autorin als auch den Erzählinstanzen, ein Gefühl für die Wirkung der Baukörper zu vermitteln und den Assoziations-, Gefühls- und Imaginationsraum zu eröffnen, der sie umgibt.

> So selbstverständlich alles, was wir bewohnen. Wie unser Körper, / dessen Verfall uns ebenso entgeht wie seine beständige Erneuerung. / Alles ist selbstverständlich, solange es lebt. // Die Art, wie wir eine Tür aufmachen / und wieder schließen, / läßt die Grenzen zwischen Körper und Behausung / schwinden – für einen Moment nur, / aber selbstverständlich genug, um uns zu erinnern, / daß wir nicht einfach die sind, / die hier kommen und gehen. (HÜ, 32)

Krauß entwickelt in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen ein Ideenfundament, das sich auf einer direkten Beziehung zwischen menschlichen Körpern und Landschaften, Gesteinskörpern und Bauwerken, „deren Anwesenheit uns letztlich als Spiegel unserer eigenen Leibhaftigkeit dient“ (GE, 64f.), gründet und das sie wiederholt in

[335] Blei, Franz (Hrsg.): Lenz, Jakob Michael Reinhold: Gesammelte Schriften Bd. 4 (Schriften in Prosa). München und Leipzig (1910): Georg Müller. S. 227-235, hier S. 228.

[336] Werner, Johannes: Die Schönheit der Ruine. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege. Band 17, Nr. 2 (1976). S. 108-111, hier S. 109. file:///C:/Users/marti/Downloads/40516-Artikeltext-130071-1-10-20170811(1).pdf (Zuletzt eingesehen am 10. Februar 2022.)

verschiedenen Texten, wie hier in einem ihrer titellosen Gedichte des Bandes *Ich muß mein Herz üben*, entfaltet.

„Ausgangspunkt ist [dabei] stets [der] eigene [Körper], von hier aus nimmt er alle Dimensionen wahr, die diesen übersteigen oder unterbieten. Der eigene Körper ist das Zentrum und die Grenze aller Erfahrung." (GE, 59) Die Anziehungskräfte, die sich zwischen den Körpern einstellen, können dabei als erotisch (sinnlich)[337] begriffen werden. Letztlich ist es die Sprache, die hier ihren Eros entfaltet, aus der Materialität der Sprache (Schrift) herausführt und einen Gefühls-, Assoziations- und Imaginationsraum eröffnet.

Ein zugrunde liegendes Bild der Beziehungen zwischen menschlichen Körpern und Gesteinskörpern, Bauwerken und/ oder Landschaften stellt in Krauß' poetologischem Kosmos ihre beerdigte Großmutter dar.

> Der Schacht war ihre Fabrik, ein weitverzweigter Hohlraum in das Erdgestein hinein, er preßte Gesteinsmassen nach außen, diese neuen Körper, die ich als Kind für das Erzgebirge hielt, waren die Fortsetzung des Fabrikgehäuses oberhalb der Erdkruste. Hier verliefen zwischen Arbeit und Feierabend für das 19. Jahrhundert typische Lebensgeschichten bis in die achtziger Jahre der DDR hinein. Die Gliederung der Zeit in Maschineneinheiten haben Generationen von Arbeitern verinnerlicht. Sie bedeutete Abhängigkeit, Unfreiheit, Zwang – sie erlöste gleichzeitig von der Verantwortung, die eigene Lebenszeit selbst zu gestalten. Sie waren es gewöhnt, ihre Lebenszeit abzugeben. Zu verkaufen gegen Lohn. (GE, 79)

Krauß lässt ihre Großmutter „in jedem neuen Buch auferstehen. […] Aus ihrem Gestein heraus, wo sie nun schon bald dreißig Jahre liegt, ein ganz kleines Skelett." (GE, 82) Die Autorin spielt hier – „Abhängigkeit, Unfreiheit, Zwang" – auf die Arbeiterinnen und Arbeiter an, die bereits in *Das Vergnügen* dargestellt werden und für die ihre Großmutter exemplarisch steht. Ihre Beziehung zum „Erdgestein", im Leben (der Arbeit im Schacht) wie im Tod (ihrem Grab), bildet ein zugrunde liegendes Muster der Körper-Körper-Beziehungen in den Texten.

---

[337] Krauß, Angela: „Diese Körperlichkeit, dieses Sinnlich-Konkrete hat auch eine starke erotische Wirkung." In Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag 13. Oktober 1995. Literaturbeilage.
Vgl. auch http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html. (Zuletzt eingesehen am 15. Februar 2022.)

„Ich bitte sie immer aufs neue [sic] in meine Gegenwart", beschreibt Krauß weiter, „in ihre Gehäuse, deren Zeit abgelaufen ist, die nur noch drei Minuten haben bis zum großen, endgültigen Unfall." (GE, 82) Es gehe ihr darum, „[i]n einer Welt, in der der Druck steigt" (ebd.), zu überprüfen, ob „die Zähigkeit ihres kleinen Körpers, ihres großen Willens" (GE, 82) der jeweiligen Gegenwart mit ihrem spezifischen Herausforderungen standhält.

Wie die Großmutter einen Archetypus der Krauß'schen Figuren und die atmosphärische Ladung zwischen Körpern einen grundsätzlichen Gestaltungsimpuls der Autorin darstellt, ist die sowohl in den Frankfurter Poetikvorlesungen als auch die in *Was es gewesen ist* dargestellte Fabrik als Archetypus zu begreifen, den die Autorin als Grundmuster ihrer Fabriken und Ruinen nutzt. Sie referiert sowohl auf die Fabriken, die in *Das Vergnügen* und *Sommer auf dem Eis* eine Rolle spielen als auch auf die Lebens- und „Weltgebäude" (SF, 12), welche die Erzählinstanzen, besonders explizit in *Im schönsten Fall*, immer wieder zu errichten suchen. Das Vergangene, das in diesem Grundmuster (in der Bewegung des Fallens beziehungsweise des sichtlichen Gefallenseins) aufbewahrt ist, wird mit der Errichtung eines solchen Gehäuses im Text als Figur des Flüchtigen reproduziert.[338]

[338] Vgl. dazu V.I Punkt, Ausdehnung, Schweigen

V. Schwankende Text- und Weltgebäude

In dem 2011 erschienenen Prosatext *Im schönsten Fall* blickt die Ich-Erzählerin auf ein Jahr zurück, das sich durch „schwindende Kraft, ein Weltgebäude zu errichten" (SF, 9), „sporadische [körperliche] Hochform (ebd.) und die Unbegreiflichkeit des Seelischen (vgl. ebd.) auszeichnet. In dem Maße, in dem sich Bereiche der globalisierten Welt sowohl im Analogen als auch im Digitalen engmaschiger verflechten und beschleunigen, finden zugleich Vereinzelungen und Brüche statt. „Das Weltgebäude will errichtet werden", beschwört die Erzählerin. „Man muß ja irgendwo wohnen." (SF, 12)

In *Im schönsten Fall* wird ein schwankender Erzählkosmos in besonders dichter Form inszeniert. Stellvertretend für Schwankungen und bröcklige Strukturen etwa von Zuständen der Erzählistanzen, Gesellschaftsformen, Gewissheiten, Landschaften und Textformen, die auch in früheren Bänden der Autorin schon eine Rolle spielten, hier aber kühn weiterentwickelt werden, soll *Im schönsten Fall* exemplarisch auf das Zusammenspiel von bruchstückhaften Text- und Weltgebäuden hin analysiert werden. Während Gehäuse in früheren Texten konkrete literarisch inszenierte Orte sind, aus denen heraus die Erzähler*innen Sprachräume eröffnen, zeigt sich in *Im schönsten Fall* eine Tendenz zu „Weltgebäude[n]", die als gebrochene Sprach- und Weltgehäuse inszeniert werden.

Im Folgenden werden die Motive des Punktes und der Ausdehnung näher analysiert. Momente der Ausdehnung, so wird zunächst angenommen, könnten im Text als Prozesse dargestellt werden, die jeweils von einem Punkt ausgehen und schließlich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene aufgrund von Wachstumsprozessen zu Rissen und Brüchen in den im Text dargestellten Lebens- und Sprachwelten führen.

Unter dem Schwerpunkt *Reduktion, Aussparung, Verdichtung* werden Möglichkeiten akzentuiert formal-ästhetischer Darstellungen einer Poetik des Unsagbaren ausgelotet.

Schließlich werden unter dem Aspekt *Ungeöffnete Briefe als Motive der An- und Abwesenheit* Postsendungen, die sich motivisch durch das Werk der Autorin ziehen, in einen Zusammenhang gestellt. Auf diese Weise werden zum Einen Texte des Œuvres noch einmal umfassend miteinander vernetzt. Zum Anderen können Motive ungeöffneter Postsendungen exemplarisch für Abwesenheit, Ablehnung und Überwindung von Sprache betrachtet werden.

V.I Punkt, Ausdehnung, Schweigen

Die Ich-Erzählerin aus *Im schönsten Fall* versucht, sich in einer aus der Balance geratenen Welt eine Vorstellung von einem „Weltgebäude" (SF, 9) zu machen. „Ich stelle mir immerzu etwas darunter vor, unter dem, was i s t" (SF, 10), konstatiert sie gleich zu Beginn des Textes. Im selben Atemzug fährt sie fort, selbst während des Küssens an den Versuchen festzuhalten, dem Gegenwärtigen eine Form zu verleihen. Die Erscheinungen der im Text dargestellten Gegenwart erschweren die Entwicklung dieser Vorstellungen jedoch, weil sie von der Erzählerin in einer nie zuvor dagewesenen Dichte, Vielfalt, Komplexität und Tiefe wahrgenommen werden. So entfaltet sich der Weltausschnitt nicht mehr nur – wie noch in *Die Überfliegerin* und *Wie weiter* – über Grenzen von Orten und Ländern hinweg, sondern auch in digitale Räume hinein.

Im Vergleich zu *Weggeküßt*, wo zwar behauptet wird, dass keiner der Vernetzung entgehen könne – „Wer sich entzieht, nimmt an der Welt nicht mehr teil." (WK, 43) –, die digitale Welt im Leben der Erzählerin aber dennoch ein Randphänomen bleibt, ist ebendieser Raum in *Im schönsten Fall* selbstverständlich Bestandteil des Alltags – nicht nur weil die Erzählerin als Grafikdesignerin an der digitalen Zeichnung eines Schmetterlings arbeitet, sondern weil auch andere Figuren, beispielsweise Elmar, einer der WG-Bewohner im Haus, der täglich „bis 12 Uhr mittags" (SF, 14) rappend über den Zustand seines „Gerätepark[s]" (ebd.) und der Netzwelt informiert, fraglos vernetzt sind. „Auch die Sprache schaltet bei Havarie auf Notbetrieb", kommentiert die Erzählerin Elmars Schauspiel, die seismographisch für seine Lebensweise steht, lapidar.

Zugleich ist sie nicht nur Beobachterin. Auch ihre Sprache folgt, insbesondere gegen Ende des Textes, Mechanismen der Verknappung und Rhythmisierung, die bei ihr jedoch eine lyrische Gestalt annehmen. Darüber hinaus finden ununterbrochen Bewegungen, Fluktuationen, ein steter Wechsel von Erscheinen und Verschwinden statt, sodass sich schwerlich eine Vorstellung von „dem, was i s t" entwickeln lässt.

Bilder, die kaum entstanden sind, zerfallen gleich wieder; die Wirklichkeitswahrnehmung unterliegt einer ständigen Veränderung.

Spiegelbildlich dafür ziehen in dem Mietshaus, das die Erzählerin bewohnt, Mieter ein und nach kurzer Zeit wieder aus; insbesondere in den WGs herrscht ein Kommen und Gehen; in der Anwaltskanzlei und im Architekturbüro wechseln sich alte und neue Mandant*innen ab; parallel dazu wird das Haus von unvorhersehbaren Stößen erschüttert. Außerdem reisen die Erzählerin und ihr Lebensgefährte Karel in hoher Frequenz um den gesamten Globus, Papiere werden beschrieben oder bezeichnet und wieder entsorgt. Die dargestellte Welt unterliegt permanenten Bewegungen und beschleunigten Veränderungen.

„Nur wenn die Zusammenhänge ein Bild ergeben, das dem Auge erkennbar ist, können sie mich tragen […]", konstatiert die Erzählerin. „Mit dem Auge meine ich das Herz. Soviel zur Mathematik." (SF, 10) Das gesuchte Weltgebäude ist eine Form, die erfühlt werden muss. Dabei gehen Gefühl und Ratio im Sinne eines „denkenden Fühlens" beziehungsweise „fühlenden Denkens" (GE, 21) eine Symbiose ein. Diese Art der Welterfahrung ist im Kosmos der Erzählerin zu Lasten des Herzens, der leiblichen Erfahrungen, des Fühlens, der Liebe und des Unberechenbaren aus dem Gleichgewicht geraten.

„Beim Küssen springt die Vorstellung davon mit einem Knall auf, wie ein Fallschirm über mir" (ebd.), beschreibt die Erzählerin ihr Vorgehen weiter. Das Aufspringen der Vorstellung zu einer, je nach Fallschirmart, bogen- oder kreisförmigen Form, kann dabei als eine Bewegung der Ausdehnung begriffen werden, die den Text im Folgenden leitmotivisch durchzieht.

Mit Katrin Dennerlein definiert sich der literarische Raum durch seine Objekthaftigkeit und „eine Begrenzung im Sinne einer Unterscheidung zwischen Innen und Außen."[339] In *Im schönsten Fall* verlagern sich die Ereignisse zunehmend an andere Orte als dem Ausgangsort des Erzählens, so dass sich die „Ereignisregionen"[340] des Textes weiten. Insbesondere die runde Form, vor allem der Punkt und davon ausgehend der

[339] Tschäpe, Elsa-Maria: Der konkrete Raum der erzählten Welt. Raumkonzept, Referenzen, Darstellungstechniken und Wissenskonfigurationen. Online Journal of Literary Theory. http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/344/1008 (Zuletzt eingesehen am 02.08.2021) Vgl. auch: Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York (2009): de Gruyter.

[340] Ebd.

(vor allem kleinere) Kreis, ist Ausgangspunkt dieser „Ereignisregionen", in denen sich die Suchbewegungen der Erzählerin niederschlagen.

In der Erzählung *Ströme* definiert der Ich-Erzähler „[d]as Lebendige" als einen „Raum unendlicher Ausdehnung, von der Größe eines durchschnittlichen Herzmuskels."[341] Die äußeren „Ereignisregionen" finden ihren Widerhall in inneren Erlebnisregionen[342]. In dem Maße, in dem sich der äußere Raum ausdehnt, weitet sich auch der innere. Während der äußere Raum jedoch begrenzt ist, scheint der innere Raum unendlich zu sein.

Die sich erinnernde Erzählerin nimmt potentielle Bewegungen wahr, die den „Grund des Ganzen" (SF, 21) verändern können. Die ruhende „Grundfläche", die jedoch nicht als statische oder starre Form zu begreifen ist, sondern als eine, die in ihrer potentiellen Beweglichkeit ruht, bilde, so Onkel Roch, „die Grundfläche von allem." (ebd.) Weiter heißt es: „Die Welt als Ganzes sei ein Kunstwerk höchster Bezüglichkeit, tiefster Durchdringung von allem durch alles […]." (ebd.)

Die Erzählerin lässt das Gehörte „durch [s]ich durch und an [sich] herabrinnen" (ebd.), das heißt, sie nimmt sowohl die Formen als auch die Reflexionen über die Formen unmittelbar in sich auf. Die „Dreieinigkeit", von der im Zuge dessen die Rede ist, ist dabei teils lakonisch gebrochen, teils ernsthaft als Spielart des Heiligen zu sehen, die den geometrischen Grundformen zugeschrieben wird. Das hat damit zu tun, dass Onkel Roch die geometrischen Grundformen als eine Art Formenbaukasten beschreibt, mit dessen Hilfe „nach der Natur" alles, darunter auch das ersehnte (stabile) Weltgebäude (vgl. SF, 26), erschaffen werden kann. Die Erzählerin wählt den Punkt und den Kreis schließlich als Bausteine, um, stellvertretend für das Weltgebäude, ein Textgebäude zu erschaffen.

„[E]in Punkt ohne Ausdehnung übersteigt unsere Brainpower"[343], heißt es entsprechend in einem Artikel von Manon Baukhage über den Punkt im *P.M. Magazin des Wissens*. „[S]eine Fläche ist null – und seine räumliche Dimension ebenfalls. Auf den Punkt gebracht: Der Punkt ist materiell überhaupt nicht existent."[344] Dem Punkt wird

---

341 Krauß, Angela: Ströme. In dies.: Glashaus, Berlin und Weimar (1988): Aufbau-Verlag, S.5-31, hier: S. 21.

342 „Es ging letztens um einen anderen Blick auf unser Leben: als grenzenloses Dasein, das von unseren Erlebnissen gestaltet wird. Ein Dasein, in dem die Zeit nicht als etwas Abmeßbares existiert, sondern in der unmeßbaren, imaginären Dichte von Erlebnissen. […] Die Ereignisbezogenen interessiert vor allem das Was, sie kommunizieren auf der Sachebene. Die Erlebnisorientierten interessiert vor allem das Wie, sie bevorzugen im Austausch eine Metaebene." (GE, 84f.)

343 Baukhage, Manon: Der Punkt. In: P.M. Magazin des Wissens. Februar 2005. S. 58-65, hier: S. 59.

344 Ebd.

literarisch eine Bewegung hinzugefügt, die ihm per definitionem nicht innewohnt und die nicht von ihm zu erwarten ist. Auf diese Weise verwandelt sich der Punkt in einen Ausgangspunkt einer potentiell unendlichen Anzahl von Formen und Figuren. Der Kreis ist bereits als eine solche, aus Punkten zusammengesetzte Form, zu verstehen, nämlich als Menge aller Punkte, die auf derselben Ebene denselben Abstand zum Mittelpunkt aufweisen. Wie der durch den Fallschirm beschriebene Bogen ist auch der Kreis als Kurve zu begreifen, die insofern unendlich ist als sich weder ein Anfang noch ein Ende erkennen lässt.

Das Motiv des Grenzenlosen zieht sich wiederum als Leitmotiv durch die Texte der Autorin; auch in *Im schönsten Fall* spielt es, hier zusätzlich in der konkreten Gestalt des Weltalls (vgl. SF, 9), eine konstituierende Rolle.

Uta, eine Nachhilfeschülerin von Onkel Roch etwa, trägt „ein[en] gen Himmel wippende[n] Rock voller blauer Punkte" (SF, 24) Als Onkel Roch ihre Mathematik-aufgaben kontrolliert, bemerkt die Erzählerin, dass Uta „kurzerhand mit ihren Ballerinas die Wendeltreppe abwärts [schlittert]" und „im Rosengarten eine nicht enden wollende Pirouette mit zurückgeworfenem Kopf […." (SF, 29) vollzieht. Die Erzählerin belässt es nicht bei diesem Bild, sondern erkennt in ihm ein komplexes Phänomen: „Alle Punkte flogen auf und in die Breite und rasten um die von einem Messingreif umschlossene Brigitte-Bardot-Taille von Uta. So wurde das Universum geboren." (SF, 29) Die einzelnen Punkte verwirbeln miteinander, verdichten sich zu einer Masse und vermehren sich, bis, so die teils skurril-fantastische, teils ernsthafte Vorstellung der Erzählerin, eine Gesamtheit von Raum, Zeit, Materie und Energie entsteht.

Das Bild der Pirouetten drehenden Uta erinnert zum Einen an die Eisläufer in *Sommer auf dem Eis*, insbesondere „den großen Oleg" (SE, 18) und seinen kleineren Doppelgänger, der neben der Erzählerin auf dem zugefrorenen Schlammteich 4 eine Pirouette drehte, austrudelte, „knickste und stand. Woraufhin ich mit ihm, zitternd vor Stolz, Tag für Tag im Doppelwiegelauf davonzog." (SE, 19) Aus dem Punkt entstehen einerseits Figuren und Formen, andererseits aber auch Szenen, Begegnungen, die zwischen Figuren stattfinden, narrative Spuren, Bewegungen, Handlungen, Themen und Motive (wie hier das der Liebe).

In *Wie weiter* beschwört die Erzählerin: „Ich bitte um Stillstand, um Sammlung, um Verdichtung, um Erfahrung der reinen Substanz!" (WW, 23) Aus der Dichte der Erlebnisse heraus visiert sie einen bestimmten Punkt an: einen neuen Ausgangspunkt,

der wiederum zu einer Vorstellung ausgedehnt werden kann. Die „absolute Ruhe", die mit einem solchen imaginierten Punkt einhergeht – welcher hier metaphorisch für eine Perspektivveränderung hin zu einem kontemplativen Zustand steht, in dem die Weltwahrnehmung sortiert und reorganisiert werden kann –, wird in *Sommer auf dem Eis* als „ein konstanter Punkt" inszeniert.

Diesen nimmt die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* als vorübergehendes Element des Eislaufens (das als Verbildlichung einer Schreibbewegung gelesen werden kann) wahr.

> Die Bewegung des Eisläufers wird hauptsächlich von zwei Faktoren bestimmt: vom Abstoß des Spiel- und Schwungfußes und der Verlegung des körperlichen Schwerpunktes in Richtung Schwungfläche. Der Schwerpunkt des Körpers ist aber kein konstanter Punkt, das heißt, er ist nicht immer ein konstanter Punkt. Da wir über einen mit freier selbsttätiger Bewegung ausgestatteten Körper verfügen, der eine äußerst komplizierte Gliederung besitzt, ist der Schwerpunkt dieses Körpers nur in einem einzigen Fall ein konstanter Punkt. Nämlich im Zustand absoluter Ruhe. (SE, 23f.)

Analog zu den Reflexionen der Ich-Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* stellt die Protagonistin in *Wie weiter* fest: „Bis jetzt kann ich keinen vertrauenerweckenden Gedanken fassen"; auch sie nimmt, indem sie ihn nicht erreicht, die Seltenheit und Vorläufigkeit des ersehnten Ruhepunkts wahr. Während sie sonntagmorgens im Bett sitzt und Bilder ihres Lebens und der enger wie weiter gefassten Welt vor ihrem inneren Augen vorüberziehen lässt, fährt sie fort: „[…], wozu die Gegenwart kurzzeitig zum Stehen gebracht werden müßte. Ist dazu nicht der Sonntag erschaffen worden: Die Gegenwart bietet sich uns ruhig zum Anschauen dar, zum Gewahrwerden?" (WW, 23) Die Sehnsucht nach jenem „Stillstand" konkretisiert sich für die Ich-Erzählerin insofern als sie die einzelnen Bilder, Szenen und narrativen Spuren durch ihr literarisches Sprechen fixiert und imaginativ zum Stehen bringt. Das zumindest suggeriert die Textoberfläche, unabhängig davon, dass die dargestellten Phänomene während des Rezeptionsprozesses beispielsweise durch Mehrdeutigkeit, assoziatives Potential oder klangliche Effekte erneut in Schwingung, das heißt in Bewegung, geraten.

Darüber hinaus erinnert die Pirouetten drehende Uta an das lyrische Ich in dem Gedicht *Wann, wenn nicht jetzt !* (HÜ, 77)[345] Die Verlagerung des Schwerpunktes, über

[345] Die Worte „Wann, wenn nicht jetzt !", mit denen das Gedicht beginnt, lassen an die Frage „Wann, wenn nicht jetzt?" denken, mit der Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* endet. (Vgl. Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. Halle/Saale (1968): Mitteldeutscher Verlag. S. 235)

welche die Ich-Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* nachsinnt, wird sowohl von den Eisläufern (zu denen die Ich-Erzählerin gehört) als auch von Uta und dem lyrischen Ich umgesetzt, indem sie konkrete körperliche Figuren, die an Ballett oder Turnen denken lassen, vollführen.

> Wann, wenn nicht jetzt ! // Ich träum es seit je : // Mit einer einzigen Drehung / auf dem großen rosigen Zeh / ins Quantenvakuum ! // Und dann in keiner Landschaft niedergehn, / die diesem Leben gleicht. // Und stehn ! (HÜ, 77)

Während Utas Pirouette die Erzählerin an die Entstehung des Universums erinnert, katapultiert sich das lyrische Ich im Gedicht mit seiner Drehung durch den Äther in einen mit dem Universum vergleichbaren Raum: „ins Quantenvakuum". Der verlagerte Schwerpunkt gerät zu einem Dreh- und Angelpunkt, einem Punkt des Absprungs, von dem aus sich die Sprechinstanz in eine Bewegungsart bringt, welche zwischen Formenstrenge und Freiheit changiert, dies lakonisch „auf dem großen rosigen Zeh".

Daraufhin eröffnet sich dem lyrischen Ich ein Ort, der keinem in „diesem Leben" gleicht: die enigmatische „Landschaft" der Nullpunktsenergie, „*die* überhöhte Wirklichkeit […]."[346] Hier ruft sich das Ich dazu auf, erneut einen Standpunkt einzunehmen – ähnlich wie der Eisläufer in *Sommer auf dem Eis* die Ich-Erzählerin nach einer vollführten Figur mit dem Gestus eines Ballettlehrers[347] zum „Stand" aufruft. Was zwischen Dreh- und Angelpunkt und Standpunkt geschieht – Drehung, Absprung, Flug – wiegt so leicht[348], dass es im Verbalen keinen Raum einnimmt, sondern im Zeilensprung, der zugleich den Übergang zwischen beiden Welten markiert, aufgehoben ist.

So wird die körperliche Anstrengung, das Schwere, durch minimale Ausdrucksmittel (Zeilensprung, Leerzeile), in eine leichte Form verwandelt. Nicht nur die Bewegung der Sprechinstanz findet zu „ihrer schönsten Vollendung"[349], sondern auch der Verwandlungsprozess in Literatur wird auf diese Weise in einem Idealbild festgehalten. Der Punkt kann, die Erwähnungen des Universums und des Quantenvakuums weisen daraufhin, auch als Stern gelesen werden, der am nächtlichen Himmel, durch die

346 Ebd. S. 35
347 Vgl. ebd.
348 Ebd.
349 Ebd.

Entfernung maximal verkleinert, leuchtet. Im Punkt ist wiederum das gesamte Universum enthalten, so die pantheistische Lesart als Lehre von der „Identität Gottes mit allem, was ist“[350]. Jene „Untrennbarkeit von Gott und Welt“[351] artikuliert sich etwa dort, wo die Ich-Erzählerin die Entdeckung Milliarden neuer Sterne durch Münchner Astrophysiker (vgl. MS, 7) als etwas Unbegreifliches (vgl. ebd.) bezeichnet. In *Im schönsten Fall* werden die Sterne nicht dezidiert benannt, scheinen aber im Assoziationsraum auf, wenn die Erzählerin ihren Kopf „allabendlich […] witternd aus dem Fenster ins Freie“ (SF, 13) neigt.

Während sich die Ich-Erzählerin in *Milliarden neuer Sterne* im Anflug auf New York befindet, nimmt sie die Stadt als „Perlenteppich in der Dunkelheit“ (MS, 10), sprich als Ansammlung leuchtender Punkte, wahr. Später blickt sie aus der entgegengesetzten Perspektive von ihrem Appartement in New York aus in den „nachtblauen, vom nahen Broadway erleuchteten Himmel“ (MS, 39) und erblickt gleichsam spiegelbildlich „[e]inzelne Sterne“. Sie „funkelten so lebendig, es war, als ließe sich ihre Drehung um die eigene Achse mit bloßen Auge erkennen.“ (MS, 39) Bereits hier scheint das Bild der sich drehenden Figur, das später in dem Gedicht *Wann, wenn nicht jetzt !* und *Im schönsten Fall* in anthropomorpher Gestalt wiederkehrt, auf.

Die Sterne über New York, fährt die Erzählerin fort, „mußten die stärksten sein. Jene, die die Leuchtkraft dieser Stadt noch immer übertreffen, die letzten, die sich noch behaupten können. Es sind wenige, sieben habe ich gezählt, und sie stehen ganz still.“ (ebd.) Die Gestirne changieren zwischen Stillstand und Bewegung. Zugleich bilden sie Muster eines Vexierbildes. Während in der Stadt eine Fülle von Lichtpunkten auszumachen ist, nimmt die Erzählerin am Nachthimmel nur wenige (sieben, eine Zahl aus den Märchen) wahr. Zugleich spiegeln die Lichtpunkte einander. In der Unbegreiflichkeit der Sterne findet sich die Unbegreiflichkeit der Stadt wieder; zugleich hebt sich letztere im Nachthimmel auf. In pantheistischer Hinsicht referiert der einzelne Stern darüber hinaus sowohl auf den Nachthimmel als auch den „Perlenteppich“ der Stadt.

---

350 Witte, Bernd/Buck, Theo/ Dahnke, Hans-Dietrich/ Otto, Regine/ Schmidt, Peter (Hrsg.): Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe. Band 4. Stuttgart und Weimar (1998): Metzler, S. 828-831, hier: S. 828.

351 Ebd.

„Gewisse Bewegungen, das ist alles“ (DD, 11), stellt die Erzählerin in *Der Dienst* fest. Die genannten „Figuren der Bewegung“[352] beschreiben, jeweils ausgehend von einem Punkt, Vorgänge der Ausdehnung. Aus einem Nullpunkt entsteht das Universum (welches man zumindest als Gesamtheit von Raum, Zeit, Materie und Energie bezeichnen könnte[353]), aus einem anderen das Quantenvakuum. „Urknall, schwarze Löcher, Temperatur:“, fasst Baukhage Nullpunktphänomene zusammen, „Was hier als Nullpunkt definiert ist, ist Mathematik pur – ein Ding, das seine Existenz in Formeln fristet, das man weder sehen, fühlen noch spüren kann.“[354]

Das Unsichtbare, Unfühlbare und Unspürbare, das mit dem Unsagbaren korreliert, wird in den Texten in surrealen Bildern, die kreis- und spiralförmige Bewegungen wie Pirouetten, Sprünge und Drehungen beschreiben, inszeniert.

Von Punkten ausgehende Ausdehnungsprozesse wie sie in *Im schönsten Fall* dargestellt sind, können jedoch auch zu deutlich kleineren Formen führen. Bei diesen Punkten, etwa dem Zirkelpunkt, den Onkel Roch setzt, um einen Kreis zu zeichnen, wirkt ein anderes Ausdehnungsprinzip. Dieses unterscheidet sich von dem aus einem Nullpunkt hervorgehenden durch Alltäglichkeit. Das hier wie dort jedoch gleichermaßen poetologische wie poetische Prinzip erinnert an ein Perpetuum Mobile, das auf unzählige Phänomene, Szenen, Situationen und Bilder angewandt werden kann. „[D]ie Bewegungen kommen nie zum Stillstand“, konstatiert dementsprechend auch die Erzählerin in *Die Überfliegerin* (DÜ, 13).

Während die Ich-Erzählerin aus *Im schönsten Fall* Madame Fleur besucht, die in ihrer Wohnung „Skulpturen, Objekte unterschiedlicher Höhe frei auf dem Parkett“ ausstellt, „Kunstwerke aus Stilettos“, (SF, 22) bemerkt sie: „Die Grundfläche der Absätze entspricht gewöhnlich der von je einer zertretenen Beere vom Knallerbsenstrauch. Fleur vertraut beiden ihr ganzes Gewicht an.“ (ebd.) Während sich aus dem Punkt im Muster eines Rocks das Universum entwickelt und aus dem Dreh- und Angelpunkt einer Ballettfigur das Quantenvakuum, wirkt dasselbe Prinzip dort, wo eine Beere vom Knallerbsenstrauch zertreten wird: Ein Punkt, ein kleiner Kreis

---

352 Eke, Norbert Otto: Schaulust. Wahrnehmung und Form in der Prosa von Angela Krauß, in: Ders.: Wort/ Spiele: Drama, Film, Literatur. Berlin 2007 (Philologische Studien und Quellen 203), S. 257-267, hier: S. 258.

353 Vgl. Eintrag *Universum* bei Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Universum (Zuletzt eingesehen am 14.02.2023.)

354 Baukhage, Manon: Der Punkt. In: P.M. Magazin des Wissens. Februar 2005. S. 58-65, hier: S. 59.

beziehungsweise eine kleine Kugel dehnt sich unter Druck zu einer größeren Form aus.

> Onkel Roch hatte einst mit dem Zirkel einen Kreis geschlagen, der Winter stand vor der Tür. Er hat in perspektivischer Sicht daraus ein Rad erschaffen, und dann schnitt ich den Reifen aus Pappe aus. Meine Mutter brachte Rindertalg mit dem Fahrrad nach Hause, Tante Roch hat ihn mit Sonnenblumenkernen zu einer stinkenden Masse gekocht, und Onkel Roch hat diese, die Linke auf dem Rücken, mit ruhiger rechter Hand in sechs kleine Ringformen hineingeträufelt, seine goldene Uhrkette zitterte vor meinen Augen. (SF, 38)

Auf die Erfindung des Rades als eine der größten Erfindungen der Menschheit anspielend, entsteht vor den Augen der kindlichen Erzählerin, ausgehend von jenem Mittelpunkt, ein Vogelfutterring, um den sich kurz darauf das Bild eines Winter-stilllebens formiert.

Die Entwicklung von Szenen, Bildern und Figuren aus einem Punkt, die den Text formensprachlich durchzieht, schlägt sich, wie um das poetische Prinzip zu verbildlichen, auch auf narrativer Ebene nieder.

Berte, von der die Erzählerin sagt, dass sie lange nichts spreche und einen „manchmal mit einem Satz“ (SF, 17) zurücklasse, die aus Sicht der Erzählerin also eine schweigsame beziehungsweise einsilbige Figur darstellt, stellt ihre Schwangerschaft in Punkten und Kreisen dar. Diese dehnen sich in den Augen der Erzählerin, kaum dass sie sie betrachtet hat, aus und verwandeln sich in Körper. Die Verwandlung findet im Konjunktiv statt, sodass gleichsam weitere latente beziehungsweise potentielle Körper entstehen.

> Berte suchte geduldig nach Stift und Papier auf meinem Zeichentisch und zeichnete einen Kreis. Dann trat sie zurück und schien ihr Werk zufrieden zu betrachten. Dann setzte sie einen viel kleineren Kreis in den großen, dann einen zweiten von exakt der gleichen Größe, dann noch sechs weitere in perspektivischer Anordnung, so als sei der Kreis zu einer Kugel geworden und von Kugeln gefüllt. Acht! sagte sie und freute sich. Acht Zellen! Sie lachte. Die ersten ewigen Acht. Und alles heute nacht! (SF, 78f.)

An anderer Stelle greift Berte wie zuvor Onkel Roch zum Zirkel, zeichnet einen Kreis und „setzt einen Punkt hinein: das Herz!“ (SF, 84) Die Erzählerin beschreibt Berte als „ein hochversichertes Kunstwerk aus dem Louvre in den Farben Gelb, Ocker und

Blau“ (SF, 74), das aus der Zeit gefallen zu sein scheint. Dementsprechend trägt sie ein Mieder (vgl. ebd.) und hält in der dargestellten turboartig beschleunigten Zeit die Kontemplation und Langsamkeit des Schauens (vgl. SF, 16) und Lesens aufrecht. „Ihre Lider“, beschreibt die Erzählerin, „waren auf das Buch gesenkt.“ (SF, 75) Die schweigsame Berte verkörpert ein „Schweigen als Sprache des Herzens“[355]. Dieses lässt sich nicht nur ihrem Ausruf „Herz!“ entnehmen, sondern auch ihrer Fähigkeit, den Rapper Elmar emotional zu berühren. „Das Veermeerbild [Berte] schlug das erste Mal seine Augen auf“, beschreibt die Erzählerin an anderer Stelle, „eisblaue Augen mit einem dunkelblauen Ring um die Iris. Elmar ist irgendwie zusammengesackt […].“ (SF, 76)

Mit Berte, deren Erscheinung, modern gebrochen, vage etwa auf Jan Vermeer van Delfts *Frau liest einen Brief* beziehungsweise *Briefleserin in Blau* (1662-1664) referieren könnte[356], setzt die Erzählerin einen deutlichen Kontrapunkt zu der sie umgebenden Welt.

Zugleich spiegelt die Figur in Teilen die Erzählerin wider. Auch sie lebt, wenngleich sie deutlicher sichtbar in die dargestellte Welt eingebunden ist als etwa die Ich-Erzählerin aus *Wie weiter*, relativ zurückgezogen in einer Wohnung im Dachgeschoss des „hohe[n] elfenbeinfarbene[n] Haus inmitten einer imposanten Architektur der Gründerzeit“ (SF, 12) wie in einem Turm. Zwar begegnet sie anderen Mieter*innen und Mandant*innen der im Haus ansässigen Anwaltskanzlei sowie des Architekturbüros. Sie selbst wohnt aber allein (mit ihrem Lebensgefährten verabredet sie sich; offenbar leben sie in unterschiedlichen Wohnungen), sodass die Erschütterungen des Selbst, des Hauses und der Welt durch einen Raum der Kontemplation und Abgeschiedenheit komplementär ergänzt werden.

Später drückt Berte aus, „nur Originalmaße“ (ebd.) zu zeichnen. „Ihr Bauch“, beschreibt die Erzählerin, während sie ihre in einem anderen Zusammenhang entstandene Vorstellung „von einer Kugel“ verwirklicht sieht, „war bereits eine perfekte kleine Kugel“ (ebd.)

Zwei weitere Textstellen, die dem poetischen Prinzip der Ausdehnung entsprechen, verdeutlichen die motivische wie sinnlich-konkrete Weite, die sich auf diese Weise aus

[355] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. S. 12.

[356] Während Berte in *Im schönsten Fall* in einem Buch liest, liest die auf Vermeers *Frau liest einen Brief* dargestellte Frau eine Brief. Das Gemälde hängt zudem nicht, wie das in *Im schönsten Fall* angesprochene Gemälde, im Louvre, sondern im Rijksmuseum Amsterdam.

einem Punkt entwickeln kann. Zum Einen entsteht eine globale Weite, ähnlich wie in *Wie weiter*, wo die Ich-Erzählerin eines Sonntagmorgens vom Bett aus „die liebe weite Welt ringsum" (WW, 7) imaginiert, zu der auch Orte in der sibirischen Steppe wie in den USA gehören. Der erste Weltgipfel etwa beschäftigt sich damit, „sämtliche Punkte des Erdballs", zu ermitteln, „auf denen mehr als eine Million Menschen leben […]." (SF, 34) „Jeden Monat wurden es vier Punkte mehr."

Außerdem wird der „Punkt mit der größten Menschenansammlung auf dem Planeten" gesucht – „Allahahbad[357], ein verschütteter Tropfen aus dem gequirlten Milchozean, in den an den Hauptbadetagen 90 Millionen Menschen tauchen, um sich mit dem Nektar der Unsterblichkeit zu benetzen." Schließlich wird ein „Netz der Verbindungen all dieser Punkte" kartographiert, „das ebenerdige, unterirdische und überirdische Netz sowie die Fahrzeuge zu Wasser, zu Lande und in der Luft." (SF, 34f.)

In *Im schönsten Fall* wird die räumliche Ausdehnung des unmittelbaren Umfelds der Ich-Erzählerin im Vergleich zu *Wie weiter* insofern noch einmal gesteigert als sich durch die Weltgipfel nicht nur ein globales, mehrere Ländern berührendes, sondern auch ein planetarisches Netz ergibt. So wird beispielsweise die Aktivität der Sonne (vgl. SF, 59) ebenso thematisiert wie die Geschwindigkeit der Erde im Weltraum (vgl. SF, 43) und andere astronomische Phänomene.

Zum Anderen entsteht eine Ausdehnung in die Weiten des digitalen Raumes hinein. Die Erzählerin beschreibt, dass sie „drei Klicks" (SF, 15), sprich drei Punkte, setzt, woraufhin „die kleine, phantastische Kreatur" (ebd.), an der sie arbeitet, „im Schwarm" (ebd.) verschwindet. Die drei Punkte, die eine Märchenzahl darstellen und auf die Pixel als Grundbausteine der virtuellen Welt referieren, dehnen sich sowohl in einen Schwarm als auch in einen digitalen Raumes aus, auf den die Erzählerin weniger Zugriff zu haben scheint. Schließlich entfernt er sich und verschwindet. „Das Schwarmwesen braucht keine Augen mehr, sein Körper besteht überwiegend aus Zwischenräumen, einer elastischen Leere." (SF, 15) Das „Schwarmwesen" kann aufgrund seiner „Zwischenräume" und „elastischen Leere" zugleich als Allegorie auf die Textgestalt, stellvertretend für, wie Christiaan L. Hart Nibbrig es in *Rhetorik des Schweigens* formuliert, „Texte, die selber schweigen und nicht nur darüber reden"[358], gelesen werden.

---

[357] Die indische Millionenstadt trägt seit 2018 den Namen Prayagraj.

[358] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp Verlag. S. 48.

„Immer öfter stellte ich fest", fasst die Ich-Erzählerin in *Im schönsten Fall* verschiedene Phänomene der Ausdehnung zusammen, „es vermehrten sich Orte und Menschen rasant, seitdem ich mich großflächig bewegte." (SF, 46) Sie selbst ist ein, von oben betrachtet, sich in Bewegung befindlicher Punkt, der eine Zunahme von Punkten, eine Ausdehnung der Fläche, beobachtet. Was auf formal-ästhetischer Ebene des Textes geschieht, findet zugleich (wie etwa auch Bertes Schwangerschaft) auf narrativer Ebene (wenngleich man allenfalls von narrativen Spuren oder Erzählbögen sprechen kann) statt.

Diese Phänomene werden wie auch das poetische Prinzip der Ausdehnung konterkariert, indem auf einem Weltgipfel eine groteske Abstraktion der Ausdehnung, das Wachstum, als Allegorie auftritt.

> Es sah nicht besonders gut aus, wie ein von Geiltrieben entstellter Salatkopf am Ende des Sommers. […] Wissen Sie überhaupt noch, wie ich aussah, bevor Sie mich mit Anabolika vollgepumpt haben? Ich war die Schönheit selbst, vibrierend von goldenen Verhältnissen! Falls hier überhaupt noch jemand versteht, wovon ich rede: Ich bin die Manifestation des Goldenen Schnitts in allen meinen Teilen. Ich bin die Liebe und das Leben. Dieser Gipfel endete mit einer Videobotschaft an die Erdbevölkerung, in der dem Wachstum Gelegenheit gegeben wurde, per Powerpointpräsentation seine wahre Natur aller Welt in Erinnerung zu rufen. (SF, 45f.)

Das Phänomen der Ausdehnung ist ein ambivalentes: Zum Einen unterstützt es als literarisches Verfahren das Zustandekommen einer Textstruktur und geht in diesem Zusammenhang mit der Entstehung eines leitmotivischen Netzes einher. Zum Anderen wird die Ausdehnung auf narrativer Ebene auch als Entwicklung dargestellt, die ausufern und aufgrund ungünstiger Einflüsse skurrile bis pathologische Züge annehmen kann. Eines dieser skurrilen Phänomene ist die extrem beschleunigte Geschwindigkeit.

> Ich erinnere mich an eine jähe Ausdehnung. So wie auf dem Bildschirm mit einem Klick, schnellte für uns plötzlich die verfügbare Welt auseinander. Das Weltall hat dazu angeblich 13,7 Milliarden Jahre gebraucht. (SF, 41)

Die extreme Beschleunigung der Bewegungen geht mit einem Verschwimmen der Punkte einher, in denen sich bereits deren Verflüchtigung ankündigt. Zugleich fächert sich der Punkt als Grundform in eine unüberschaubere Vielfalt von Variationen auf, in denen der Punkt als einzeln erkennbare Form verschwindet.

> Im schönsten Fall ist die Erde rund. Das heißt, sie wurde aus einem Punkt geboren! Der Weltgeburtspunkt ist unvorstellbar klein und hat auf groteske Art und Weise zugenommen. Der Punkt an sich ist kein Körper, sprach Onkel Roch, man kennt ihn als kleinste runde Fläche, als Endpunkt, Ausgangspunkt, als Mittelpunkt, als Blau in Utas Rock, als Fliegenschiß auf Fensterglas, als Suchpunkt, Sehnsuchtspukt, Fluchtpunkt am Horizont, im Wellenmeer verflüchtigten Punkt, sprach Onkel Roch, kurz: als verschwundenen Punkt. (SF, 68)

Vergegenwärtigt man eine sich ausdehnende Form, die ins Grenzenlose strebt, ergeben sich dort, wo die Spannkräfte und der Druck sehr hoch sind beziehungsweise wo die sich ausdehnende Textur, beispielsweise die Fallschirmseide, ihre Grenzen erreicht oder überschreitet, Risse, Brüche und Zwischenräume. Diese sind vergleichbar mit einem Riss, der in *Die Überfliegerin* unter einer gespannten Tapete das Mauerwerk spaltet.

> An der Wand gegenüber hat ein Riß das Mauerwerk gespalten. Das war immer die Stelle, wo die Tapete spannte und nach einigen Monaten platzte, woraufhin ich Leim darüberstrich, von der Decke aus den Schornstein entlang, eine glänzende Spur, eine ewig nässende Wunde. Wenn ich eine neue Tapetenbahn hinter den Kachelofen klebte, fing es schon bald an darunter zu arbeiten, die gespaltene Wand knirschte in der Nacht, das Papier spannte sich […]. (DÜ, 21)

Solche Bruchstellen konturieren sich in *Im schönsten Fall* auf formal-ästhetischer Ebene als Leerstellen und -Zeilen, Zeilenbrüche, Auslassungen, Ellipsen oder Schnittstellen infolge eines montageartigen Textverfahrens.
In seiner Studie *Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens* beschreibt Rainer Nägele im Vorwort ein Phänomen, das sich auf die Erfahrung der Ich-Erzählerin übertragen lässt: das Ausbleiben – oder das Immer-wieder-Zerfallen – einer Vorstellung als textgerierendes Moment und Motor eines Sprachstroms.

> Darstellen will und soll der Mensch gerade das, was er nicht vorstellen kann, heißt es kategorisch bei Friedrich Schlegel. Darstellen wäre dann ein Gang ins Unvorstellbare, nicht, wie es weit verbreitete Meinung ist, das Hinausstellen einer vorher gegebenen (inneren) Vorstellung. Das heißt aber, dass die

> Darstellung vielleicht überhaupt keinen „Inhalt“ hat (auch dieser Halt ist verschwunden), sondern um eine Leere sich hin- und herstellt.[359]

Im weiteren Verlauf seines Textes weist Nägele auf Friedrich Hölderlin hin, demzufolge „die Darstellung den *reißende[n] Wechsel der Vorstellungen* in der Zäsur unterbrechen [muss].“[360] Diesen Wechsel anzuhalten, könne zunächst „nur einen Freiraum schaffen, der noch nichts beinhaltet (aber Potential für andere Wahrnehmungsweisen schafft […]).“[361] Die Vorstellung, so Nägele weiter, „ist nicht mehr ein Vorgestelltes, sondern die reine Form der Vorstellung.“[362]

Nägele folgt hier einer konstruktivistischen Lesart des Textes, derzufolge die sukzessive Entstehung der individuellen Textwelt der Sprechinstanz als Prozess nachvollziehbar bleibt. Der weiße Raum bezeugt dementsprechend Bewegungen einer Suche und Textentstehung beziehungsweise das Entwickeln einer Vorstellung, die bis zum Ende des Textes nicht endgültig, nicht abgeschlossen, sondern ein schwebendes Noch-Nicht ist.

Durch die bruchstückhafte Textstruktur artikuliert sich die ins Ungleichgewicht geratene Welt. Diese kann auch als eine „sich wandelnde Welt“[363], ephemere Welt, begriffen werden. Sie befindet sich insofern im Wandel als der Druck der Beschleunigung, Erschütterung und Ausdehnung steigt und bestimmte Phänomene im Verschwinden begriffen sind – so etwa die „Kraft, ein Weltgebäude zu errichten“ (SF, 9), „[d]as Kopfrechnen als Disziplin“ (ebd.), der Mathematiklehrer „in Anzug und Krawatte“ (SF, 10), eine noch nicht reduzierte, das heißt komplexe, Raum einnehmende, gegebenenfalls poetische, Sprache (ebd. SF, 14).

Das Ephemere als Form der Flüchtigkeit drückt sich dabei in dem weißen Raum aus, der durch Zeilenbrüche, Umbrüche, Leerstellen, Ellipsen und Montagen entsteht; eine Form, die mit Nägele als ein „Erscheinen des Verschwindens“ bezeichnet werden kann. Zugleich findet sich in jenem weißen Raum, der das „Erscheinen des Verschwindens“ markiert, das Gegengewicht zu der dargestellten schwankenden Welt

---

[359] Nägele, Rainer: Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens. Basel/Weil am Rhein (2008): Urs Engler Edition. S. 9. Nägele zitiert an dieser Stelle aus: Behler, Ernst (Hrsg.): Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band 18. München (1958): Schöningh. S. 341.

[360] Ebd. S. 10. Nägele zitiert hier aus: Sattler, D.E. (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. Bd. 16. S. 250.

[361] Ebd.

[362] Ebd.

[363] Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/ Göppelsröder, Fabian/ Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108, hier: S. 87.

wieder. Er stellt nicht nur das Verlorene dar, sondern auch das, was die Welt wieder in ein Gleichgewicht versetzen könnte beziehungsweise – als latenter beziehungsweise potentieller Raum – in Balance versetzt. Denn auch wenn sich dieser Teil der Welt als Auslassung, also als Unbestimmtheit, artikuliert, besteht er bereits in der Sprache und birgt, gerade indem er freigelassen wird, gleichsam unendliches Potential.

Der Begriff des Ephemeren umfasst dabei „drei Hauptbedeutungen“[364]: 1. dem Tag unterworfen, 2. labil und 3. kurzlebig. „Der Ausdruck ist damit geeignet, sowohl das Alltägliche und das täglich Wiederkehrende zu bezeichnen“, so Gernot Böhme in seinem Aufsatz *Die sanfte Kunst des Ephemeren*, „als auch die Unberechenbarkeit dessen, was der Tag bringt, als auch schließlich die Flüchtigkeit und Hinfälligkeit des Daseins selbst.“[365]

Typische Bilder für das Ephemere sind der Flügelschlags eines Schmetterlings, das kurze Leben der Eintagsfliegen oder -falter[366], Wind oder Wasser, das etwas abträgt, beispielsweise Sand oder Laub, und damit die Flüchtigkeit des Lebens verbildlicht. In diesen Bildern drückt sich das Veränderliche und Vergängliche auf eine leichte, filigrane Weise aus. Man denke an den lautlosen Flügelschlag, mit dem sich ein Falter verflüchtigt.

Jedoch unterscheidet Böhme zwischen einer gewalttätigen und einer sanften Kunst des Ephemeren. Beide, so Böhme, scheinen dasselbe zu bewirken: „dass der Betrachter oder Teilnehmer den flüchtigen Augenblick spürt.“ Die gewalttätige Form des Ephemeren folge dabei einer „Ästhetik der Plötzlichkeit“[367]. Als Beispiel für diese Form führt Böhme eine Performance eines Explosionskünstlers an: Dieser steht auf einer kleinen Kiste. Plötzlich explodiert die Kiste. Kistenteile fliegen durch den Raum. Der Performer bleibt unversehrt, er hat lediglich seinen Standort verändert. Anschließend werden Belege, Spuren, der Explosion als Dokumentation der Performance

364 Ebd. S. 88.

365 Ebd. S. 88f.

366 Vgl. „Manchmal steht Berte aus der oberen WG in der Wohnung und sieht sich Arcus in seinem Objektkasten lange an. Er hängt an einer schrägen Wand über uns, mit der Flügelspanne zweier Hände. Er ist ein Original. Er hängt da, als wäre er irgendwann einmal plötzlich erschreckt worden und hätte sich bis heute nicht davon erholt. Als hielte er noch immer den Atem an, ein Wesen aus den Tropen, das voll entfaltet nur einen Tag zu leben hat. Dem entspricht seine Pracht: seine Zeit ist kurz, er gibt sofort alles.“ (SF, 16)

367 Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/ Göppelsröder, Fabian/ Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108, hier: S. 102.

ausgestellt. Der Augenblick, der sich verflüchtigt hat, wird erst im Nachhinein noch einmal ins Bewusstsein geholt.[368]

Die Momente der Plötzlichkeit in Krauß' Texten[369] weisen bei Weitem nicht die Drastik der beschriebenen Explosion auf. Was jedoch sowohl der Performance beziehungsweise der gewaltvollen Kunst des Ephemeren als auch den Momenten der Plötzlichkeit in den Texten von Angela Krauß zugrunde liegt, ist die retrospektive Beschreibung eines Moments. Der flüchtige Augenblick wird nicht in actu erfahrbar gemacht, sondern aus der Rückschau berichtet.

Demgegenüber steht das Verfahren der sanften Kunst des Ephemeren, das Böhme als ein „Mitgehen, ein ruhiges Dabei-Sein" beschreibt. „Die künstlerische Haltung", so Böhme, „setzt dafür zweierlei voraus. Zum einen […] muss [sie] mit dem Naturcharakter ihres Materials rechnen. […] Zum anderen muss der Künstler bereit sein, die Natur an seinem Werk mitwirken zu lassen."[370] Eine solche Form der Inszenierung des Ephemeren im Text findet sich in *Im schönsten Fall* an Stellen, an denen der Text bröckelt und Auslassungen, Leerstellen, Zeilenbrüche oder -umbrüche der weißen Buchseite Raum geben. Wenn in Zusammenhang mit der sanften Kunst des Ephemeren in Performances und der Bildenden Kunst das Abtragen des Werkes durch Wind oder Wasser Teil der Darstellung ist, um die Flüchtigkeit sinnlich-konkret erfahrbar zu machen, wirken an der Textgestalt von *Im schönsten Fall* Formen des Schweigens, beispielsweise als Bruch, Leerstelle oder Auslassung, als eine das Sprachmaterial abtragende ‚Naturgewalt'.

Auch die Figuren in *Im schönsten Fall* sind insofern ephemere als sie kaum figurenpsychologisch ausgestaltet oder in den Details ihrer Lebensumfelder dargestellt, sondern sehr reduziert skizziert werden. Die Figurenskizzen wirken dabei teilweise so, als seien die Figuren in Bewegung, als wären sie, den dargestellten schnell wechselnden

---

[368] Ebd. S. 102f.

[369] In ihrem Aufsatz *Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen* spürt Marion Gees einer Plötzlichkeit in den Texten von Angela Krauß nach, die Text- und Erzählräume initiiert. Sie ist hier als eine plötzliche, dem Text vorausgehende Wahrnehmung aus der Retrospektive zu begreifen. Die „Zustände [der Erzählerin], die sich motivisch zwischen somnambuler Versunkenheit und klarer Geistesgegenwart, zwischen Momenten des Wartens und einer plötzlichen Empfindung im ‚Bruchteil einer Sekunde' bewegen", stehen dabei meist in Zusammenhang mit dem morgendlichen Erwachen. Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92, hier: S. 80.

[370] Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/Göppelsröder, Fabian/Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108, hier: S. 103ff.

„Bewegungsmuster[n]“ (SF, 13) entsprechend, nur mehr als verwischte Schemen erkennbar, die von einem Ort zum nächsten eilen. Lediglich die WG-Bewohnerin Berte und die ältere Hausbewohnerin Madame Fleur strahlen, auch sprachlich, die Stetig- und Langsamkeit einer vergangenen Zeit aus. Während diese Eigenschaften bei Madame Fleur sowohl auf ihr Alter als auch auf einen offenbar glücklichen Verlauf ihres Lebens zurückzuführen sind – dieser ist einer umfänglichen Stilettosammlung abzulesen, die die Anekdoten ihres Lebens erzählt –, stellt die schweigsame Berte ein lesendes „Bild von Vermeer“ (SF, 74) aus dem niederländischen Barock dar, das durch eine anachronistische Lebensweise und Erscheinung aus dem Kontext der anderen Figuren heraussticht.

Es bleibt auffällig, dass die Figuren in erster Linie Träger einer Rhetorik, im metaphorischen Sinne Redefiguren, sind. Nicht nur Bertes und Elmars Sprechweisen werden von der Erzählerin beschrieben, auch Karels Monologisieren über naturwissenschaftliche und technische Zusammenhänge wird von der Erzählerin ausgelotet. „Das Silizium ist ein besonderer Fall […]“, flüstert Karel der Erzählerin beispielsweise zu. „Es scheint etwas zu wissen. […] Die Zukunft kommt ohne Hardware aus, die zerfällt und vergisst. Der Wind ebnet irgendwann die älteste Runenschrift ein, deine Festplatte überlebt dich nicht, nur die atomare Matrix ist von Dauer.“ (SF, 47) Zugleich stellt Karel als offenbar ebenfalls schweigsame Figur eine Fortführung und Variation von schweigsamen männlichen Figuren aus früheren Texten (sowohl Hauptfiguren wie der Vater aus *Der Dienst* oder Roman aus *Wie weiter* als auch Nebenfiguren wie ein Bauarbeiter, der in der Erzählung *Glashaus* „den ganzen Tag über kein Wort“ spricht, „es dringt auch keins zu ihm, dafür sorgen die roten Schalen über seinen Ohren.“[371]) dar. „Spricht deutlicher, Liebster“, fordert die Erzählerin ihn auf. „Und mehr!“ (SF, 48)

Obwohl die Erzählerin das Sprechverhalten der Figuren genau beobachtet und beschreibt, stehen diese kaum in dialogischer Beziehung zueinander. Darin drückt sich eine Vereinzelung aus, in der die Figuren sich ebenso befinden wie die bereits aufgeführten Phänomene, die in den Rissen einer sich ausdehnenden Welt verschwinden. Bertes Schwangerschaft wird nicht auserzählt. Doch am Ende des Textes konturiert sich auf narrativer Ebene ein weiterer Zwischenraum, der einen Konnex zu Bertes Schwangerschaft herstellt: eine „Steinschlucht“ (SF, 98), „die engste Gasse der

[371] Krauß, Angela: Glashaus. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 168-186, hier S. 172.

Stadt“, welche die Erzählerin wie einen Geburtskanal passiert, um in eine neue, märchenhaft anmutende und darin an die Romantik erinnernde Welt-, Lebens- und Schreibsituation aufzubrechen.

> Mein Koffer rammte mal rechts mal links / gegen die Ziegelwand, / Restputz fiel hinter mir herunter, / ich hielt die Luft an. / Um an Ausdehnung zu verlieren. / Man kann durch den Stein gehen wie eine Eidechse. […] An zwei prächtigen Toren kam ich vorüber, / ehe sich mir noch tiefer im Dunkeln / am Ende der Sackgasse ein drittes öffnete. // So fällt nur ein altes, sehr schweres Tor in ein tiefgoldenes Schloß. (SF, 98f.)

Zugleich findet der Text auf den letzten Seiten zu einer durchgängig langgedichtartigen Form, die vollständig durch Zeilenbrüche, Leerzeilen, Verdichtungen und Ellipsen strukturiert ist, als wäre die Erzählerin auf diese Weise zumindest in formal-ästhetischer Hinsicht in einem Welt- beziehungsweise Sprach- und Textgebäude angekommen.

V.II Reduktion, Auslassung, Verdichtung

Im Schönsten Fall, eine, wie Rüdiger Görner in seinem Aufsatz *Silizium, Küsse, Weltgipfel. Anmerkungen zur Prosa „Im schönsten Fall" von Angela Krauß* schreibt, „Ich-Prosa, die zu einem abschließenden Prosagedicht führt und einem lyrischen Kontrapunkt über die Liebe als eine ‚selbstgewisse inwendige Form' (SF, 101)"[372], ist ein aus Bildern und Szenen kaleidoskopartig zusammengesetzter Text, der von Auslassungen, Verdichtungen, Bruchstücken und Brüchen geformt wird.

Die durchlässige Textstruktur entzieht sich sowohl einem linearen narrativen Zusammenhang als auch einer monolithischen Form, analog dem Weltgebäude, das die Erzählerin als zerfallen wahrnimmt. Dabei zerbricht der Text nicht in zusammenhangslose Einzelteile, sondern ist durch Zeilenumbrüche in Textblöcke strukturiert, die leitmotivisch, rhythmisch und/ oder thematisch in Verbindung zueinanderstehen.

> Verkleinerung bedeutet Intensivierung: genau diese Wirkung suchen Angela Krauß' Texte, wenn sie in kleinen, dichten Szenen Bilder zunächst der Arbeitswelt und des Alltags entwerfen, deren assoziative Aura sich der Musikalität und lyrischen Qualität der Textkompositionen verdankt.[373]

Was Norbert Otto Eke in Bezug auf die kurzen Prosatexte des Bandes *Kleine Landschaft* konstatiert, kann in abgewandelter Form auch auf die Textgestalt von *Im schönsten Fall* angewandt werden. Hier sind es jedoch keine ganzen (wenn auch kurzen) Texte, in denen sich durch die Verkleinerung der Form eine Intensivierung der Bilder, Szenen und Atmosphären einstellt, sondern Textblöcke, die sich bereits in *Der Dienst* und später seit *Wie weiter* in Krauß' Texten, insbesondere in *Im schönsten Fall* und *Der Strom,* herauskristallisieren. In *Im schönsten Fall* sind diese deutlich kürzer als noch in *Wie weiter*;

[372] Görner, Rüdiger: Silizium, Küsse, Weltgipfel. Anmerkungen zur Prosa „Im schönsten Fall" von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 54-60, hier S. 54.

[373] Eke, Norbert Otto: Schaulust. Wahrnehmung und Form in der Prosa von Angela Krauß. In: Ders.: Wort/Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Erich Schmidt Verlag. S. 257-267, hier: S. 257.

die kürzesten Abschnitte bestehen aus nur einem Satz.[374] Durch die Verknappung der einzelnen Szenen und Bilder entstehen im Fortlauf des Textes immer wieder Momente der Verdichtung und Intensivierung. Zugleich entstehen an ihren Rändern, dort, wo sie mittels Zeilenumbrüchen aneinander montiert sind, Bruchstellen und Leerräume. Die Textform entwickelt sich gegen Ende des Textes schließlich in eine dezidiert lyrische Form, die sich durch Zeilenbrüche, Ellipsen, einen Flattersatz und eine nochmal stärker verdichte Sprache entwickelt.

Die Autorin selbst spricht in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* vom „Fragment der Form" (GL, 23). Grundsätzlich entzieht Krauß ihr Œuvre Begriffen, literarischen Strömungen und Tendenzen, um eine schwebende Leichtigkeit der Texte zu bewahren und einen Modus des Poetischen aufrechtzuerhalten. Zugleich erscheint der Begriff des Fragments jedoch auch in anderen Texten.

> Immer wollte ich mit jedem, der mir begegnete, eine Weile leben, ein Jahr oder eine Woche, mit wachsender Erfahrung hätten vielleicht vierundzwanzig Stunden ausgereicht, um von der Unbegreiflichkeit des anderen zu seiner Eigenart vorzudringen. Wozu sonst sollten sie mir über den Weg laufen? Wozu sonst die ewigen Ströme und Wirbel aus Luft, Nebel, Pollen, Staubmolekülen, Nervenimpulsen? Mit jedem eine Runde forttanzen! Hände, Gerüche, der vibrierende Hof der Worte, der dringliche Körper, die ganze Hilflosigkeit, das ganze ewige Fragment eines anderen, das nur gefühlt werden kann. Die flüchtige Begegnung mit dem eigenen Fragment, das auch nur gefühlt werden kann. (WK, 34)

Die Bedeutung des Fragments kann in diesem Zusammenhang am ehesten mit Ausschnitt, Facette oder Nuance begriffen werden. Die (notwendigerweise) selektive Wahrnehmung geht dabei mit dem Wunsch einher, sowohl sich selbst als auch sein Gegenüber in einer größeren Komplexität zu erfassen.

Die Autorin verwendet den Begriff des Fragments hier wie auch in anderen Texten, ohne sich auf den frühromantischen Fragmentbegriff zu beziehen, demzufolge mehrere unterschiedliche Inhalte unterschiedlicher Gestalt idealerweise gleichwertig nebeneinanderstehen können.[375] Im *Deutschen Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*

[374] Vgl. „Dieses ganze Jahr, der Sequoia-Rechner ging ans Netz, es ließ gewissen Anzeichen erkennen." (SF, 9) Das Küssen ist keine Sache der Zahl, es ist auch keine Handlung, eher ein Ballon aus Fallschirmseide." (SF, 14) „Die nächtlichen Postflugzeuge stimmten mich schon länger nachdenklich." (SF, 18) „Ich liebe Karel." (SF, 20) „Ich lasse den Kopf zurückfallen und fühle Karel." (SF, 20)

[375] Vgl. u.a. Behler, Ernst/ Eichner, Hans (Hrsg.): Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe, Bd. 2. Paderborn (1967): Schöningh. S. 197ff. Friedrich Schlegel und Novalis bezeichnen den Aphorismus in der „Funktion einer zentralen Denk- und Stilform" (Schanze, Helmut (Hrsg.): Romantik-Handbuch.

wird das Fragment entweder als „bruchstück, (erhaltenes) teil eines ganzen“ oder als „etwas (bewußt) unvollständig gebliebenes, unvollendetes. häufig von literarischen werken“[376] begriffen – eine Definition, der sich auch Cori Mackrodt in ihrem Eintrag zum Fragment im *Metzler Literatur Lexikon* anschließt, indem sie einen fragmentarischen Text als „1. nicht vollständig überlieferte[n] oder 2. nicht vollendete[n] oder aber 3. ein[en] Text, der mit der Absicht gestaltet ist, den Eindruck von Unvollständigkeit zu erwecken“ definiert.[377] Um den Begriff gibt es eine umfangreiche literaturwissenschaftliche Debatte.[378] Krauß selbst hält den Begriff des Fragments, ebenso wie den Begriff der „Ganzheit“[379] und Begriffe im Allgemeinen, in der Schwebe.

„Das dichterische Ich“, so die Autorin, bewege sich grundsätzlich zwischen zwei Polen: „dem Schweigen und der Formulierung, dem Gestaltlosen und der Gestalt“, „der Ganzheit des Schweigens“ und „dem Fragment der Form“ (ebd.). Dieser Polarität liege das Paradoxon zugrunde, dass jede Formulierung die Welt verkleinere, die Welt ohne Formulierung jedoch „nicht ertragbar“ (ebd.) sei – ein Phänomen, das zunächst darauf zurückzuführen ist, dass Krauß Gattungsgrenzen auslotet und im Zuge dessen Möglichkeiten und Grenzen der Sprache nachspürt, „auf dem Weg durch Zeit und Raum“ sowohl ihre „Bodenschwere als auch ihre ‚schwebende‘ Transgression“[380] auslotet.

Tübingen (1994): Alfred Kröner Verlag. S. 276) als Fragment. Zugleich liegt kein „endgültiges Konzept des Fragments im Sinne einer literarischen Kunstform“ (ebd.) vor. „Die intendierte thematische Vielseitigkeit und Offenheit rückt die Fragmente auch in einen Zusammenhang mit der Miszellaneenliteratur des 18. Jahrhunderts, die den Begriff des Fragments vielfach als Sammelbezeichnung für vermischte Schriften unterschiedlichen Inhalts, jedoch ohne besondere formale oder gattungsmäßige Ansprüche verwendet hatte. Über diese Gebrauchsfunktion der Form hinaus wird es vor allem die semantische Ambivalenz des Begriffs als Doppelsinn von Bruchstück einer zerfallenen und Teil einer noch nicht realisierten Ganzheit, verbunden mit seiner metaphorischen Reichweite, gewesen sein, die ihn für die Romantiker interessant gemacht haben dürfte.“ (ebd. S. 279)

[376] Der digitale Grimm, Eintrag „Fragment“. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#4 (Zuletzt eingesehen am 14.02.2023.)

[377] Mackrodt, Cori: Fragment. In: Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, begr. von Schweikle, Günther/ Schweikle, Irmgard, 3. völlig neu bearb. Ausg., Stuttgart/ Weimar (2007): Metzler. S. 250f., hier S. 250.

[378] Vgl. u.a. Burdorf, Dieter: Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur. Göttingen (2000): Wallstein.

[379] Gees, Marion/Krauß, Angela: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Ein Gespräch. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 78-91, hier: S. 89.

[380] Morrien, Rita: Angela Krauß – Körperstürze durch ‚leere Räume‘ und ‚erfundene Zeiten‘. In: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto/Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. München (2012): Wilhelm Fink. S. 257-272, hier: S. 257.

> Dass das Kunstwerk im Vergleich zum Ganzen (der Welt) notwendigerweise ausschnitthaft bleiben muss, (das meint die Formulierung vom „Fragment der Form"), findet sichtbaren Ausdruck in der ganz eigentümlichen Gestalt von Angela Krauß' Erzähltexten, die in der Tat „zuweilen etwas Torso- und Reliefhaftes" ausstrahlen, was wiederum ein Gegenstück findet in der druckgrafischen Gestaltung der Werke, in denen Durchschüsse und Leerzeilen immer wieder Inseln der Ruhe und des Innehaltens markieren. Aussparungen wie diese zwingen den Leser in die Offenheit des „undefinierten Raums"; sie schließen Zugänge auf zu der im scheinbar Selbstverständlichen und Vertrauten nicht mehr hörbaren ‚Sprache der Dinge'. In ihrer letzten Frankfurter Poetikvorlesung (*Die Vorfreude*) hat Krauß diesen geheimen Fluchtpunkt ihrer Poetik der Aussparung von der Seite einer Alltagserfahrung, der Begegnung mit in Zoos und Tiergärten buchstäblich anschaulich gewordenen Tieren, her beschrieben: „Sie denken, daß sie unsterblich sind, und brauchen dafür keine Gründe zu nennen. Ja mehr noch: für nichts, gar nichts brauchen sie Gründe zu nennen. Sie erlauben uns nicht, sie zu beurteilen, sie erklären sich nicht, sie halten das offen. Und sie zwingen uns damit in diese Offenheit, sie nötigen uns, diese Offenheit, den undefinierbaren Raum, der sie umgibt, auszuhalten. Dieser undefinierte Raum ist es auch, der ein Kunstwerk umgibt."[381]

Eke weist auf die Sichtbarkeit des von der Autorin beschriebenen Pendelns „zwischen der Ganzheit des Schweigens und dem Fragment der Form" (GL, 23) in der formal-ästhetischen Gestaltung der Texte hin. Das „Torso- und Reliefhafte"[382] der Textstruktur, das sich in „Durchschüsse[n] und Leerzeilen" konkretisiert, ist sowohl in *Im schönsten Fall* deutlicher zu finden als auch in früheren Texten wie etwa *Der Dienst*. Die Textgestalt von *Im schönsten Fall* wirkt jedoch noch luftiger, brüchiger, durchlässiger als die ihrer Vorgänger. Das Weiß nimmt, indem der Sprachstrom der Erzählerin durch Absätze, Zeilenumbrüche, Einrückungen (SF, 34), Auflistungen (SF, 9), dialogische (SF, 72f.) oder gebundene Rede (SF, 93) strukturiert wird, auf den einzelnen Seiten viel Raum ein.

Zugleich nehmen Komplexität, Vielfalt und Verschiedenheit (bis hin zu scheinbarer Unvereinbarkeit) der Szenen, narrativen Bögen, Motive, Sprechweisen, Handlungs-

---

[381] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion: (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 13-24, hier: S. 16. Den Ausdruck des „Torso- oder Reliefhafte[n]" zitiert Eke aus Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In: Gees, Marion/Malinowski, Berna-dette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92, hier: S. 89. Der „undefinierte Raum" ist ein Zitat aus Krauß' Frankfurter Poetikvorlesungen *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* (GL, 93). Die zitierte Stelle ist wiederum ein Zitat aus dem Band *Weggeküßt* (WK, 21).

[382] Gees, Marion: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92, hier: S. 89.

und Sprechorte im Vergleich zu früheren Texten sehr stark zu (in *Der Dienst* hingegen kreisen die Bruchstücke des Textes in einer konzentrierten Einheit von Figuren, Sprechweisen, Themen, Motiven und Erzähllandschaften). Auf diese Weise erscheint der Balanceakt, der sich in der Textgestalt von *Im schönsten Fall* ausspricht, besonders kühn.

> Ich habe Karel immer alles zugetraut. Die Überwindung der Materie war noch das Geringste.
>
> Ich habe jedesmal [sic] seine Hand gefühlt, kurz bevor sie nach meiner griff. Wenn er mir etwas sagen wollte, spürte ich es an seinem Atem, der einen kurzen Anlauf nahm. Weil es nur bei Sätzen geschah, die er nur einmal für immer sagen würde, hielt auch ich meinen Atem an.
>
> Ich habe auch versucht, über Karel und mich nachzudenken. Es ist, als ob sich jemand Drittes einmischt, der sich in der Tür geirrt hat.
>
> Zwischendurch legte ich manchmal das Ohr an die Wand, wenn sie erbebte, bin ich weggesprungen. Es hat mich durchgeschüttelt; ich konnte danach mit dem Nachdenken sofort aufhören. Es reichte die bewohnte Nähe. Eine Art warm bewohnte Unendlichkeit umgibt einen, solange man glücklich ist.
>
> Arcus hing erschrocken in seinem Kasten an der Wand; seine Augen hörten nicht auf, mich zu enttäuschen. Ein völlig unbefriedigendes Formangebot der Natur. Mitten am Tag, wenn ich vorbeiging, empfand ich dieses Defizit an Lebendigkeit, das in unbegreiflichem Widerspruch zu seiner Farbenpracht stand. Ich hatte nie darüber nachgedacht, daß es sich um tote Augen handelt. Arcus wurde umgebracht. Seinen Augen sieht man das als Mensch nicht an. Er hängt da und füllt diese Wohnung unter dem Dach mit seinem unerhörten golddurchstäubten Blau, einem Blau, das das Herz rasend macht vor Zuversicht. (SF, 37)

Die Leerzeilen, die zu der bruchstückhaften Gestalt des Textes beitragen, übernehmen unterschiedliche Funktionen. Die entstehenden Pausen markieren Momente des Innehaltens sowohl für die Leserinnen und Leser, wie Eke es beschreibt, als auch für die Erzählerin. Beim Versuch, über ihren Lebensgefährten Karel nachzudenken, legt sie gedankliche Pausen ein. Das mag zum Einen mit der Pointierung ihrer Gedanken zu tun haben – auf Spannung und Verdichtung (die sich formal auch in der Kürze niederschlägt) folgen Entspannung und Leere.

Zum Anderen entstehen auf diese Weise „undefinierte Räume", die sich schließlich in Reflexions- und Erinnerungsräume verwandeln. Aus diesen erwachsen wiederum neue Sätze, Gedanken, Erinnerungen und Bilder. Bereits in *Das Vergnügen* wird die Korrelation zwischen Pausen und Veränderungen dargestellt. „[D]ie Zeit ist, wenn es

klingelt: große Pause, kleine Pause, das ist die Zeit. Nein, Kinder, die Zeit ist das vor dem Fenster draußen: die Veränderung.“ (DV, 20)

Eine auf einen Zeilenumbruch folgende Veränderung ist beispielsweise die Aussage der Erzählerin, ihre Versuche, über Karel nachzudenken, seien, „als ob sich jemand Drittes einmischt, der sich in der Tür geirrt hat.“ Die Erzählerin betrachtet sie als Verfehlungen, nachdem sie in den Textblöcken zuvor jedoch pointierte Überlegungen, Karel betreffend, angestellt hat. Die Veränderung in Form einer Blickverschiebung die hier deutlich wird, betrifft die Haltung der Erzählerin, ihre bewertende Reflexion der eigenen Gedanken. Auf diese Weise unterwandert sie subversiv das zuvor Dargestellte und nimmt es ansatzweise wieder zurück, sodass es in einen schwebenden Zustand zwischen Gesagt-Sein und Zurückgenommen-Werden überführt wird. Insofern können die Leerzeilen als Momente des Schweigens, des Innehaltens, des Stockens und Stotterns betrachtet werden, die dem Schreiben nicht nur vorausgehen oder abschließen, sondern ihm auch innewohnen. Das Druckbild ist, so gesehen, poetologisch lesbar.

> Mit jedem Gedicht […] habe ich die Worte abgeschüttelt. Wie beim Spatzen: erst das wilde Staubbad, dann alles abschütteln, dass die Funken fliegen. Befreit vom Reflektieren übers Dasein, schaue ich ihm wieder leer und keck entgegen. Berauscht von Unbedarftheit; ich weiß nichts; der Äther darf mich küssen; das Leben beginnt. Ich lerne wieder sprechen, aber ganz langsam. Und dann das Ganze wieder von vorne.[383]

Die Auskünfte, die Krauß mit Blick auf das Schreiben von Gedichten gibt, lassen sich in modifizierter Form auf die Textgestalt von *Im schönsten Fall* beziehen. Auch die Erzählerin stellt Reflexionen über das Nachdenken an. Dabei setzt sie nach jedem Zeilenumbruch mit einem thematisch neuen Aspekt ein, ganz so, als hätte sie sich von dem zuvor Dargestellten „[b]efreit“ und finge gleichsam von vorn, aus dem „undefinierten Raum“ heraus, zu reflektieren und zu sprechen an. Die Leerzeilen wirken dabei als Initiationsmomente, die die Entstehung des Textes vorantreiben. Zugleich berichtet die Erzählerin, an Grenzen zu stoßen, wenn sie beispielsweise über Karel nachdenkt. Offenbar kommt sie Karel durch Nachdenken nicht näher; das Denken scheint ein Vorgang zu sein, der in dieser Beziehung eher distanzierend wirkt.

[383] Krauß, Angela: Zum Gedicht noch etwas sagen? In: Krätzer, Jürgen/Preiwuß, Kerstin: *die horen, die eigene Rede des andern … Dichter über Dichter.* Heft 246, Göttingen (2012): Wallstein Verlag, S. 124.

Anders als in früheren Texten, beispielsweise *Der Dienst*, in denen das Schweigen sich auch dezidiert inhaltlich niederschlägt, wird es in *Im schönsten Fall* in erster Linie formal inszeniert – auch wenn in diesem Text wiederum schweigende Figuren vorkommen. Auch Karel, eine, wie bereits angedeutet, variierende Fortführung des Vaters aus *Der Dienst*, des Geliebten aus *Sommer auf dem Eis* und der Figur Roman aus *Wie weiter*, wird von der Erzählerin zum Sprechen aufgefordert: „Spricht deutlicher, Liebster! Und mehr!" (SF, 48) An anderer Stelle wird deutlich, dass Karel häufig in ein Monologisieren verfällt und die Erzählerin verbal verfehlt. „Ich habe manchmal nicht verstanden, worauf er hinauswollte; er hat so eine warme Stimme, wenn er begeistert ist." (SF, 47)

Karel, der „[s]eit zehn Jahren an größeren Projekten von elektronischen Sensormodulen [arbeitete]" (SF, 35), „war plötzlich, von einem Tag auf den anderen, überzeugt, daß wir alle den nächsten Schritt erleben werden. Er wollte ihn tun: die Überwindung der Materie zugunsten der reinen Information." (SF, 35)

Karel übernimmt im Text eine naturwissenschaftlich-technische ausgerichtete Sprechfunktion, die dem Sprechverhalten der Erzählerin konträr gegenübersteht. Besonders deutlich wird dies während ihrer ersten Begegnung.

> Karel und ich, wir sind einander durch Zufall auf der Straße begegnet. Ich: Herrlich blau der Himmel heute! Er: Ein Zerfallsphänomen des Lichtspektrums. Er hatte eine steile Falte auf der Stirn dabei. Als ich lachte, wurde sie tiefer und, ganz wie seine Nase, leicht asymmetrisch. Als ich sie berührte, verschwand sie sofort wieder. (SF, 25f.)

Während Karel und die Erzählerin sich auf einer verbal-kommunikativen Ebene verfehlen, begegnen sie sich körperlich. Diese Begegnungen sind als Teil einer Körpersprache zu begreifen, die für die Erzählerin fundamentale Funktion übernimmt.

> Einst, also im vorigen Jahrhundert, begann es immer leiblich und blieb leiblich. Ich erinnere mich: die kleinen Körper der Briefe und die der größeren Postsendungen. Ich stamme aus dem letzten Jahrhundert, ich bin handgreiflich erzogen, ich ersehne die leibliche Anwesenheit, ich erleide ihr Gegenteil, ich erröte leicht. Es ist eine uralte Sprache, und mein ganzer Körper spricht sie weiter in einem fort. (SF, 46f.)

Ähnlich wie die Ich-Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* ihren Geliebten und die Ich-Erzählerin in *Wie weiter* ihren „Schlafgefährte[n]" (WW, 9) Roman, nimmt auch die

Ich-Erzählerin in *Im schönsten Fall* Karel dezidiert körperlich wahr. „Bei nackter Nähe vergesse ich ganz besonders schnell", reflektiert sie. „Immer dann, nachdem wir einander so innig geküßt haben, daß ich mich für eine Weile in die verwandle, als die ich gedacht bin." (SF, 30) Die körperliche Beziehung der Liebenden wird von der Erzählerin zu einem Ideal überhöht, das in spannungsvollem Widerspruch zu einer zunehmend digitalisierten Welt zum Einen, der hohen Reisefrequenz sowohl Karels als auch der Erzählerin zum Anderen sowie einer von der Protagonistin grundsätzlich konstatierten „[L]eiblich[keit]" als Bedingung für zwischenmenschliche Beziehungen sowie die eigene Selbst- und Welterfahrung steht.

„Der eigene Körper ist das Zentrum und die Grenze aller Erfahrung" (GE, 59), konstatiert Krauß in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen. Er sei der Ausgangspunkt allen Wahrnehmens, Reflektierens und Schreibens. Die an diese Wahrnehmung anknüpfenden vielfältigen Körper in Krauß' Texten geben seismographisch Auskunft über Veränderungen, die unmittelbar Einfluss auf deren Form und Gestalt nehmen. In *Im schönsten Fall* kreiert die Erzählerin eine Trias der Körper. Dabei werden die Grenzen der jeweiligen Körper jeweils geweitet beziehungsweise ließen sich die Körper, ausgehend vom größten zum kleinsten, betrachtet, matrjoschkaartig ineinander schachteln: der menschliche Körper, der Körper/ das Gehäuse des Mietshauses und das imaginierte und im Zuge der Textentstehung sukzessiv entstehende „Weltgebäude". Das „Weltgebäude" wäre, dieser Interpretation nach, zugleich der fertige Text. In Anbetracht dieser Reihung wird deutlich, dass die Sprache in ebendieser Abfolge geweitet wird. Diese Weitung verläuft, ausgehend von der sinnlich-konkreten Beschreibung hin zu einem akzentuiert formal-ästhetisch ausgerichteten Sprachstrom.

Wie das Schreibbewusstsein aus dem eigenen Körper allmählich in die nächstgrößere Körperform wachsen kann, führt beispielsweise auch die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* explizit vor Augen, wenn sie sich in die Figur der Kesselwärterin hineinversetzt.

> Sie bleibt auf der Brücke stehen und nimmt das Zittern mit dem ganzen Körper auf. So macht sie eine weitere Entdeckung: Das Zittern nimmt fast unmerklich zu. Die Kesselwärterin legt beide Hände auf das Eisengeländer. Die Gegend ist ihr vertraut; sie muß die Landschaft nicht sehen, um sie um sich zu wissen als Fortsetzung ihres Körpers. Die Landschaft ist ihre erweiterte Körperform. Ebenso die Fabrik. Sie reicht mit der Fabrik und der Landschaft in die sich anschließende Welt hinaus. Daran ist überhaupt nichts Geheimnisvolles, es handelt sich um eine ganz konkrete Selbstwahrnehmung,

> wie wenn man sehr große Gummistiefel anzieht. So wuchs sie mit den Jahren vereinnahmend in ihre Umgebung hinein. (SE, 13)

Der beziehungsweise die Körper werden auch in *Im schönsten Fall* erschüttert. Anders als in *Sommer auf dem Eis*, wo sich das „Zittern" sukzessive zu einer Explosion steigert, also linear anwächst, wird das Mietshaus, welches die Erzählerin bewohnt und das „Weltgebäude" in nuce abbildet, auf eine unberechenbare und unryhthmische Weise erschüttert.

„Zeitig am Morgen bringt der Nachbar das Gebäude ins Wanken" (SF, 11), konstatiert die Erzählerin zunächst ein regelmäßig auftretendes Phänomen. Doch schon kurz darauf droht „der Druck des Überflusses […] das Ganze zu sprengen." (SF, 12) „Der Nachbar ließ gewöhnlich morgens schon das Haus erbeben" (SF, 14), wiederholt die Erzählerin noch einmal, als böten die allmorgendlichen Erschütterungen durch den Nachbarn aufgrund ihrer regelmäßigen Wiederkehr eine paradoxe Form des Halts. Anschließend dehnt sich die Umgebung der Erzählerin ins „Unbegreifliche" (SF, 19) aus – insofern als die Welt, die sie sowohl im Analogen als auch im Virtuellen, im Hier und Jetzt sowie in der Ferne, im Vorher wie im Nachher erfährt, sich ausdehnt, reißt und in einzelne Segmente zerfällt.

Eine ähnliche Erfahrung macht die Erzählerin während ihrer Arbeit, die sie an einer Stelle im Text mit Karels beruflichem Unterwegssein und der Entstehung des Weltalls eng führt.

> Vier Wochen später war Karel bereits weiter an die Westküste gewechselt, sechs Stunden Flugverlängerung, nicht der Rede wert. Ich bin bei dir, klickerte er mir, kaum daß er gelandet war. Waldbrände zingelten seit Tagen Los Angeles ein.
>
> Ich erinnere mich an eine jähe Ausdehnung. So wie auf dem Bildschirm mit einem Klick, schnellte für uns plötzlich die verfügbare Welt auseinander. Das Weltall hat dazu angeblich 13,7 Milliarden Jahre gebraucht. (SF, 41)

In dem Maße, in dem sich „die verfügbare Welt" ausdehnt, weiten sich Bewusstsein und Sprache der Erzählerin. Die Montage der einzelnen, über den Globus und im Digitalen verteilten Bilder, Szenen, Motive und Phänomene bringt Leerzeilen, Risse und Brüche mit sich. Das „Weltgebäude" scheint keine monolithische, sondern eine hybride Komposition zu sein, die zunehmend zu Zwischen- und Leerräumen tendiert. Tatsächlich fasert der Text ab Seite 87 in die Form eines Langgedichts aus. Die

Erzählerin findet während ihrer Entwicklung von Arcus II visionäre Bilder für ebendieses Vorgehen.

> Hoch oben unter dem Dach über der Stadt sitze ich und widme mich dem Einzelwesen, einer kleinen phantastischen Kreatur; es braucht seine Zeit, ehe sie fliegen, schauen und manchmal sogar sprechen kann. Am Ende setze ich drei Klicks, und sie verschwindet im Schwarm. Der Schwarm ist selbst ein Einzelwesen mit eigenen Lebensgesetzen. Das Schwarmwesen braucht keine Augen mehr, sein Körper besteht überwiegend aus Zwischenräumen, einer elastischen Leere. Ich habe dann das erste, dem ich Augen gegeben hatte, verloren an eine sich ununterbrochen verwandelnde Form. Das ist meine Arbeit. (SF, 15)

Arcus II verschwindet als Einzelwesen in einem Schwarm, der nicht in einer festen Form fixiert wird, sondern in seiner „ununterbrochen[en]" Wandelbarkeit als bewegliche Form bestehen bleibt.

Überträgt man dieses Bild auf die Entstehung des Textes, der wiederum eine Form des „Weltgebäude[s]" darstellt, wird deutlich, dass die Zeilenumbrüche und, gegen Textende, die Zeilensprünge eine solche Offenheit erlauben – indem sie immer wieder neu ‚gefüllt', gedeutet und ergänzt werden können.

Zudem suggeriert der leere Raum, dass die Textblöcke nicht fixiert sind, sondern gleichsam im Nichts schweben, wodurch ihnen eine zusätzliche Leichtigkeit verliehen wird. In Anbetracht der Phänomene des Verschwindens, die im Text eine Rolle spielen[384], und der Metamorphose, für die der Schmetterling, nach dessen Vorbild Arcus II entwickelt wird, auch steht, scheint es nur folgerichtig zu sein, dass die Form des Textes gegen Ende noch einmal deutlich seine Form verändert. An dem Punkt, an dem für die Erzählerin das Leben in seiner bisherigen Form zuende geht, kündigt sich in der Textgestalt ein Aufbruch in eine andere Form an – dezidierter als er auf inhaltlicher Ebene anklingt. Es ist ein Aufbruch, der in die Zwischenräume, das Offene, hineinführt.

> Einmal stand die Tür zur unteren WG offen, und ich sah Elmar vor seinem Rechner sitzen, ein eisblaues Licht auf dem Gesicht. Hinter dem Bildschirm stand die junge Frau aus dem Louvre mit dem Buch in den Händen; Elmars Gesicht war sprungbereit gespannt.

[384] Briefe sind im Text ebenso im Verschwinden begriffen wie Postboten, dauerhafte Wohnsitze, die Disziplin des Kopfrechnens oder sinnlich-konkrete Körpererfahrungen (die des eigenen Körpers ebenso wie die eines anderen Körpers).

> Sie las ihm leise vor: Als niemand mehr weiterwußte, verschwanden auf einmal die Dinge, und die zum Platzen gefüllten Zwischenräume blieben übrig und ergossen sich über die Welt. (SF, 76)

Die Autorin selbst verknüpft in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen Körper und Zwischenräume. Die „Ladungen", von denen sie in diesem Zusammenhang spricht, entstehen auf einer fassbareren Ebene, wenn im Text Zwischenräume, Zeilenbrüche und -sprünge, also Weißräume, bestehen bleiben, zu denen sich die Schrift als Material verhält, das in einen leeren Raum gestellt ist.

> Ich rede über die Gründe, meine Baugründe des Poetischen. Sie liegen nicht in der Sphäre der Gedanken. Meine poetischen Baugründe sind die Körper und der leere Raum. Die Körper, deren Anwesenheit uns letztlich als Spiegel unserer eigenen Leiblichkeit dient. Der Raum, der vom Körper freigelassene, von Körpern verdrängte und von Körpern umbaute Raum. Das ist die sinnlich faßbare, dreidimensionale Szenerie, in der wir uns bewegen, von der unsere Daseinsspannung gespeist wird auf der Wahrnehmungsebene. Eine Art Elektrizität: Ladungen, Felder, Ströme. Stark wahrgenommen projizieren sie sich ins Bewußtsein und lösen dort einen Gestaltungsimpuls aus. So jedenfalls fühlt sich das an. (GE, 65)

Die sinnlich-konkrete, leibliche Wahrnehmungsebene, die nicht nur die hauptsächliche Referenz der Erzählerin, sondern auch ein poetologisches Fundament der Autorin darstellt, gerät in der im Text dargestellten Welt ins Wanken, verbildlicht durch den „flatternden Körper" (SF, 42), in dem sich, so die Erzählerin, „ein feines Mißtrauen gegen die Erfindung" (ebd.) des Fliegens eingenistet habe.

Das Fliegen wiederum steht stellvertretend für schnell wechselnde „Bewegungsmuster" (SF, 13) der Menschen in der globalisierten Welt – private und geschäftliche Flugreisen, Flüge der Postflugzeuge, Besuchsreisen, eine „undurchschaubar" hohe Fluktuation „in der Kanzlei und dem Entwurfsbüro" (ebd.), häufige Umzüge der Mieter nach einem durchschnittlichen Aufenthalt von drei Jahren in dem Mietshaus, das auch die Erzählerin bewohnt (vgl. ebd.), Erscheinen und Verschwinden von Papieren: „Kurswerte des Goldes, Überfälle, Anfälle, Unfälle, Ernstfälle, der jüngste Gipfelbericht" (SF, 12), zuzüglich des Strahlungsverkehrs, ausgelöst durch die „Hochfrequenzsendestationen in Sichtweite in westlicher und nördlicher Richtung, dreihundert Meter Luftlinie entfernt." (ebd.)

Die Schnelligkeit, in der die Bewegungsmuster die Welt verändern, bedroht die Versuche der Erzählerin, Zusammenhänge ihrer Weltwahrnehmung in ein Bild zu setzen, „das dem Auge erkennbar ist" (SF, 10), gewissermaßen ein „Weltgebäude", das

es vermag zu tragen (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang wird zugleich noch einmal die Analogie deutlich, die der „flatternde" Leib mit dem von Stößen erschütterten Mietshaus und dem auseinandergefallenen Weltgebäude eingeht.

> In der Stadt am Ersten des folgenden Monats habe ich Karel von Indien erzählt; und er wollte mir von Japan erzählen. Dabei haben wir uns die ganze Zeit an den Händen gehalten. In Indien wollen die Menschen einen immerzu anfassen. Sie glauben nicht, daß man weiß ist. Ich wußte es selber nicht. Erst durch das ständige Angefaßtwerden kam ich auf die Idee, meine Haut genauer zu betrachten. Tatsächlich ist sie mir dort viel heller erschienen, was auch an der Sonne gelegen haben kann. Jedenfalls, sagte ich zu Karel in der Stadt, habe ich mich an das dauernde Berührtwerden so sehr gewöhnt, und nahm seine Hände und legte sie um meine Wangen und weinte. (SF, 65)

Begreift man die Leerzeilen als „undefinierten Raum", lassen sich von hier aus Anschlussstellen zu einer leiblichen Wahrnehmungs- und Beziehungsebene der Erzählerin finden. „Ich erinnere mich an das Gefühl, als wir uns entgeistert umschlangen:", beschreibt die Erzählerin, „ein Fall durch einen tiefen, eigenschaftslosen Raum." (SF, 66) Tatsächlich führt das Unterbrechen des Sprachflusses zumindest für die Autorin in einen Zwischenraum, der es ermöglicht, „leibhaftig zu erfahren, was mit dieser Welt geschehen ist."[385]

Ähnliches mag auch für die Erzählerin gelten, die sich nach außersprachlichen, leiblichen, sinnlich-konkreten Erfahrungen sehnt, welche Voraussetzung für das Errichten eines „Weltgebäudes" sind. So markieren die Leerzeilen und weißen Stellen im Text Zwischenräume, von denen auch die Autorin spricht, wenn sie Bedingungen ihres Schreibens auslotet. In diesem Zusammenhang rückt sie außersprachliche Phänomene wie „Tat, Leib, Emotion, Stimmung, Seelenlage"[386] ins „Zentrum des Geschehens"[387]. „Sprachlosigkeit"[388] sei gerade in der „Überholungsgesellschaft"[389], in der „[a]lle urteilen, reden, schreiben ohne Unterbrechung, blitzschnell"[390] notwendig, um etwas „Anderes, etwas Neues, Unerwartetes"[391] umfänglich, „mit Haut und Haar"[392], erfahren zu können.

---

385 Krauß, Angela: Der Wortkünstler im Zwischenraum. In: Lützeler, Paul Michael/Kapczynski, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein Verlag. S. 119-124, hier: S. 124.
386 Ebd. S. 122.
387 Ebd.
388 Ebd.
389 Ebd.
390 Ebd.
391 Ebd.
392 Ebd.

„Der Wortkünstler überlässt sich der furiosen Lücke zwischen Vorher und Nachher, der nicht fassbaren Gegenwart, dem Zwischenraum.“[393] Dieser deutet im Text auf die außertextliche Welt hin. Er zitiert die Notwendigkeit, die Welt sinnlich-konkret zu erfahren, ebenso, wie er Gelegenheit bietet, aus dem Text auszutreten und innezuhalten. Zugleich stellt er ein Bindeglied zwischen Sprechen und Schweigen dar. In einem Vorwort zu Hanns Schimanskys Katalog *Arbeiten auf Papier* zeichnet die Autorin sinnlich-konkrete Welterfahrungen durch Formen der Berührung nach, die für sie sowohl text- als auch weltkonstituierend sind.

> In großen, unberechenbaren Abständen fange ich plötzlich damit an, die Gegenstände in meiner Umgebung zu betasten. Die glatten, scheinbar spurenlosen Oberflächen der Tische mit dem Netz feiner Linien im Kunststoff, die handlichen mechanischen Geräte zur Bewältigung des Alltags, die kleinen vergilbten Wasserhähne aus Plast, die Griffe und die Haltestangen, das Geländer, die Verschalungen, die Sichtblenden, die Einfassungen und ihre nur zum Teil sichtbaren Verbindungsstücke, all die abgenutzten, bedrohlich alterslosen Dinge, die sich fremdstellen. […] In großen Abständen glaube ich, das Opfer einer riesigen Verschwörung zu sein. Dann fange ich an, mich der Dinge zu vergewissern, so wie es vielleicht die ersten Materialisten getan haben, die v u l g ä r e n, wenn sie sich in frohen, vernunftbesessenen Riten ihrer Welt versicherten, durch B e g r e i f e n. Ich fahre mit ausgestrecktem Finger das Geländer entlang. Sie läßt sich tasten: die erstarrte Zeit.[394]

Zugleich beschreibt Krauß hier eine Textur der Oberflächen, die sich metaphorisch auch auf den Text übertragen lässt: Durch Momente der Reduktion, Aussparung und Verdichtung entsteht ein Textrelief, das an die sinnlich-konkret wahrgenommene, gleichsam ertastete, beziehungsweise ersehnte Welt der Erzählerin erinnert.
„Wenn er [Karel] mir etwas sagen wollte“, erinnert sich die Erzählerin, „spürte ich es an seinem Atem, der einen kurzen Anlauf nahm. Weil es nur bei Sätzen geschah, die er nur einmal für immer sagen würde, hielt auch ich meinen Atem an.“ Mit dem „undefinierten Raum“, den die Leerzeilen darstellen, vollzieht die Erzählerin unwillkürlich Karels Atempausen, die zugleich ein Atemholen sind, nach. Zugleich markieren diese Pausen auch ihr eigenes Atemholen, das ihr Sprechen gleichermaßen unterbricht wie ermöglicht.

---

[393] Ebd, S. 123.
[394] Krauß, Angela in: Schimansky, Hanns: Arbeiten auf Papier. Galerie Mitte, Dresden, Ausstellung vom 1. März bis 1. April 1990.

Die Atempausen verleihen dem Text Rhythmus und Geschwindigkeit – je häufiger die die Leerzeilen auftreten, desto stärker beschleunigt sich der Textfluss und verlässt der Rhythmus eine etwaige Regelmäßigkeit.
Sind die Textblöcke kurz, entsteht ein Stakkato, das dem Text einen dynamischen, aber auch stockenden Rhythmus verleiht, der an die elliptischen Rapsongs der Figur Elmar erinnert.

> Elmar aus der unteren WG meldet durchs geöffnete Fenster die Reduktionsquote der Sprache bis 12 Uhr mittags: Alles im Normbereich, ruft Elmar aus seinem Gerätepark ins Freie. Auch die Sprache schaltet bei Havarie auf Notbetrieb, welcher dem Geräte-standardbetrieb entspricht. (SF, 14)

Auf diese Weise sei Elmar, so die Erzählerin, „mit dem Unbegriffenen fertig geworden." (SF, 14) Während „Karel […] für das meiste eine Erklärung [hat]" (SF, 15), reduziert Elmar seine Sprache auf ein Minimum. Dabei gleicht er sich den akustischen Signalen der Geräte – hauptsächlich handelt es sich hierbei um PCs und Drucker –, von denen er in großer Stückzahl umgeben ist, an. „*Stop!* rappt Elmar aus der unteren WG durchs geöffnete Fenster und bringt seinen gesamten Hardwareapparat zum Stehen. *Wohindamit?*" (SF, 47)
Elmars „Hardwareapparat" steht exemplarisch für eine zunehmend technologische und digitalisierte Welt. Die Kürze seines sprachlichen Ausdrucks, die Schnelligkeit seiner Intonation, die Reduktion, wird im Text durch die Kursivsetzung von Elmars Worten zusätzlich unterstrichen; seine Rede wird hervorgehoben und vom übrigen Text abgesetzt.

> In der Wohnung liegen hier und da beschriebene Zettel herum, ich weiß nicht, aus welchem Stadium des letzten Jahres sie stammen, sie wirken sich selbst überlassen. Natürlich besitze ich Ordner jeder Art, Pappordner und elektronische, ich bin voll ausgerüstet. Alles Vorgefallene ist festgehalten. Nur die Zukunft fliegt lose herum. Die Zettel führen ein Leben für sich; ich muß es ihnen lassen. Sie sind da, für alle Fälle. Der Mensch wächst ununterbrochen, indem er seine Lage zu begreifen versucht. Das Ganze sei ein System, ein unendliches Ganzes, in dem alles mit allem verbunden ist. Das betrifft das Weltall. Mit dem Weltall verhält es sich wie mit der Zukunft und mit der Liebe: Nichts davon läßt sich begreifen, aber niemand hält es lange aus, seine Theorien für sich zu behalten. Das Unbegreifliche ist das einzige, was diese Welt vor dem Auseinanderfallen bewahrt. (SF, 19f.)

Die gegenüber Elmars Sprache anachronistisch wirkenden Zettel, die in der Wohnung überall herumliegen, Archive einer Sprache (gegebenenfalls Dokumentationen des ebenfalls im Verschwinden begriffenen analogen Notierens), werden deskriptiv dargestellt. Anders als Elmars für den Zeitgeist typischen Rapstücke gestalten die Zettel die Textform nicht aktiv mit (was sie täten, wenn sie beispielsweise als Textblöcke in Erscheinung träten), sondern sind, ähnlich wie die Briefe, Zeugnisse einer zurückliegenden Zeit. Die Zettel existieren als Gegenstände, als Reste; als Träger von Schrift und Sprache oder bestimmter Informationen spielen sie jedoch nur als genannte Objekte eine Rolle.

Schon in dem 2007 erschienen Band *Triest. Theater am Meer* beschreibt die Ich-Erzählerin, während sie auf der Piazza Dalmazia in Triest eine Frau beobachtet, die „im Moment des Losgehens“[395] beginnt, einen Brief zu lesen, ebendiesen Vorgang als Relikt „aus einer anderen Zeit“. Zugleich „muß“ sie selbst aus einer unbestimmten Sehnsucht heraus Briefe schreiben – eine Tätigkeit, die, wie sich bald herausstellt, exemplarisch für das Schreiben, eine „langwierige, insistierende Tätigkeit“, an sich steht.

> Er war gefüllt von dieser kleinen, sorgfältigen, etwas engen Schrift, die aus einer anderen Zeit stammte, aus der Zeit der Briefverhältnisse. Else zum Beispiel schrieb noch immer Briefe, wenn sie auch manchmal ermüdete dabei, aber nur mechanisch, im Handgelenk, nie im Kopf. Oder ich: die Sehnsucht in Prag und in Budapest nach dem Meer. Auch ich mußte Briefe schreiben, denn nur Sehnsucht führt in solche langwierige, insistierende Tätigkeit wie das Schreiben. Wie Elsa hält auch mich das Schreiben in der Vergangenheit fest. Es ist eine immer aufs neue versuchte Bewegung aus der Vergangenheit ans Meer, insofern, als die Vergangenheit dicht ist und das Meer eine lockere Verbindung von Materieteilchen zu sein scheint, die ständig im Begriff ist, sich in die Atmosphäre hin abzusetzen.[396]

Im Zuge ihrer Reflexionen dessen macht die Erzählerin deutlich, welche transformierende Bewegung dem Schreiben ihrer Vorstellung nach zugrunde liegt, nämlich die von einer „dicht[en]“ Vergangenheit hin zu einem lockeren, sich in die Atmosphäre, die Leere, hinein zerstäubendes Gewebe (wie beispielsweise das Meer). Die Dichte der Vergangenheit lässt sich dabei sowohl als Ereignis- oder Bilderdichte als auch als Dichte von Geschichten begreifen – eine Dichte, die im Prozess des

[395] Krauß, Angela: Triest. Theater am Meer. Frankfurt am Main und Leipzig (2007): Insel, S. 21.
[396] Ebd.

Schreibens transformiert, gleichsam „zum Schweben“[397] gebracht werden soll. Insofern liest sich diese Textstelle nicht nur poetologisch, sondern lässt sich auch auf die Entwicklung der Textgestalt in *Im schönsten Fall* übertragen – zum Einen weil der Brief hier eine leitmotivische Funktion übernimmt[398], zum Anderen aber auch, weil die hier ins Bild gesetzte Textform in *Im schönsten Fall* umgesetzt wird. Das Meer als „lockere Verbindung von Materieteilchen“, die „ständig im Begriff ist, sich in die Atmosphäre hin abzusetzen“, also aufzulösen, stellt in diesem Fall die lyrisch-bruchstückhafte Textstruktur dar, in die der Hauptstrom des Textes sich zum Ende hin zerfasert.

Der Textfluss wird zudem durch elf sog. „Weltgipfel“ (SF, 43) unterbrochen, die auf den jeweiligen Seiten eingerückt und in einer anderen Schriftart dargestellt sind. Der überwiegende Teil des Textes ist in einer Serifenschrift gesetzt, während die „Weltgipfel“ in einer serifenlosen Schrift eingefügt wurden. Mit dem Wechsel der Typografie und eingerückten Setzung findet ein weiteres Element Eingang in den Text, das die Fülle und Verschiedenheit der inhaltlich verhandelten Erscheinungen auf einer formal-ästhetischen Ebene inszeniert.

> Der nächste Weltgipfel setzte sich mit dem Wachstum auseinander. Man hatte ihm eine Vorladung geschickt, es war erschienen. Es sah nicht besonders gut aus, wie ein von Geiltrieben entstellter Salatkopf am Ende des Sommers. Wir sehen Sie denn aus! lautete die erste Frage. Und Sie! versetzte das Wachstum, nehmen Sie erstmal diese ulkigen Perücken ab, ich stehe doch hier nicht vor Gericht! Die Staatsoberhäupter entblößten sich zögernd. Sie machten einen völlig verunsicherten Eindruck. Das Wachstum legte nach: Wissen Sie überhaupt noch, wie ich aussah, bevor Sie mich mit Anabolika vollgepumpt haben? Ich war die Schönheit selbst, vibrierend von goldenen Verhältnissen! […] /
>
> […] Aus Straßgräbchen wünschte ich mir plötzlich einen Brief. Von meiner Mutter. Einen ungeöffneten Brief aus den dreißiger Jahren. An mich. / Bald danach hat es mich nach einem Huhn verlangt. (SF, 46.)

[397] Vgl. Krauß, Angela in: Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag 13. Oktober 1995. Literaturbeilage. Vgl. auch http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html. (Zuletzt eingesehen am 30. Juni 2021.)

[398] Vgl. V.III Ungeöffnete Briefe als Motive der An- und Abwesenheit

Die „Weltgipfel“ setzen sich auf ironisch gebrochene Weise mit den Themen Überbevölkerung (vgl. SF, 34f.), Geschwindigkeit der Erde im Weltraum (vgl. SF, 43), Wachstum (vgl. SF, 45f.), Wetter (vgl. SF, 52), Glück (vgl. SF, 57), turbulente Aktivitäten der Sonne (vgl. SF, 59f.), erschütterte Grundfesten des Daseins (vgl. SF, 67), das menschliche Genom (vgl. SF, 78), die Notwendigkeit einer Weltsprache für die Bewältigung eines grenzmathematischen Problems (vgl. SF, 81f.), Rückgang der Vorfreude (vgl. SF, 83f.), die Entdeckung eines Galaxienhaufens und einem auf „die Erde zurasenden Asteroiden“ (SF, 91) auseinander.

Die „Weltgipfel“ sind als Parodien auf politische Gipfeltreffen zu lesen. In diesen Textpassagen werden administrative, bürokratische, wissenschaftliche und mediale Sprechweisen ad absurdum geführt sowie Themen, die das genuin Menschliche, etwa das Glück oder die Vorfreude, oder aktuelle Ereignisse und Zustände des Weltgeschehens berühren, verhandelt. Als solche bilden sie den Rahmen, den Hintergrund, in beziehungsweise vor dem die Erzählerin ihre Reflexionen, Erinnerungen und Suchbewegungen anstellt.

> Der folgende Weltgipfel wurde kurzfristig einberufen. Bei einer Routinekontrolle hatte man in manchen Regionen einen Rückgang der Vorfreude registriert. Der Vorfreudequotient gilt als ein Hinweis auf die Überlebenschance der Zivilisation bei einem größten angenommenen Unfall. Erfaßt wird bei solchen Messungen jeder Strahl Vorfreude, der sich nicht auf das einzelne Ziel richtet, sondern permanent und feuerwerksartig über das Dasein ergießt und sich allein aus der Urschöpferkraft auffüllt. Wo sich diese Quelle befindet, ist nicht bekannt, aber es läßt sich mit ihr rechnen wie mit einer Unbekannten. Die Wissenschaft ist auf der Jagd nach diesem unfaßbar schnellen Wild, sie hat es bereits von mehreren Seiten umstellt, vermag jedoch auf der Lichtung nichts zu sehen. (SF, 83f.)

Die „Weltgipfel“ begleiten die Erzählerin in ihrem Alltag. Wie eine Hintergrundstrahlung beeinflussen die politischen Geschehnisse ihre Versuche, ein „Weltgebäude“ zu errichten. Dabei stehen sie exemplarisch für Sprechweisen, durch die sich die ohnehin schon als zerfallen wahrgenommene Welt zusätzlich auffächert. Im Text wirken die „Weltgipfel“ wie eingestreute Fremdkörper. Sie suggerieren, beispielsweise Zeitungsausschnitte, die in den Text eingeklebt wurden, Memes oder Frames einer Website zu sein – gleichsam ‚sprachliche Asteroide‘, die von der Erzählerin nur so, als für sich stehende Textblöcke, eingebunden werden können. Sie sind einerseits Elemente des Textes und stehen andererseits, nicht zuletzt aufgrund

ihrer parodistischen Referenz etwa auf Politik, Ideologie und Mediensprache außerhalb des Hauptstroms der Erzählerin, als prallten an dieser Stelle zwei Welten aufeinander.

> Von den Weltgipfeln hatte ich folgende Vorstellung: Als führte durch ein Aquarell eine punktierte Spur aus Metallicfarben, die alles andere merkwürdig beleuchten, wobei Metallicfarben etwas aufrufen aus der Kindheit, Rummelplatz, Glitzerpapierrosen zum Abschießen, als man noch nichts begriff, aber das Ziehen im Herzen in eine unbekannte glitzernde Papierrosenzukunft spürte, das hatte ich als Gefühlspartitur vor mir […].[399]

Krauß beschreibt hier die unterschiedliche Beschaffenheit des ‚Hauptstroms' des Textes auf der einen und der „Weltgipfel" auf der anderen Seite. Während in den „Weltgipfeln" vor allem Berechnungen, Messungen, Kartographien, Idealwerte und Zählungen als Mittel zur Erkenntnisgewinnung genutzt werden, spürt die Erzählerin in den anderen Textpassagen Unberechenbarkeiten – es geht um „die Liebe, das Weltall, die Zukunft" (SF, 9) – nach. Zugleich werden die Berechenbarkeiten in den „Weltgipfeln" durch groteske, skurrile und ironische Züge verzerrt – darin mögen sie der Formensprache des Rummels, etwa den Masken und künstlichen „Glitzerpapierrosen", ähneln.

In den „Weltgipfel[n]" ergeben sich darüber hinaus intertextuelle Verweise. Der „Weltgipfel", der die „Krise der Vorfreude"[400] thematisiert, referiert etwa auf ein Leitmotiv, das die poetologischen Auskünfte der Autorin durchzieht und das für das Verständnis von *Im schönsten Fall* gewinnbringend herangezogen werden kann. Mit Verweis auf Andreas Gryphius' Gedicht *Tränen des Vaterlandes* begreift Krauß die „Kunst der Wehklage" in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen als „schmerzende Töne", die sich „aus dem Dunkel der Vergangenheit […] ins Herz [bohren]." (GL, 86) Dem stellt sie die „Kunst der Vorfreude" entgegen.

> Anfangs war von Wehklage die Rede, von der Kunst der Wehklage. Nun von der Kunst der Vorfreude. Denn beides, Wehklage und Vorfreude, sind die Pole dieses Daseins inmitten der Sternennebel. Grund zur Vorfreude besteht nie und nimmer. Wehklage ist der

[399] Krauß, Angela im Gespräch mit Michael, Meinhard. In: Michael, Meinhard: Poesie und Quantenphysik. Meinhard Michael im Gespräch mit Angela Krauß. In: Krätzer, Jürgen (Hrsg.): die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. 57. Jahrgang, 3. Quartal 2012, Ausgabe 247. S. 33-39, hier: S. 39.

[400] Görner, Rüdiger: Silizium, Küsse, Weltgipfel. Anmerkungen zur Prosa „Im schönsten Fall" von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 54-60, hier S. 55.

> Körper, Vorfreude der Geist. Vorfreude ist die Idee. Vorfreude in unserer zum Zerreißen gespannten Welt ist die notorische Erwartung von Zukunft. […] Ganz gleich, was es ist, wie es ist. Das Andere existiert. Und es wartet auf dich. Es wartete auf mich in Gestalt von Verona, Vicenza, Venedig, Rom und Neapel. Weiter hatte sich auch Goethe nicht gewagt. In einem kurzen Akt von Magie zeigte sich die Welt als Theater, was heißt, als Wachtraum, denn alle Kunst ist ins Wachbewußtsein heraufgeholter Traum. (GL, 101f.)

Die „Kunst der Wehklage" als künstlerischer Ausdruck des Schmerzes bildet in Krauß' Ideenfundament einen dualistischen Zusammenhang mit „der Kunst der Vorfreude". In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen trägt eine ihrer vier Vorlesungen den Titel *Die Vorfreude*. Auch hier begreift sie Wehklage und Vorfreude als gegenpolige Initiationsmomente, als ein produktives Spannungsgeflecht sowohl für ein künstlerischen Schaffen als auch für ein Leben als poetische Existenz.

In dem „Weltgipfel" über die Vorfreude aus *Im schönsten Fall* wird ein „Rückgang der Vorfreude" registriert. Stellt man diese Textpassage in einen Zusammenhang mit der Poetikvorlesung, lässt sich aus dem gesunkenen „Vorfreudequotient[en]" ein Rückgang poetischer Existenzen ableiten, der zugleich mit den im Verschwinden begriffenen Zetteln in der Wohnung der Erzählerin sowie einem Rückgang des Briefeschreibens korrespondiert.

Auch wenn sie keine Schriftstellerin, sondern Grafikdesignerin ist, können die Zettel als literarisch inszenierte Zeugnisse aus einem Notizbuch beziehungsweise -block gelesen werden, die, wenn nicht auf eine schreibende, so doch auf eine kreative, möglicherweise poetische, handschriftliche beziehungsweise per Hand zeichnende oder skizzierende (das heißt letztlich: analoge) Existenz verweisen. Mit dem vom Aussterben bedrohten Poeten wird zudem auch die lyrische Form vom Verschwinden bedroht (gleichwohl die Textform dem schließlich mit den Langgedicht widerspricht).

> Erfaßt wird bei solchen Messungen jeder Strahl Vorfreude, der sich nicht auf das einzelne Ziel richtet, sondern permanent und feuerwerksartig über das Dasein ergießt und sich allein aus der Urschöpferkraft auffüllt. Wo sich diese Quelle befindet, ist nicht bekannt, aber es läßt sich mit ihr rechnen wie mit einer Unbekannten. (SF, 83f.)

Die Erzählerin beschreibt hier eine „permanent und feuerwerksartig" sprudelnde „Quelle" der Vorfreude, die von der „Urschöpferkraft" gespeist wird. „[D]iese Quelle" wird einerseits beschrieben und lässt sich andererseits dennoch nur schwer begrifflich

fassen. Die Erzählerin nutzt verschiedene Bilder und Vergleiche, um sich ihr anzunähern. So wird die Quelle der „Urschöpferkraft" sowohl mit „einer Unbekannten" als auch mit einem „unfaßbar schnellen Wild", das gejagt wird, ohne dass es sichtbare wäre, verglichen. Offensichtlich ist hier die Rede von einer Quelle, die sowohl Vorfreude als auch schöpferische Prozesse initiiert und Ideen freisetzt. Alles Schöpferische, so legt es das Wort „Urschöpferkraft" nahe, fließt aus dieser Quelle. Dabei ist dieses Schöpferische entweder unmittelbar mit der Vorfreude verknüpft oder die Quelle ist per se ein Quell' der Freude. Indem diese Quelle „permanent" sprudelt, werden das Schöpferische und das Unerschöpfliche in einen Zusammenhang gestellt.

Die Erzählerin selbst arbeitet „[h]och oben unter dem Dach über der Stadt" (SF, 15) an der Kreation „einer kleinen phantastischen Kreatur": eines digitalen Falters mit Namen Arcus II – eine Arbeit, die sie, mit W.G. Sebald, *[n]ach der Natur* des Falterpräparats Arcus vollzieht. Damit geht sie genau der schöpferischen Arbeit nach, die sie reflektierend beschreibt: „Man zeichnet in der ganzen Welt nach der Natur, indem man sie neu erfindet." (SF, 16) „Natur" meint dabei die Gesamtheit lebendiger Erscheinungen.

> Mittels einer kleinen Erinnerung, einem Detail aus dem wirklichen Leben, wird die Erfindung im Erfahrenen verankert. Das Kind erblickt die erfundene Natur sogar ohne Vergleich mit dem Grundmuster begeistert und voller Neugier. Es wird hineingeboren in eine Natur, zu deren Schöpfern ich gehöre. (SF, 15f.)

Schöpferisch tätig zu sein, bedeutet im Ideenkosmos der Autorin jedoch nicht nur eine konkrete kreative Arbeit wie die, welcher die Erzählerin nachgeht. In der Wahrnehmung und Erlebnisdichte der „poetische[n] Existenz" sei, so die Autorin in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen, die Zeitrechnung aufgehoben. „Ein Dasein, in dem die Zeit nicht als etwas Abmeßbares existiert", tritt aufgrund „der unmeßbaren, imaginären Dichte von Ereignissen" (GE, 84) an ihre Stelle. Ähnlich formuliert es auch die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis*, wenn sie sagt: „Die Zeit, sie ist ja eine Erfindung und keine Entdeckung! Als ich das herausbekam, sollte sich mein Leben ändern. Seitdem ich entdeckt habe, wie die Erfindung der Zeit Freude bereiten kann, bediene ich mich ihrer." (SE, 33f.)

In keinem anderen Text der Autorin ist die Ereignisdichte so hoch wie in *Im schönsten Fall*. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse beziehungsweise die durch Montage und/

oder zeitliche Ellipsen simulierte oder suggerierte Gleichzeitigkeit hat zugleich eine hohe inhaltliche Verdichtung zur Folge. Dabei werden nicht nur Zeitschichten eng geführt, sondern auch Orte und Räume miteinander vernetzt. Diese Darstellung gründet sich ihrerseits auf der Vorstellung, Zeit und Raum wie geschmeidiges Material gestalten zu können.

„Im Falle, daß die Zukunft / vor der Vergangenheit auftaucht, / wie gemessen wurde – / wie weiter?", setzt der Text dementsprechend ein. Wie eine Klammer schließen sich ein Anfangs- und ein Schlussgedicht um den Text; beide Gedichte stehen auf einer Seite ohne Seitenzahl und damit noch expliziter als der andere Text in einem „undefinierten Raum". „[K]ein Umfeld, nur leeres Weiß voller Bedeutsamkeit."[401] Dieses Weiß wird von Anfang an als Gestaltungselement des Textes gesetzt. Es bildet einen Hallraum, im dem die Textblöcke stehen und in den die Textgestalt schließlich wieder mündet. In seinem Aufsatz *„Wann, wenn nicht jetzt !" Erkundungen über die Zeit in Texten von Angela Krauß* konstatiert Meinhard Michael im Text eine „Zeitverschiebung"[402]

> Sein Motto auf dem Vorsatzblatt lautet: „Im Falle, daß die Zukunft vor der Vergangenheit auftaucht, wie gemessen wurde – wie weiter?" Der erste Satz des Textes führt danach angeblich an die Zeit der Erzählung heran. […] Die Vergangenheitsform und das resümierende „ganze Jahr" verbergen, dass der nach dem Mammutbaum benannte Se-quoia-Rechner erst projektiert wurde, als die Autorin das Buch schrieb und als es 2011 erschien. Der Rechner wurde im April 2012 in Dienst genommen. […] Der Griff in die Zukunft dient wie das Motto dazu, eine Zeitverschiebung zu inszenieren, eine poetische --Lücke im Zeitfluss. Der Sinn der Operation ist, das Erzählte kasual zu entlasten, ihm die Freiheit poetischer Luft zu verschaffen. Wer den Anfang in dieser Weise lesen kann, ist gleichsam aus der Zeit genommen und entführt in jenen „Zwischenraum", den die Autorin Grund und Raum ihrer Dichtung nennt.[403]

Während das Anfangsgedicht suggeriert, die Erzählinstanz spreche zunächst entweder von einer lyrischen Position aus oder lasse sich zumindest von ihr anregen, deuten das Prosagedicht sowie das Abschlussgedicht auf ein Ziel hin, das die Erzählerin anvisiert hat beziehungsweise zu dem es sie abschließend führt (auch ohne dass sie es bewusst als Ziel anvisiert haben mag). Doch auch zwischen diesen Polen, dem Anfangs- wie

---

[401] Ebd.

[402] Michael, Meinhard: „Wann, wenn nicht jetzt !" Erkundungen über die Zeit in Texten von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion: (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 61-72, hier S. 66.

[403] Ebd. S. 66f.

dem Schlusspunkt, entstehen lyrische Strukturen und Zwischenräume, gleichsam Spuren, welche den Hauptstrom des Textes, Anfangs- und Schlussgedicht sowie das Langgedicht, in welches der Text gegen Ende übergeht, aneinander binden. Der Text ist von Zwischenräumen und Momenten der Verdichtung durchsetzt, dabei bilden Anfang und Ende Ränder, in deren lyrischer Struktur die Leere noch einmal deutlich akzentuiert und dargestellt ist.

> Fragmentarisierung und Adressierung machen Krauß' Texte zu ästhetischen Suchbewegungen, die sich in der Bewegung des Suchens selbst zum Gegenstand werden, wie dies in exemplarischer Weise in der folgenden Stelle des kleinen Reiseberichts *Triest. Theater am Meer* (2007) anklingt: „Woher kommen Sie? fragte er mich. Genau weiß ich es nicht mehr, antwortete ich ihm, ich suche seit meiner Jugend die Stadt, die es verdient, Ziel einer so langen Suche genannt zu werden. Er schaute mich überrascht und nachdenklich an. Haben Sie Anhaltspunkte? Es darf nicht mein Zuhause sein, kein vollkommener Ort, kein Paradies im herkömmlichen Sinne. Ausflüchte dieser Art müssen umgangen werden. Es muß der andere Ort sein, der gesuchte, der paßt, nachdem man die endgültige Größe und Statur erreicht hat."[404]

In *Im schönsten Fall* leitet der Erhalt eines Briefes für die Erzählerin eine Wende ein. „Die Zeit der Briefe geht gerade zu Ende" (SF, 93), konstatiert sie. „Die Zeiten sind vorbei." (ebd.) Im Form eines Langgedichts reflektiert sie nun eine assoziative Geschichte der Briefe. Währenddessen wiederholt sie: „Ich stamme aus dem letzten Jahrhundert der Dinge. / Ich bin handgreiflich und handschriftlich erzogen / und aufgewachsen. / […] Ich verstehe mich auf die körperliche Weltaneignung, / ich erröte im Nu." (SF, 95)

Diese Phänomene werden im Text ebenso als anachronistisch beschrieben. Liest man den Text, entsprechend des „Weben[s] am ganzen Faden"[405] der Autorin, in intertextuellem Zusammenhang mit *Triest. Theater am Meer*, deutet sich an, dass der

---

[404] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/Gees, Marion: (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 13-24, hier: S. 21. Eke zitiert aus Krauß, Angela: Triest. Theater am Meer. Frankfurt am Main und Leipzig (2007): Insel, S. 28.

[405] Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Dies./Abret, Helga (Hrsg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern (2000): Peter Lang Verlag, S. 41-53, hier: S. 41. Ilse Nagelschmidt weist daraufhin, dass der Ausdruck aus einem Gespräch stammt, das Stefan Schulze 1994 mit Angela Krauß geführt hat. „Natürlich webe ich dauernd, ob ich schreibe oder nicht, am ganzen Faden." In: Ders.: „Der fliegende Teppich bietet wenig Raum." Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Ann Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf – Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse. Dissertation, Universität Leipzig: 1994, S. X.

erhaltene Brief ein Schreibpartikel, gleichsam eine Inspiration oder konkrete Idee, sein könnte. Anders als in *Stilleben mit Amphibie*, wo eine zur Epiphanie geronnene Bewegung des Molches die Erzählerin zu einem Text inspiriert, sich auf die Idee für einen gesamten Text bezieht, der für Leserinnen und Leser allenfalls zu erahnen ist, löst das Erscheinen des körperlich-sinnlich begreifbaren Briefes (auch als Gegenpol zur Unbegreiflichkeit der Welt) dezidiert eine auf die Form bezogene Idee aus. Das wird dadurch deutlich, dass unmittelbar auf das Erscheinen des Briefes hin ein durch Zeilensprünge strukturierter, lyrischer Sprachstrom einsetzt.

Das Erscheinen des Briefes kann, so gesehen, auch als Erscheinen des Gedichts gelesen werden – ein Thema, das die Erzählerin des folgenden Prosatextes *Der Strom* auf inhaltlicher Ebene als zentrales Thema fortführen wird. Schließlich beschwört die Erzählerin: „So sieht ein Aufbruch aus!“ (SF, 97) Es ist eine Beschwörung, die sich auch selbstreflexiv auf die Textform, als „Aufbruch“ in eine lyrische Struktur, übertragen lässt.

„Wehklage ist der Körper“, konstatiert die Autorin in ihren Frankfurter Poetik-vorlesungen, „Vorfreude ist der Geist. Vorfreude ist die Idee. Vorfreude in unserer zum Zerreißen gespannten Welt ist die notorische Erwartung von Zukunft.“ (GE, 101) Tatsächlich scheint in diesem Text die Idee, die allegorisch als Brief eintrifft, auch auf narrativer Ebene unmittelbar in die Zukunft der Erzählerin zu führen.

Anschließend folgt auf eine Zäsur hin ein weiteres längeres Gedicht. „Am Tag der Bekanntmachung des dreißigsten Weltgipfelberichts“ (SF, 98) bricht die Erzählerin, mit einem Koffer ausgestattet, in eine märchenhafte Stadtlandschaft auf. „Man kann durch den Stein gehen wie eine Eidechse“ (ebd.), bemerkt sie; „obschon draußen, so befand ich mich doch drinnen, / wiewohl auch umgekehrt.“ (ebd.) Inmitten einer enigmatischen Auflistung mystisch anmutender Motive und Beobachtungen reflektiert sie rückblickend: „Auch die Zeit hat Zwischenräume“ (SF, 99) und spielt damit auf ihre elliptischen Suchbewegungen nach dem „Weltgebäude“ an. Schließlich passiert sie „zwei prächtige Tore“ (ebd.) und öffnet ein drittes, bevor „ein altes, sehr schweres Tor in ein tiefgoldenes Schloß“ (ebd.) fällt.

„[I]ch suche seit meiner Jugend die Stadt, die es verdient, Ziel einer so langen Suche genannt zu werden“, gibt die Erzählerin in *Triest. Theater am Meer* Auskunft. Möglicherweise befindet sie sich hinter jenem Schloß, das sich hinter der Erzählerin aus *Im schönsten Fall* schließt: ein utopischer Ort, an dem die Widersprüchlichkeiten, Vereinzelungen und Brüche der Gegenwart zusammenfinden; ein „Weltgebäude“ wie

es der Text selbst ist. Diese Stadt existiert im Text lediglich als Leerstelle, die erahnt werden kann.

Christiaan L. Hart Nibbrig spricht im Zusammenhang mit einem vermeintlichen „Rückzug ‚ins Innere'" (als welcher das im Bruchstück sichtbar gewordene Schweigen begriffen werden kann) davon, dass dieses zugleich als „ein Aufbruch ins Offene"[406] gelesen werden kann. „Der Text mündet ins Schweigen, wörtlich, mit offenem Mund. Die Grenze, die er markiert, indem er endet, eröffnet zugleich den Raum, in dem Platz ist für den transzendentalen Überschuß, der im Bereich der Sprache als intellektueller und emotionaler Mangel erfahren wird."[407] Für die Deutung des Textes ergibt sich, um erneut mit Nibbrig zu sprechen, aus dem Offenen jedoch eine andere Schlussfolgerung in Bezug auf eine *Rhetorik des Schweigens*. Aus der formal-ästhetischen Bruchstückhaftigkeit des Textes ergibt sich ein weiter Imaginationsraum sowie eine Darstellung des Unbegreiflichen und Unsagbaren.

Im Bruchstück ist demzufolge ein größeres Ganzes enthalten – eine Idee, in der sich pantheistische Denkfiguren aussprechen. Das pantheistische Denken als „All-Einheitslehre"[408], die von der „Identität Gottes mit allem, was ist"[409] ausgeht, speist sich dabei aus „einer enthusiastischen, den Menschen in seiner leib-seelischen Ganzheit ergreifenden Natur- und Weltfrömmigkeit […]" und einem „Erkenntnisstreben"[410]. Beide Haltungen finden sich in einer modernen, das heißt verknappten, lakonischen, rhythmisierten, die Gattungsgrenzen auslotenden, Form im Text wieder.

> Schon das ganze Jahr über gehe ich spät schlafen, von Monat zu Monat später. Ich bin daran gewöhnt, die Stadt von oben zu sehen, über zwei Baumkronen hinweg. Doch erst als für uns das Fliegen begann, entdeckte ich dieses glühende Ornament bei Nacht, ein signalsendendes Areal auf der gewölbten Erdoberfläche, einen sehnsüchtigen Fleck. Im nächtlichen Landeanflug scheinen sich alle Städte zu gleichen in ihrer festlichen Illumination, die beim Aufsetzen auf den Boden augenblicklich verfliegt. Als wäre man erwartet worden, aber nur kurz. Spät am Abend, ehe ich mich schlafen lege, muß ich mich seitdem dieses Versprechens versichern. Als fürchte (sic) ich, daß es in Vergessenheit gerät. Im Nachtgewand neige ich allabendlich meinen Kopf noch einmal witternd aus dem Fenster ins Freie. Erwartet mich wer? (SF, 13)

406 Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp. S. 50.
407 Ebd. S. 16.
408 Witte, Bernd/ Buck, Theo/ Dahnke, Hans-Dietrich/ Otto, Regine/ Schmidt, Peter (Hrsg.): Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe. Band 4. Stuttgart und Weimar (1998): Metzler. S. 828-831, hier: S. 828.
409 Ebd.
410 Ebd.

Im nächtlich betrachteten Himmel ist für die Erzählerin ein Gottesbegriff enthalten. Die für möglich gehaltene göttliche Präsenz wird unter anderem auch in der Frage „Erwartet mich wer?“ deutlich. Das enigmatische „glühende Ornament bei Nacht, ein signalsendendes Areal auf der gewölbten Erdoberfläche“, spiegelt dabei gleichsam ein singuläres Gestirn, das exemplarisch für die Gesamtheit der Gestirne steht, wieder. Pantheistische Teil-Ganzes-Beziehungen wie diese finden sich an verschiedenen Stellen wieder – so auch am Ende des Textes, im Schlussgedicht (in dem sich schließlich die Durchsetzungskraft eines vermeintlich anachronistischen lyrischen Sprechens artikuliert).

> Die Liebe ist beweglich, / eine unüberschaubare Teilchenmasse, / eine selbstgewisse inwendige Form, ich kann sie ziehen lassen. / Mitunter fühle ich sie irgendwo anstoßen, / in der Halsgegend, mal unter den Achseln / stupst sie mich, ein großer sanfter Fisch, / der gleichmütig beidreht, / als wüßte er einen Ozean um sich. (SF, 101)

Hier wird die Liebe sowohl als „ein großer sanfter Fisch“ als auch als Ozean – „eine unüberschaubare Teilchenmasse“, die an das Meer aus *Triest. Theater am Meer*, „eine lockere Verbindung von Materieteilchen […], die ständig im Begriff ist, sich in die Atmosphäre hin abzusetzen“, erinnert – begriffen. Fisch und Ozean spiegeln sich auf semantischer Ebene im Sinne des Pantheismus ineinander, indem sie eine Teil-Ganzes-Beziehung bilden.

In *Fragmente einer Sprache der Liebe* spricht Roland Barthes von einer ähnlichen Konstellation. „Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik.“[411] Zugleich spiegelt sich die durch Einrückungen und Ellipsen entstandene, an einen Schwarm erinnernde Gedichtform in der „selbstgewisse[n] inwendige[n] Form“ der Liebe, die im Gedicht beschrieben wird, wider – eine Koinzidenz von Inhalt und Form, nach der die Erzählerin sich im Zuge ihrer Suchbewegungen sehnt und die sie hier in einer verdichteten Form gefunden haben mag.

[411] Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp. S. 19.

V.III Zeichen von An- und Abwesenheit

Die Erzählerin in *Im schönsten Fall* ist eine einsame Figur. Die Vereinzelungen, die sich durch die Brüchigkeit der wahrgenommenen Welt ergeben, schlägt sich in ihrem Beziehungsgefüge nieder. Einerseits ist der einzelne Mensch vielfach vernetzt und durch digitale Kommunikationsformen ständig verfügbar, andererseits fehlen leibliche Begegnungen von Angesicht zu Angesicht. Motivische (Stellvertreter-) Zeichen für die An- oder Abwesenheit eines leiblich erfahrbaren Menschen stellen sowohl in diesem als auch in früheren Texten der Autorin Briefe und vergleichbare Postsendungen dar. Während die Erzählerin in *Im schönsten Fall* wahrnimmt, dass sich „Orte und Menschen" rasant vermehren und verdichten sowie Bekanntschaften „in vorhersagbaren Verfallszeiten" (SF, 46) verschwinden, erfasst sie das Verlangen nach einem Brief. „Von meiner Mutter. Einen ungeöffneten Brief aus den dreißiger Jahren. An mich." (ebd.)

Die Unerfüllbarkeit des Wunsches lässt vermuten, dass der Erzählerin offenbar weder ein etwaiger Inhalt noch die wahrscheinliche Existenz eines solchen Briefes wichtig ist. Das Kuvert soll ohnehin ungeöffnet bleiben. Viel wichtiger ist ihr zum Einen das Gegenständliche, zum Anderen das Symbolische des Briefes, den sich die Erzählerin als „kleinen Körper" vorstellt. „Einst, also im vorigen Jahrhundert", erklärt sie kurz darauf, „begann es immer leiblich und blieb leiblich. Ich erinnerte mich: die kleinen Körper der Briefe und die der größeren Postsendungen. Ich stamme aus dem letzten Jahrhundert, ich bin handgreiflich erzogen […]." (SF, 46f.)

In dem Wunsch nach einem Brief spricht sich eine Sehnsucht nach sinnlich-konkreter, leiblicher Begegnung aus. Dabei übernimmt der Brief die Funktion eines leiblichen Gegenübers. Darüber hinaus vermittelt der Brief, dass ein in den dreißiger Jahren von der Mutter geschriebener Brief an die Erzählerin die Anmutung einer tatsächlichen Begegnung mit der Mutter als junger Frau darstellt. Der Erzählerin ist die Vorstellung genug. Sie räumt der eigenen Vorstellungskraft gegenüber ihrer lebensweltlichen Wirklichkeitswahrnehmung einen vorrangigen Stellenwert ein.

Gegen Ende des Textes empfängt die Erzählerin schließlich den ersehnten Brief. Mit den Worten „Es geschah, daß mich ein Brief erreichte, / weich und mollig zu greifen – Brief!“ (SF, 93) beginnt der Text, in die lyrische Form zu wechseln – als wäre die Erfüllung der Sehnsucht nach einem Brief die Bedingung für die Entstehung des Gedichts gewesen.

> Noch erkenne ich einen von einer Person verfaßten / und niedergeschriebenen aus den Drucksachen heraus: / Er schaut einen an. / Wie ein Mensch oder ein Fisch im Liegen. / Oder ein kleiner Hund. Mit seinem ganzen Leib. / Der Brief hatte mich im Halbdunkel des Hausflurs / ruhig und leibhaftig angeschaut. / Ich wiegte ihn hin und her. / Ein Brief mit einem hübschen weichen Bauch. (SF, 93)

Der eingetroffene Brief wird als ein Relikt aus vergangenen Zeiten wahrgenommen. In der Fülle der übrigen Drucksachen wirkt er auf die Erzählerin wie ein Zeitzeuge, der sie direkt anblickt. Unwillkürlich setzt sich die Rede in Versen, die zuvor im Text anklang, durch. In dieser anthropomorphisierenden Wahrnehmung artikuliert sich zugleich ein Plädoyer für die Bewahrung des Sinnlich-Konkreten in einer technisch-digitalisierten Welt.

Während „Briefe […] unter die Räder“ kommen, „in einen Gullyschlitz“ fallen, „sich in Eisenvitriol“ auflösen, „von einem Propeller zerfetzt“ (ebd.) oder „einer Ziege gefressen“ werden können (SF, 94f.), vermittelt sich, so Sigrid Weigel in ihrem Aufsatz *Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche' und post-postalischen Medien*, durch die elektronische Kommunikation „das Phantasma einer universellen Kommunikation und Zustellbarkeit, das mit keiner Abwesenheit mehr rechnet.“[412]

So konkretisieren sich in der Motivik um postalisch oder elektronisch zugestellte Mitteilungen die Themen Berechenbarkeit hier und Unberechenbarkeit dort, Ungestörtheit auf der einen und Störanfälligkeit auf der anderen Seite, einerseits Schnelligkeit, andererseits Langsamkeit und Stillstand. Dabei simuliert die elektronische Kommunikation einen „Ausfall der Abwesenheit“[413] und universale Erreichbarkeit, die paradoxerweise mit einer sinnlich-konkreten Abwesenheit der

412 Weigel, Siegrid: Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche' und post-postalischen Medien. In: Schade, Sigrid/ Tholen, Georg Chr. (Hrsg.*): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien.* München (1999): Wilhelm Fink, S. 80-93, hier: S. 83.
413 Ebd. S. 82.

Kommunikationsteilnehmerinnen und -Teilnehmer einhergehen, während der Brief als Möglichkeit der „Übertragung eines individuellen Ich“[414] begriffen werden kann. Letzteren begreift Weigel „im Freudschen Sinne als Gefühls-, Erregungs- und Erwartungs-Transport“[415], der unterschiedlichen „Störungen und Entstellungen“[416] ausgesetzt ist; zugleich transportiert sich in *Im schönsten Fall* über den Brief auch eine leiblich erfahrbare Gegenständlichkeit: Papier, Schrift, Tinte, eventuelle Streichungen, Ver- oder Überschreibungen transportieren Präsenz und Individualität des Absenders mit.

„Auf der Folie einer Theorie der Schrift“, stellt sich, so Weigel, schließlich die Frage, „ob die *mails* […] in ihrem Kommunikations- und Mitteilungswert aufgehen“, gleichsam als *messages*, oder ob sie als Briefe aufzufassen sind, „deren Schrift immer etwas darüber Hinausgehendes anhaftet, als Symptom eines Nicht-Mitteilbaren oder auch eines Überschusses.“[417]

Der Brief als „emotionale[s] Register des ‚bürgerlichen Subjekts‘, das die Konzepte von Intimität und Individualität, von Anrede und Erwartung am stärksten geprägt hat“[418], gewinnt, so Weigel „in Literatur und Medien an Bedeutung“[419], seitdem er in der ‚Realität‘ weitestgehend verschwunden ist. Dies geschehe jedoch nicht ohne „bemerkenswerte Metamorphosen […]: ins Imaginäre dort und ins Virtuelle hier.“[420]

In *Im schönsten Fall* ist es nicht nur der Brief als Phänomen, der ins Imaginäre verlegt wird, sondern es ist vor allem der Inhalt der Postsendungen, der, indem die Sendungen ungeöffnet bleiben, im Imaginär-Spekulativen verbleibt.

> Es ist ein Unterschied, ob ein Brief in Abwesenheit / des Adressaten im Postkasten vertrocknet, / oder ob er vom Empfänger aufbewahrt wird, / ungeöffnet. / Das erste geschieht in Millionenstädten täglich, / das andere hat vielleicht noch kein Mensch getan. / Der Weltwandel treibt einen zum Äußersten. / Ich stamme aus dem letzten Jahrhundert des Briefverkehrs, / ich war einst gesegnet mit Post, / die mit der Aura des Intimen / Nächte in Eisenbahnwaggons verbrachte, / Tintenbriefe in Säcken, Kästen, Kartons, Koffern, / verschwundene Briefe waren unter die Räder gekommen, / in

414 Siegert, Bernhard: Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751-1913. Berlin (1993): Brinkmann & Bose. S. 34.
415 Weigel, Siegrid: Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien. In: Schade, Sigrid/ Tholen, Georg Chr. (Hrsg.*): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien.* München (1999): Wilhelm Fink, S. 80-93, hier: S. 81.
416 Ebd.
417 Ebd. S. 82.
418 Ebd. S. 80.
419 Ebd.
420 Ebd.

> einen Gullyschlitz gefallen, / von einem Propeller zerfetzt, / von einer Ziege gefressen worden / oder hatten sich in Eisenvitriol aufgelöst. (SF, 94f.)

Der ungeöffnete Brief wird als möglicherweise erstmaliges Phänomen inszeniert. Dabei entsteht eine Anmutung des Grotesken, indem eine gleichermaßen absurde wie unwahrscheinliche Situation entworfen wird, so etwa durch die Wendung „[…] ob ein Brief in Abwesenheit / des Adressaten im Postkasten vertrocknet […].“ Außerdem entsteht ein grotesker Effekt auch dadurch, dass auch an anderen Stellen im Werk ungeöffnete Briefe und Postsendungen vorkommen, sodass sich das Phänomen des ungeöffneten Briefes vielmehr als eine Wiederholung denn als singuläres Phänomen liest.

In *Milliarden neuer Sterne* erinnert sich die Ich-Erzählerin, die den Millenniumswechsel zum Jahr 2000 in New York verbringt, beispielsweise „plötzlich an den Brief eines Freundes, den [sie] kurz vor [ihrem] Abflug empfangen hatte. [Sie] hatte ihn ein paar Tage ungeöffnet liegenlassen, vermutlich um [ihr] Gefühl der Vorfreude zu steigern.“ (MS, 29) Im Folgenden stellt sie sich den Inhalt des ungeöffneten Briefes genauer vor.

> Ich stellte mir nämlich vor, wie dieser Freund mir seinen Lebensstil in Amerika beschreibt, wo er für drei Monate weilt: wie sie dort gehen, ob sie sprechen müssen, um ausdrucksvoll zu sein, welches die ersten kleinen Zeichen der Annäherung sind, wodurch sie zu bezaubern vermögen usw. Das stellte ich mir in dem verschlossenen Brief vor, der Ende November auf dem Fensterbrett lag. […] Gleich darauf fiel mir ein, daß ich den Brief nie geöffnet hatte, daß er noch immer verschlossen irgendwo liegen mußte, vielleicht noch auf dem Fensterbrett. (MS, 29)

Im Unterschied zu der Erzählerin in *Im schönsten Fall*, die den eingetroffenen Brief absichtlich nicht öffnet, sondern ihn als möglicherweise letztes Exemplar einer aussterbenden Art in ungeöffnetem Zustand konserviert, bleibt der Brief in *Milliarden neuer Sterne* ungeöffnet, um das „Gefühl der Vorfreude zu steigern“ und wird später vergessen. Aus der plötzlichen Erinnerung an diesen Brief entwickelt sich ein vexierbildartiges Gespräch mit Bob, einem Amerikaner, dem die Erzählerin in New York begegnet.

> Stell dir vor, sagte ich rasch, zu Hause in Europa liegt noch ein ungeöffneter Brief, den ich auf dem Fensterbrett vergessen habe. Er lachte. Stell dir vor, du hättest ihn mir geschrieben, was stünde dann wohl drin? Er lachte so jungenhaft, wie sie hier alle lachen. Wenn du es mir verrätst, sagte ich, müßte ich nicht dauernd an diesen vergessenen Brief denken. Ich wollte einfach

> nicht, daß er so schnell wieder mit all den anderen sympathischen Jungs zu verwechseln war. Den letzten Brief hab ich auf der High School geschrieben, sagte er verlegen. Macht nichts, sagte ich. Ginge auch E-Mail? wollte er wissen. Das ist kein Unterschied. Sie kann aber nicht wochenlang verschlossen auf einem Fensterbrett liegen, erwiderte er lächelnd. Ich schaute ihn an, und in diesem Moment nahm der Eindruck so stark zu, daß ich Herzklopfen bekam. Lassen wir ihn doch einfach da liegen, schlug Bob vor. (MS, 35f.)

Während der Tête-à-tête-Begegnung mit Bob fungiert der in Deutschland zurückgelassene Brief als Möglichkeit, als Versuch, eine über den Smalltalk hinausgehende Kommunikationssituation zu evozieren. Diese bleibt in der Form zwar aus; jedoch betont Bob, obwohl er seinen letzten Brief auf der High School geschrieben hat, lakonisch die Bedeutung des Briefes gegenüber der pars pro toto für die digitale Kommunikation stehenden E-Mail. Damit spricht er etwas aus, das die Erzählerin, die etwa in Rom „immer alles berühren" (MS, 17) wollte, an eine unter den Eindrücken New Yorks verschüttet gegangene Überzeugung erinnert. Das „Herzklopfen" der Erzählerin deutet zum Einen daraufhin, dass eine Überzeugung wiederbelebt wird und dass zum Anderen eine Adaption stattfindet, indem die mit dem Eintreffen des Briefes entstandene vorfreudige Spannung sich in New York teilweise entlädt. Absender des Briefes und sinnlich-konkret wahrnehmbarer Gesprächspartner fallen imaginativ in eins.

Ein unausgepacktes Paket, als Äquivalent zum ungeöffneten Brief, erwähnt die Autorin auch in dem autofiktionalen Text *Dezember mit meiner Großmutter*. Hier wird eine weihnachtliche Kindheitserinnerung beschrieben, der ein Erlebnismuster zugrunde liegt, welches an die ungeöffneten Postsendungen im Werk der Autorin erinnert. Wenn die Erzählerin plötzlich an ihre Großmutter denke, beschreibt sie im Text, sei es wie ein Schreck. „Wie beim Auspacken eines Weihnachtspakets, das ein Jahr lang hinten im Schrank liegenblieb, vergessen, und dessen Inhalt auf einmal tief in anderen Zusammenhängen verborgen ist."[421]

Im Folgenden beschreibt sie sich als geduldiges Kind, das Pakete manchmal unausgepackt liegenließ, „weil ihr Geheimnis sie zu einem Jemand machte, mit dem es mich nach Austausch verlangte."[422] Im Gegensatz zum erinnerten Ich wird die Großmutter als ungeduldige Frau beschrieben, die vor temperamentvoller Ungeduld

[421] Krauß, Angela: Dezember mit meiner Großmutter. In: Rambeck, Brigitta (Hrsg.): Stille Zeit, heilige Zeit? Laute und leise Geschichten rund um Weihnachten. München (2001): Deutscher Taschenbuch Verlag. S. 109-113, hier: S. 109.
[422] Ebd. S. 110f.

glüht. Während die Großmutter ihre Enkelin auffordert, die Geschenke möglichst schnell auszupacken („Nu machs ner schu auf!“[423]), dehnt das erinnerte Ich das Öffnen der Pakete und die gespannte Vorfreude möglichst weit aus.

> Mit ihrem unergründlichen Innern setzte ich mich in immer neue Verhältnisse, abends im Vorbeigehen sagte ich in das Schrankversteck hinein: Egal was geschieht, wir gehören zusammen! und verstauchte mir am Morgen beim Absprung aus dem Doppelstockbett den Fuß. Vier Tage verbrachte ich im Liegen mit kühlenden Umschlägen, und das verschnürte Paket lag neben mir wie ein Bernhardiner mit vor Mitleid triefenden Augen, die gnadenlos ausdrückten: Dein Mißgeschick ist nichts gegen alles, was ich erwartet. Das unaufge-schnürte Paket ist die einzige Wahrheit, die der Mensch kriegen kann, und das habe ich schon im Alter von sieben Jahren begriffen.[424]

Es bleibt offen, was die autofiktionale Erzählinstanz unter dem Begriff der Wahrheit, die allein in einem „unaufgeschnürte[n] Paket“ zu finden sei, versteht – ein Bild, das erneut nicht ohne das Groteske der Darstellung zu sehen ist. Zugleich liegt ihm eine Ernsthaftigkeit zugrunde, die im Text einen Widerhall in der Narration findet. Das erinnerte Ich beschreibt seine Großmutter als einen Menschen, auf dessen Gesicht „[i]mmer […] eine leichte Erregung […], ein Glühen“[425] liegt. „Wenn sie den Weihnachtsbaum schmückte, fiel er zwei- oder dreimal um, und am Ende stand er da, ein bißchen schräg, unter zerzaustem Lametta, irgendwie erregt wie sie selbst.“[426] Die Darstellung der Großmutter ist von einer bewundernden Liebe von Seiten des sich erinnernden Ichs durchzogen. „Was für eine Großmutter“[427], ruft es feierlich aus. „Meine leidenschaftliche, ungeduldige Großmutter!“[428]

Die Bewunderung gilt zum Einen dieser leidenschaftlichen Ungeduld, die Großmutter und Enkelin auch voneinander unterscheidet; zum Anderen richtet sie sich auf eine Lebendigkeit und Kraft, die sich immer wieder in lustvollen Seufzern entlädt. Von dieser Großmutter empfängt die siebenjährige Enkelin ein Weihnachtsgeschenk. Schon in der Beschreibung dieses Empfangens scheint das Geschenk dabei hinter der Erscheinung der Großmutter, ihren „nackten Arme[n] und [dem] scharfen Lavendelduft aus ihrem Blusenausschnitt“[429], zurückzutreten. Während die

[423] Ebd. S. 113.
[424] Ebd. S. 111.
[425] Ebd. S. 112.
[426] Ebd.
[427] Ebd. S. 110.
[428] Ebd. S. 111.
[429] Ebd. S. 113.

Großmutter aus vorfreudiger Ungeduld „von einem Bein aufs andere“[430] tritt und wiederholt „Nu machs ner schu auf!“[431] ruft, nestelt die Enkelin unschlüssig an der Geschenkverpackung. Schließlich öffnet die Großmutter das Weihnachtsgeschenk zügig selbst und die Erzählerin stellt die „roten, erstaunlich kräftigen Waschfrauenhände“, die „glühenden Backen“ und „großem, immer so erwartungsvollen Augen“[432] der Großmutter neben den Inhalt des „länglichen Karton[s]“: Aus einem „Fenster aus Zellophan“ blickt die Enkelin in „das starre, wächserne Gesicht einer lebensgroßen Puppe.“[433] Mit dieser Beschreibung endet der Text im Offenen.

Es lassen sich mehrere Reaktionen, Schlussfolgerungen, Gefühle vermuten: Enttäuschung, Desillusionierung, Ablehnung des tatsächlichen gegenüber des vorgestellten Inhalts. Sie gründen sich auf der distinktiven Gegenüberstellung der lebendigen, glühenden, vor Kraft strotzenden Darstellung der Großmutter und dem totenmaskenartigen Puppengesicht. Die Darstellung der Großmutter spiegelt im Zuge dessen nicht nur die leidenschaftliche Vorstellungskraft der erzählenden Instanz, sondern auch die Beschaffenheit ihrer Vorstellungen wider. Sie übertreffen die Lebenswirklichkeit der Erzählerin an Lebendig- und Feierlichkeit sowie an sinnlich-konkreter Erlebbarkeit. Die Gegenüberstellung der dargestellten Großmutter und der Puppe kann dabei insofern auch als poetologischer Kommentar gelesen werden, nämlich als die Überlegenheit (beziehungsweise Überhöhung) der Literatur gegenüber dem Leben (auch wenn beide aufeinander verweisen, einander beinhalten und sich nicht ausschließen).

Die Erzählerin in *Im schönsten Fall* stilisiert den ungeöffneten Brief schließlich zu einem unvergänglichen Zeugnis einer „immerwährenden Gegenwart“. Da die Post im Text vor allem von Postflugzeugen ausgeliefert wird, stellt der Brief in einem konkreten wie übertragenen Sinne ein Himmelszeichen dar.

> Es ist der Brief / aus der immerwährenden Gegenwart, / der Brief der letzten Unterweisung, / ich wußte es gleich. / Der verlorene Brief aus dem ewigen Kreislauf / der Aufzeichnungen. Der eine, / der immer verlorengeht. / Immer aufs neue. / Damit die Verzweiflung lebendig bleibt. / Und die Enge des Endlichen. / Und der gischtblaue Mut. / Einzig dafür: gelbe Postkästen,

[430] Ebd.
[431] Ebd.
[432] Ebd.
[433] Ebd.

> gelbe Fahrräder, / erschöpfte Postboten nur seinetwegen: / dem einen, / der verlorgehen muß. / Damit keiner aufgibt. (SF, 96)

Der Brief, an den sich Sehnsucht, Verheißung und Versprechen binden, darf nicht ankommen, um den Movens der Vorstellungskraft und des Schreibens aufrechtzuerhalten. Der Brief ist, übertragen auf literarische Entstehungsprozesse, dabei als ein Symbol aus dem vorsprachlichen Raum zu begreifen. Er erscheint, bevor der Schreibprozess aufgenommen wird und aufgenommen werden kann, als Idee, die Vorstellungen geriert.

In *Der Strom* inszeniert die Ich-Erzählerin verschiedene Zustände des Wartens auf die Idee beziehungsweise auf das Gedicht: ein Zustand, der an den *Wortkünstler im Zwischenraum* erinnert, der im Begriff ist, „[e]s entstehen [zu] lassen, [zu] warten, was es werden will, es nicht bei lebendigem Leibe durch hastige Interpretationen gefangen [zu] nehmen“[434], wobei unter „es“ wiederum die Idee zu verstehen ist, die sich bis zu der Vorstellung von einem konkreten Text konkretisieren kann.

> [D]as Gedicht steht inwendig raumfüllend da. Ich fühle es als einen atmenden Geist. Nichts, was mir geschieht, nichts, was sich ereignet, kann an ihm vorbei. Dieser Geist verleibt sich alles ein, Tag und Nacht, jahrein, jahraus. Dabei tut er so, als verlange er nichts, er möchte ignoriert werden wie ein vegetativ gesteuertes Organ. Ich verhalte mich also ruhig. Ich darf eins nicht von ihm fordern: daß er erscheint. Das heißt: warten können. Vielleicht erscheint das Gedicht auch nie in diesem Leben, dann eben im nächsten. Wenn ich in diesem warten konnte.[435]

In seinem Zustand, anwesend zu sein, aber nicht gelesen, das heißt hier: aus einem Innenraum abgelesen, (und folglich nicht auch geschrieben) werden zu können, lässt das Gedicht an eintreffende, aber ungeöffnet bleibende Briefe denken.

Auf diese Weise bleibt der „ewige Kreislauf“ der schöpferischen Vorstellungskraft in Bewegung. Der Brief steht folglich auch für ein ‚ideales Kunstwerk‘, das anvisiert, aber nicht oder noch nicht umgesetzt werden kann. Zugleich stellt der Brief ebenso wie das erfühlte Gedicht ein Movens dar, das die Textsuche und Schreibbewegung aufrechterhält.

---

[434] Krauß, Angela: Der Wortkünstler im Zwischenraum. In: Lützeler, Paul Michael/Kapczynski, Jennifer M.: Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein Verlag. S. 118-124, hier: S. 122.

[435] Dies.: Der Strom. Berlin (2019): Suhrkamp. S. 11. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle DS zitiert.

Das motivische Feld der Postsendungen fächert sich in Krauß' Texten in verschiedene Inszenierungen auf, darunter Briefe, Päckchen und Pakete, Postboten, Postflugzeuge und Hermesboten. Bei der Entstehungsgeschichte der Motive spielt die auf biografische Erlebnisse der Autorin zurückgehende ‚Geschichte der kleinen Mädchen' eine Rolle für die Entwicklung der Motive.

In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen erinnert Angela Krauß sich an ein Erlebnis ihrer Kindheit, das ihr Schreiben nachhaltig prägte. Sie war selbst noch ein kleines Mädchen, als sie aus der Entfernung eine Gruppe russischer Mädchen „mit den großen roten Seidenschleifen hinter den Ohren, dort wo die Zöpfe ansetzten" (GE, 34), beobachtete. Die Mädchen kamen von einem Ausflug zurück und waren im Begriff, in ihre Siedlung zurückzukehren. Sie trugen Schuluniformen und strahlten eine Unnahbarkeit (vgl. ebd.) aus, die die Aufmerksamkeit der kindlichen Beobachterin weckte. „Sie zogen in einer Wolke von fremdartigen weichen Lauten dahin, machten kleine Schritte und hielten ihre geschmückten Köpfe erhoben." (ebd.) Das beobachtende Mädchen saß auf einer Eisenschaukel. Sobald sich die Mädchen näherten, begann sie, so hoch zu schaukeln, dass diese „in der Halterung quietschte und das rostige Tor, in dem sie eingehängt war, schwankte" (ebd.). So konnte sie „manchmal den bunten Zug der kleinen Mädchen an der Uranschacht-Halde vorbei hinauf an den Waldrand ziehen sehen." (ebd.) In ihren Poetikvorlesungen reflektiert sie in Zusammenhang mit diesem Erlebnis: „In der Erinnerung daran bewege ich mich dabei auf der Stelle, wie in dem Traum, in dem wir jemanden verzweifelt erreichen wollen, der sich, nichts davon wissend, immerzu entfernt." (GE, 34f.) Dieses Erleben von Unerreichbarkeit findet sich in der Motivik der ungeöffneten Postsendungen wieder.

Die Autorin beschreibt weiter, wie sie eines Tages an der Hand ihrer Großmutter „ganz nah an ihrer Siedlung" (GE, 35) vorbeilief und plötzlich Gesang vernahm, „hohe, sehr helle Stimmen in einem schwungvollen, marschähnlichen, kecken Rhythmus, den ein Akkordeon vorgab, das den Gesang wie rhythmisch kreischende Schreie vor sich hertrieb." (ebd.) Die russischen Mädchen tauchten immer wieder unvorhergesehen im Blickfeld des beobachtenden Kindes auf und verschwanden ebenso unvorhergesehen „wie Schmetterlinge" (ebd.). Daraus schließt das Mädchen, dass es sich nur „*irgendwo* aufhalten" (ebd.) muss, „um ihnen zu begegnen, weil auch sie außerhalb ihrer Siedlung *irgendwo* erschienen, wenn auch selten." (ebd.) In der Darstellung dieser Kindheitserlebnisse ist eine für Krauß' Texte bezeichnende Polarität

vorfindbar: Das Erleben findet in einem Gefüge statt, das zwischen Nähe und Distanz, Erscheinen und Verschwinden, Zufall und Absicht flimmert.

> Und dann stieg ich eines Abends in meinen Winterstiefeln an der Hand meines Vaters die von Eisbuckeln schaukelnde Freitreppe des *Kulturpalastes* empor, trat in den Spiegelsaal, in die Allee der Weihnachtstannen, von deren Spitzen an der Decke die Silberfäden bis auf den Marmorboden hingen, aus dem Estradensaal erklang Musik, und ohne daß ich sie in der vorfreudig erregten Menge der Kinder und ihrer uniformierten Väter hätte entdecken können, spürte ich sie sofort. Sie waren anwesend, näher und vertrauter, als sie mir je wirklich gekommen waren. Noch unter dem Wintermantel hörte ich mein Herz laut schlagen. (GE, 35f.)

Eines Tages, berichtet die Autorin in ihren Poetikvorlesungen, ist ihre Familie aus der Stadt gezogen. Die russischen Mädchen ihrer Kindheit verschwanden für immer aus ihrem Gesichtsfeld. (vgl. GE, 36) Dieses Verschwinden wird thematisch noch einmal in *Die Überfliegerin* aufgegriffen, wenn es, nun andersherum, heißt: „Die Russen sind fort." (DÜ, 95)

In einigen Texten wird die „Liebesgeschichte" (GE, 33) zu den russischen Mädchen wieder aufgegriffen und in unterschiedlichen Varianten dargestellt. In dem Band *Ich muß mein Herz üben* etwa widmet sich das lyrische Ich der Fülle der Begegnungen mit „kleine[n] Mädchen" (welche die russischen Mädchen aus der Kindheit der Autorin subsummieren) in einem Gedicht. „Bis jetzt warst du fest überzeugt, / für alles ließe sich letztlich ein Maß finden", konstatiert das lyrische Ich dort. „Einfach / weil der Mensch schlechthin / seine Grenzen hat." (HÜ, 23) In Anbetracht der Vielzahl „[k]leine[r] Mädchen", die plötzlich „im schattigen Hausflur" oder „im U-Bahn-Schacht / in einer fremden Stadt unter der Erde" auftauchen, kommt es jedoch zu dem Schluss: „Sie aber halten hartnäckig ihre kleinen Gesichter, / hell wie Teller, emporgewandt." (ebd.)

Analog zu den „hell wie Teller […] emporgewandt[en]" Gesichtern wird bereits in *Wie weiter* ein „Engelsgesicht" (WW, 36) erwähnt: die Tochter von Toma, einer aus Sibirien stammenden Freundin der Ich-Erzählerin, die inzwischen in Moskau lebt. „In ihrem Auto rasten wir durch die Stadt", beschreibt die Erzählerin etwa, „das Engelsgesicht auf dem Rücksitz." (ebd.) Von dort aus zählt das Kind die Schwangeren. „Fahr mich", ruft es aus. „Ich muß alle Schwangeren zählen, bis an die Grenze zu China." (WW, 37) Das Zählen spielt auch für den Postboten aus *Weggeküßt*, den die Erzählerin Hubertus nennt, eine wichtige Rolle. Anders als das „Engelsgesicht", das ausschließlich

Schwangere zählt, zählt Hubertus jedoch alles, was ihm begegnet, darunter „Bäume, Masten, Pfeiler, Pfosten, Autos, Autos, die fahren, Autos, die stehen, nach Größe, nach Farben, nach Anzahl der Türen, nach Herstellungsland, nach Herkunftsort, […]." (WK, 52f.) Seinem Zählen liegt dabei ein Credo zugrunde, das zugleich ein Ethos in Krauß' Poetik benennt: „[D]as Zählen der Erscheinungen schließt Wertung und Urteil aus, es läßt sie sein, was sie sind." (WK, 53) An einer anderen Stelle heißt es: „Er suchte die Ordnung der Welt ohne Eingriff zu ergründen, ihre Grenzenlosigkeit war seine Leidenschaft. Er wollte nichts von ihr." (ebd.)

Auch wenn das „Engelsgesicht" die Dinge insofern nicht sein lassen will, „was sie sind", als es mehr sowjetische als chinesische Schwangere zählt, lässt sich Hubertus' Gedanke dennoch auch auf das Vorgehen des Kindes übertragen: Auch das „Engelsgesicht" listet die Welt unter einer zwar selbstgewählten Prämisse auf, ohne sie aber anschließend zu interpretieren. Die Bezeichnung „Engelsgesicht" deutet dabei zugleich auf eine Jenseits- und Grenzenlosigkeitsvorstellung hin, die auch auf die „emporgewandt[en] Gesichter" der kleinen Mädchen aus dem Gedicht übertragen werden können.

Stephan Krass formuliert in seinem Aufsatz *Angela Krauß: Diskrete Botschaften oder das Erzählen, das aus der Zahl kommt*: „Hier ist die Welt nicht Wille und Vorstellung, sondern Erscheinung und Reihung."[436] Der zunächst zufällig wirkenden motivischen Verdichtung von russischen Mädchen, Postsendungen und Zahlen liegt ein Zusammenhang zugrunde, der letztlich mit dem Schreiben korreliert.

> Hubertus weiß um die Aporien, in denen die Welt in ein festes Sinngefüge gefasst und damit an den Rand des Abgrunds getrieben wurde. Deshalb ist er ein akzidentieller Sammler der Erscheinungen des Lebens geworden. Er weiß, dass jeder Versuch einer systematischen Ordnung prinzipiell und kategorisch angelegt sein müsste und damit die Vielfalt und die Eigenständigkeit der einzelnen Attribute seiner Aufzählung zerstören würde. Er will den Dingen und Erscheinungen ihre eigene Geschichte ablauschen und sie nicht schon in fertige Bilder fassen. Er möchte die Welt einsammeln, ohne ihre Lektüre vorzugeben. Wäre Hubertus nicht Postbote, er müsste Schriftsteller werden.[437]

[436] Krass, Stephan: Angela Krauß: Diskrete Botschaften oder das Erzählen, das aus der Zahl kommt. In: Lützeler, Paul Michael/Kapczynksi, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein Verlag. S. 109-117, hier: S. 111.
[437] Ebd.

Krass begreift Hubertus zwar auch als einen „ganz und gar nachmetaphysische[n] Zusteller von Botschaften und Nachrichten", der als „Beobachter" einen „Spätankömmling in jener mit der Renaissance langsam verdämmernden Epoche" darstellt, „in der die Dinge aufhörten, Zeichen einer göttlichen Ordnung zu sein, Gegenstände wurden und als solche zu Objekten des forschenden Blicks der Wissenschaft."[438]. Das Zählen lässt sich jedoch auch als Allegorie eines behutsamen, nicht-eingreifenden, nicht-bewertenden und nicht-einordnenden Umgangs mit den Erscheinungen einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit begreifen.

Diese Form des Umgangs kann als Anerkennung einer bestehenden, etwa göttlichen, Ordnung begriffen werden – insofern als das Zählen hier kein zu Methode und Routine geronnenes Nummerieren meint, sondern vielmehr ein bewusstes Ausloten der Grenzenlosigkeit (vgl. WK, 53), im Zuge dessen die gezählten Phänomene gleichsam unangetastet bleiben (und so gewürdigt werden).

In *Weggeküßt* identifiziert sich die Ich-Erzählerin an einer Stelle selbst mit den kleinen Mädchen, während sie vor einer Konditormeisterin steht. Diese stellt zum Einen Überschaubarkeit und Konstanz in einer zur Überfülle neigenden Welt dar (vgl. WK, 66). Zum Anderen wird sie auch mit Fülle und Vielfalt (vgl. WK, 67) in Zusammenhang gebracht, weil sie „alle, die sie grüßen, für Kundschaft" (WK, 66) hält. „Es kommt nur eine verschwindende Anzahl von Individuen zusammen, die die Konditorin nicht in ihr Weltbild einpassen, deren Belange sie nicht erwägen, deren Platz innerhalb des Goldenen Schnitts der Gesamtmenschheit sie nicht ermitteln muß." (WK, 67) In der Figur der Konditormeisterin manifestiert sich folglich eine für Krauß' Texte typische Polarität, hier in Gestalt von Überschaubarkeit und Konstanz auf der einen sowie Fülle und Vielfalt auf der anderen Seite. Nachdem die Erzählerin erkannt hat, dass die Konditormeisterin in Zusammenhang mit Fülle und Vielfalt zu sehen ist, probiert sie „eine neue Methode" aus, um „Ordnung in die Vielfalt zu bringen!" (WK, 66f.) „Gnädige Frau", spricht sie die Konditormeisterin schließlich an (WK, 67).

> Sie ist stehengeblieben und betrachtet mich, als habe sie mir soeben eine Aufgabe gestellt. Ich sehe sie an wie eines von den kleinen Mädchen, von denen man nie weiß, was in ihren Köpfen vorgeht, wenn sie so lange mit einer Antwort zögern. Sie lassen die Situation mit allen sich einstellenden Assoziationen in sich einsickern. Als betrachteten sie ein Rasenstück, auf das

[438] Ebd.

> sie soeben eine Handvoll Brotkrumen geworfen haben, und nun fliegen in unregelmäßigen Abständen mehr und mehr Spatzenvögel heran. Da niemand weiß, wann keine mehr kommen, können sie mit dem Warten und Schauen nicht aufhören. So schweigen sie und zeigen minutenlang nichts als Aufmerksamkeit, was dazu führt, daß ihre Augen sich vergrößern. Möglicherweise zählen sie. Sie verhalten sich so, weil sie glauben, so ließe sich von einer Erscheinung zur nächsten fortfahren, so lange, bis sie einmal alles Sichtbare mit ihren herzuschwirrenden Einfällen und Erinnerungen durchflattert und verflochten haben. Erst dann sind sie bereit, Antwort zu geben. (WK, 67f.)

An dieser Stelle werden die kleinen Mädchen vor allem in ihrer Andacht dargestellt, einer hohen Aufmerksamkeit, einem halb träumenden, halb bewussten Sinnieren – „[m]öglicherweise", überlegt die Erzählerin in diesem Zusammenhang, „zählen sie." Die kleinen Mädchen aus Krauß' Texten sind also – als versammelte Menge – nicht einzelstehend, sondern in einem Netz aus Bezüglichkeiten zu sehen.

Dieses verbindet sie beispielsweise sowohl mit dem Postboten Hubertus aus *Weggeküßt*, dem Vorgang des Zählens als auch mit dem Modus eines konzentrierten Gewahrwerdens, das sich in ihrem wortlosen Warten und Schauen ausdrückt. Wie der Postbote Hubertus und seine Passion, sich zählend durch die Welt zu bewegen, Rückschlüsse auf die Poetik der Autorin zulassen, erinnert auch das wortlose Warten, Wahrnehmen und Gewahrwerden der kleinen Mädchen an poetologische Auskünfte der Autorin, so etwa an den *Wortkünstler im Zwischenraum*. „Draußen in der Welt: Schlagzeilen", heißt es dort. „Drinnen im Zentrum des Geschehens: Tat, Leib, Emotion, Stimmung, Seelenlage. Sprachlosigkeit. Die einzige wahrhaftige Reaktion."[439] Der lange Zustand des Wartens, Schauens und Fühlens sei, so die Autorin, im Zusammenspiel mit einem explizit wortlosen Erleben Bedingung für die Entstehung ihrer Texte.

In *Im schönsten Fall* figuriert Berte, eine junge Frau, eigentlich kein Mädchen mehr, von der Erzählerin jedoch punktuell als ein „wortlose[s] Mädchen" (SF, 17) wahrgenommen, ein vergleichbares Verhalten.

> Sie stattet nur kurze Besuche ab, steht wie abwesend im Raum, als hätte sie sich verlaufen. Ihr Blick hängt unüblich lange an den Dingen fest. So lange, als habe sie den Ernst des Schauens aus der Kindheit herübergerettet oder einfach vergessen aufzugeben. Ich gerate dann schnell in Rechtfertigungsdruck. Sie spricht auch lange nichts, manchmal läßt sie einen

[439] Krauß, Angela: Der Wortkünstler im Zwischenraum. In: Lützeler, Paul Michael/Kapczynski, Jennifer M.: Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein Verlag. S. 118-124, hier: S. 122.

> mit einem Satz zurück. Sie hat wortlos zur Kenntnis genommen, was auf meinem Monitor im Entstehen war. (ebd.)

Auch in Bertes Verhalten fallen ein langes Schauen, eine sinnlich-konkrete Wahrnehmung und das Schweigen zusammen. Ihre „[W]ortlos[igkeit]" ist dabei als Verweigerung einer rein rationalen, vorschnell begrifflich werdenden Weltwahrnehmung zu verstehen. Die Worte stehen der sinnlich-konkreten, leiblichen Welterfahrung aus Sicht der Autorin insofern im Weg als sie die Erscheinungen der Welt und des Lebens immer schon systematisieren, strukturieren und bewerten.
Dem zieht die Autorin ein, wenn möglich, nicht schon vordeterminiertes, sondern möglichst offenes, wertfreies, fühlendes Erleben vor. Die in den Texten vorkommenden, lange schauenden, wortlosen Mädchen vermitteln eine Anmutung eines solchen sinnlichen, leiblichen, fühlenden und schweigenden Erlebens, eines Relikts aus der Kindheit.
In dem Gedicht *Das Bildnis meiner Mutter als junge Frau*[440] dehnt sich die Stille, die um das imaginierte Kind ist, bis in die Landschaft, „die Lautlosigkeit / unter Zeppelinen, wenn sie übers Land glitten" aus.

> Das Bildnis meiner Mutter als junge Frau. / Ein weizenblondes Kind in einem Feld stehend, / es herrscht Stille, die Lautlosigkeit / unter Zeppelinen, wenn sie übers Land glitten. // Das Kind ist fünf Jahre alt, die Lausitz milde, sacht wogt sie über den Horizont hinaus. / Es ist das Kind einer Hochzeitsnacht. // Dieses stolze Kind, das abwartend mit einer Spelze spielt. / Eine unsichtbare Bewegung der Fingerspitzen, / den Blick fest auf mich gerichtet. (EW, 88)

In der selbstvergessenen Wahrnehmung des Kindes und der Stille, die es umgibt, einerseits sowie seinem fest ausgerichteten, bewussten Blick andererseits ist wiederum eine Polarität zu finden, die nicht nur die Texte motivisch durchzieht, sondern auch die Poetik der Autorin grundiert: Das wortlose Erleben ist kein naives (das Naive aber teilweise simulierendes), sondern wird von bewusster (Selbst-)Reflexion begleitet. Das spielende Kind, das seinen Blick zugleich fest auf das lyrische Ich richtet, erinnert dabei zugleich an die Beschreibung eines Poeten in Krauß' Frankfurter Poetikvorlesungen. „Woran erkenne ich den Poeten in der Fußgängerzone", fragt sie hier. Er blicke „[w]ie die portugiesischen Angler, die bei Porto Vicente auf den Vorsprüngen der

[440] Das Gedicht hat wie die meisten Gedichte im Werk von Angela Krauß keinen Titel; hier ist der erste Vers zur Orientierung anstelle eines Titels gesetzt worden.

Küstenwand stehen, 60 Meter über der atlantischen Brandung. Abwesend und konzentriert zugleich." (GE, 85)

Den verschiedenen Polaritäten, die sich in der Darstellung der Liebesgeschichte mit den kleinen Mädchen zeigen, liegt wiederum zugrunde, dass diese als Adoleszenzerlebnis gelesen kann. Die Autorin tut dies, wenn sie sie als ein „Herauswachsen aus den Gewißheiten in die Ambivalenzen" beschreibt. Dieser Prozess sei insofern von allgemeiner Gültigkeit als er „für jeden Menschen jederzeit umkehrbar […] [ist], je nach seiner Lebenssituation, die ihn mal stark und mal schwach der Außenwelt gegenüber sein läßt." (GE, 46)

Mit dem Erscheinen und vor allem dem Verschwinden der russischen Mädchen aus der Kindheit der Autorin geht ein weiteres Erlebnis einher, in dem bereits Anfänge des Schreibens sichtbar werden. Vor allem aber liegt diesem Erlebnis ein Muster für die Motive unterschiedlicher Postsendungen zugrunde, die sich durch das Werk der Autorin ziehen und die zwischen Sagen und Schweigen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changieren.

Gegen Ende des dritten oder vierten Schuljahres, erinnert Krauß sich in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen, verteilte ihre Russischlehrerin Zettel in der Klasse, auf denen in „länglicher, schlingenverzierter, violetter Schrift […] auf Kästchenpapier" (GE, 36) Adressen in kyrillischen Buchstaben standen. Im fünften und sechsten Schuljahr, schrieb die Schülerin monatlich Briefe an ein russisches Mädchen. „Nie erinnerte ich mich beim Entwurf daran", beschreibt die Autorin, „wie wenig ich noch in der fremden Sprache sagen konnte." (ebd.) Sie schloss sich „viele Stunden" (ebd.) in ihr Zimmer ein und schrieb selbstvergessen Briefe. Ein halbes Jahr später formulierte sie bereits frei ins Russische.

„Jeden der fremden Briefumschläge schmückte ein Bild", erinnert sich die Autorin, „mehrmals zeigte es die Weltraumhündin *Laika*, mit Riemen und elektrischen Leitungen an eine wissenschaftliche Apparatur angeschlossen." (ebd.) Ihr eigener Name sei mit „graziösen Buchstaben geschrieben, deren Enden sich kringelten. Das Briefblatt bedeckten kyrillische Figuren wie ein lila Spitzenmuster." (ebd.) Eines Tages erhält sie einen flachen Karton, mit dessen Eintreffen ihre Brieffreundin Tanja Nabatnikova ihr ein auf Seidenpapier drapiertes rotes Pionierhalstuch schenkt; es habe so gelegen, als wäre es „um einen unsichtbaren Hals geknotet." (GE, 37)

> Trotz meiner Bitten habe ich nie ein Foto von meiner ersten Freundin erhalten. Ich wußte wenig von ihr. Mein neuer Sprachschatz übertraf den ihrer Briefe rasch. Bald kannte ich die Sätze, die sie mir schrieb. Es waren fast immer die gleichen. Nicht sehr viel anders als jene im Übungsmuster für das Briefeschreiben, mit dem wir in der Schule arbeiteten. Jedesmal, wenn ein Brief eintraf, war ich außer mir vor Freude. Irgendwann schrieben wir uns nicht mehr, und wer damit aufgehört hatte, sie oder ich, und warum, ich weiß es nicht mehr. (ebd.)

Die große Freude des Mädchens über die eintreffenden Briefe aus Russland steht in Widerspruch zu deren musterbriefhaftem Inhalt. Das Mädchen empfängt die Briefe als Zeichen aus einer ihr unvertrauten Welt, wodurch sich ihr Lebensumfeld unwillkürlich weitet. Das Empfangen dieses Zeichens verleiht dem eintreffenden Brief die Funktion eines Symbols. Der eintreffende Brief ist auf seine Form, seine Gestalt und Dinglichkeit reduziert zu begreifen, nicht als Nachrichten- oder Informationsvermittler.

Der Brief löst in der Empfängerin zugleich einen Schreibimpuls aus, dem sie sich stundenlang hingibt. Entscheidend scheint dabei zu sein, dass der Brief als Symbol eine sprachliche Mitteilung verheißt. Wegen seiner routinehaften, musterbriefartigen Textgestalt erfüllt er diese Verheißung jedoch nur sehr eingeschränkt. Die „Vorfreude" (GE, 83) scheint auf Seiten der Empfängerin jedoch groß genug zu sein, um das Verheißungsvolle und Leibliche der eintreffenden Briefe in Sprache verwandeln zu können.

In einem Gedicht des Bandes *Ich muß mein Herz üben* nimmt das lyrische Ich zum Einen die Figur der Brief lesenden Frau aus *Triest. Theater am Meer* (vgl. TT, 21) wieder auf, zum Anderen referiert es noch einmal auf die Musterbriefe, die die erste Brieffreundin der Autorin aus der ehemaligen Sowjetunion verfasst hat.

> Eine Frau entfaltet im Losgehen einen Brief, / im Flug überfliegt sie ihn. / Jemand schreibt, / wo er dieses Jahr überall gewesen ist. / Und wohin er noch gehen wird dieses Jahr, / nach Mailand, Dubai über Athen und Marenga, / eine kleine Stadt in den Tropen. / Ein Brief an niemand Bestimmten, / ein Brief an alle Freunde und Bekannten, / die immer mehr werden, Jahr und Jahr. / Die Frau weiß, daß sie dazugehört. / Das reicht ihr. / Sie liest einen langen Brief an alle / im Gehen über sechs Ampelkreuzungen, / in einer dieser Städte der Sehnsucht, / sicher im Traumwandeln. / Einzig die Erwähnung ihres Namens / ließe sie jetzt stolpern. (HÜ, 41)

Die hier dargestellte Frau liest, ebenso wie das erinnerte Ich der Autorin in den Frankfurter Poetikvorlesungen, einen Brief, der nicht an sie persönlich gerichtet ist.

Stattdessen stellt er einen seriellen Brief „an alle Freunde und Bekannten“ dar. Mit der „Erwähnung ihres Namens“ würde die Frau aus Sicht des lyrischen Ichs „stolpern“, weil er eine direkte Ansprache wäre, die das Ungerichtete des brieflichen Ausdrucks unterbräche. Zugleich berührte die Nennung ihrs Namens ihre Identität. Brief und „Dasein“ (DÜ, 108) bilden eine Verknüpfung von Motiv und Bedeutung.

In einem der titellosen Gedichte des Bandes *Eine Wiege* kommt, gewissermaßen als literarisches männliches Pendant zu der ersten russischen Brieffreundin der Autorin, ein „erster Brieffreund“ vor.

> Mein erster Brieffreund: in Schuluniform. / Er lächelt auf dem Foto, / er hat zwei Zähne aus Metall. / Im Belichtungsregisterheft meines Vaters / seine Adresse, / die Stadt heißt Tirnowo. / Seine Mutter neben ihm, / die Finger in den Rockfalten, / sie machen das Hochzeitszeichen. / Ich stellte in mir immer vor / als den Vater meiner kleinen Schildkröte. / Fast alle Bulgaren auf diesen Fotos / der ersten großen Reise meiner Eltern / haben metallene Zähne. / Ich schrieb ihm nie. / Aber es ist keinem gelungen, / ihn von seinem Platz in meinem Leben / zu verdrängen. (EW, 70)

In diesem Narrativ wird die Unabhängigkeit der Brieffreundschaft vom Inhalt der Briefe insofern gesteigert als das lyrische Ich ihrem „Brieffreund“ gar nicht erst schreibt. Damit drückt sich an dieser Stelle bis ins Komische verzerrt und im Ausdruck noch einmal verstärkt aus, dass ein etwaiger Inhalt eines geschriebenen Briefes für das lyrische Ich bedeutungslos ist. Es genügt, sich vorzustellen, man wäre über eine Brieffreundschaft verbunden.

Zusätzlich ist es von Bedeutung, dass diese Vorstellung, wie hier im Belichtungsregisterheft des Vaters, besiegelt ist und jederzeit aufgenommen werden könnte; es geht dem lyrischen Ich um die Möglichkeit, die Latenz, das Potential einer Brieffreundschaft.

So ist sie als Verbindung zu begreifen, die sich ihrer Bestimmung nach durch das Schreiben, die Sprache, ausdrücken sollte, die die Sprache, die Worte, jedoch verweigert. Die Brieffreundschaft findet von Seiten des lyrischen Ichs im Schweigen statt, dort, wo die Vorstellung noch nicht von der Realität eines alltäglichen Lebens durchbrochen wird. Sie besteht stattdessen als Idee.

In *Sommer auf dem Eis* erwähnt die Ich-Erzählerin einen weiteren Brieffreund. Sein Vorname lässt deutliche Anklänge an den der Autorin erkennen. Auch er kommt aus einem anderen Land; erneut wird der Erlebnisraum der Erzählerin durch eine

Brieffreundschaft geweitet, und erneut artikuliert sich in dieser Beziehung Einseitigkeit.

> Er hieß Angelo. / Angelo Molini, Via E. Cialdini 3/2, Roma. / Einhundert Briefe schrieb ich ihm in jenem Jahr, als die alte Karbolfabrik explodierte. / Ein einziges Mal erhielt ich eine Ansichtskarte: Eine blauorangene Fotografie, von der ich den an einer Ecke abgeriffelten Zipfel der Glanzfolie fassen und über das Bild weg abziehen konnte. (SE, 30f.)

Dass die Erzählerin, nachdem sie „[e]in einziges Mal" eine Ansichtskarte von Angelo Molini erhalten hat, nicht die schriftliche Mitteilung auf der Rückseite der Karte erinnert, sondern die „blauorangene Fotografie" auf der Vorderseite, „von der ich den an einer Ecke abgeriffelten Zipfel der Glanzfolie fassen und über das Bild weg abziehen konnte", verdeutlicht auch hier, dass die Erzählerin die Postkarte vor allem als Gegenstand begreift, den sie sinnlich-konkret, leiblich, ästhetisch wahrnimmt. Die Karte fungiert dabei, ähnlich wie die Briefe der russischen Brieffreundin, nicht als Medium, das eine schriftliche Botschaft übermittelt, sondern wiederum als Symbol für eine zwischenmenschliche Beziehung und Zeichen aus einer anderen Welt.

Dass die Postkarte als Gegenstand in seiner sinnlichen Erfahrbarkeit eine besondere Rolle spielt, hat an dieser Stelle mit der Art von Beziehung zu tun, in der die Ich-Erzählerin zu dem Adressaten ihrer Briefe steht. Anders als bei ihrer ersten russischen Brieffreundin ist den Briefen an Angelo Molini eine leibliche Liebesbegegnung vorausgegangen. „Nur einen Tag verbrachte ich mit dem römischen Jungen" (SE, 28), erinnert sich die Erzählerin. Er habe „so unvermittelt" in ihrem Leben gestanden, „wie es nur ein Pionier der Kommunistischen Partei Italiens konnte." Die Erzählerin schrieb „Fragezeichen in den Wegsand, weil er mich etwas fragen sollte, denn die Fragen klangen am schönsten." (SE, 29) Ihr Gegenüber verstand sie nicht. „So konnte ich ihm alles schamlos erklären", fährt die Erzählerin fort, „und der drängte sich mit ungestümen, ratlosen Fragen dazwischen […]. Schließlich nahm er meinen Kopf und küßte mich mit fest geschlossenen Lippen." (SE, 30) Die Ansichtskarte, die von der Erzählerin optisch und haptisch wahrgenommen wird, stellt gewissermaßen eine Fortsetzung der sinnlich-leiblichen Erfahrung mit Angelo Molini dar. In diesem Zusammenhang fungiert die Ansichtskarte als ‚Stellvertreter' für den jungen Mann. Statt der ersehnten Klänge erhält sie ein Bild.

> Als Kind habe ich siebenunddreißig Stifte zu Stümpfen geschrieben. Einhundert Briefe schrieb ich dem ersten Mann, der mich küßte. Nach dem Kuß wollte ich, daß er wußte, wer ich bin. So wie keinem Menschen wollte ich mich ihm zeigen; in einem Alter, in dem sonst Königskinder vergeben werden, faßte ich diesen Entschluß. Ich war Eisläuferin. Er war Römer. Das Briefeschreiben hielt ein Jahr an. Gegen Ende entging mir nicht, wie vom vielen Briefeschreiben in mir etwas entstand, das, je inbrünstiger ich schrieb, immer schwirrender, luftiger, durchsichtiger wurde, schließlich wirklich ungreifbar, ein bezauberter Geist, flüchtig wie die Figur, die der Schwerpunkt des tanzenden Körpers in der Luft beschreibt. (SE, 28)

Der im Zuge der sukzessiven, sich dem Schreiben hingebenden Ich-Auflösung entstehende „Geist" erinnert dabei an den „atmenden Geist" (DS, 11), den die Ich-Erzählerin in *Der Strom* als das sich ankündigende Gedicht wahrnimmt. Während die Erzählerin in *Der Strom* diesen Geist als „raumfüllend[es]" (DS, 11) Gedicht spürt beziehungsweise sieht, als etwas, das sie sowohl bewohnt als auch getrennt von ihr existiert, ist die Erzählerin in *Sommer auf dem Eis* selbst dieser Geist – ihr schreibendes Ich und der Gegenstand ihres Schreibens. Die Fragilität dieses Schreibzustandes, seine Flüchtigkeit, lässt sich dabei mit dem immer wieder neuen Verfehlen von Briefen engführen.

Die Ich-Erzählerin in *Weggeküßt* erhält einen Brief, der an die „letzte Unterweisung" (SF, 96) aus *Im schönsten Fall* erinnert. Ein fremder Mann, dem sie im Café Sweetie, das sie regelmäßig aufsucht, begegnet, hat ihr „alles auf eine Serviette geschrieben, auf der Serviette ist auch die Zeichnung […]" (WK, 16) vom „Himmelsgolfstrom" (WK, 92) zu sehen. Der Fremde schiebt ihr die in einem Briefumschlag steckende Serviette hin. Diesen Brief steckt die Erzählerin wenig später wiederum ihrem Tischnachbarn zu. Er ist, wird gegen Textende erklärt, „der Nächstbeste" (WK, 91), dem die Erzählerin den Brief anvertrauen will (vgl. SF, 90f.). „Sie müssen keine Angst haben, sage ich. / Wieso, fragt mein Nachbar. / Ich schiebe ihm den Umschlag hin. / Hier steht alles drin […]." (WK, 16) Skurrile Umstände führen dazu, dass die Ich-Erzählerin und ihr Tischnachbar sich eines Nachts im Zoo wiederbegegnen.

> Haben Sie gehört? / Was? / Sie müssen ganz still sein. / Ja. / Bewegen Sie sich nicht! / Ich hole ja nur Luft. / Atmen Sie nicht! Jetzt geben Sie mir den Brief! / Was haben Sie vor? / Geben Sie mir den Brief. Er gehört mir. / Was tun Sie? / Keine Angst! / Sie haben ihn in die Löwenanlage geworfen! / Hören Sie: wie er aufschlägt! / Er hat gefaucht. Sie schlafen doch aber längst? / Nein, nachts sind sie hellwach, das ganze Rudel. / Das sagen Sie jetzt erst. / Sie jagen nachts. (WK, 105)

Auch der Brief der größtmöglichen Verheißung (er enthält „alles“) wird inhaltlich nicht zur Kenntnis genommen, sondern zunächst lediglich – wenn auch über Umwege – aufbewahrt. Auf diese Weise bleibt die Vorstellung, „alles“ wäre festgehalten wäre, lebendig.
Das Genügen der Vorstellung (der Idee) geht schließlich so weit, dass der Brief zerstört werden kann. Gerade das Vage, nur Erahnbare ermöglicht der Erzählerin dabei, sich eigene Vorstellungen zu machen und das Glühen der Verheißung aufrechtzuerhalten.

Die Motivik der Postsendungen, die das Werk durchzieht, spannt sich zwischen zwei Polen auf: den florierenden „Jahre[n] des Briefverkehrs“ (DÜ, 101) auf der einen Seite, die mit einer ausführlichen Darstellung des Briefeschreibens (vom Vorgang des Schreibens über die Begegnungen mit Postboten bis hin zum Erhalt und Zitieren aus Briefen) verbunden sind, einerseits und dem Verschwinden der Briefe, das sich in nur noch aus der Ferne sichtbaren Postflugzeugen konkretisiert, andererseits. Diese Pole markieren dabei auch die Entwicklung von einem leiblichen zu einem digitalen Zeitalter.
Wenn die Erzählinstanzen den Verlust des Briefeschreibens anklingen lassen, ist auch eine bestimmte Art des Briefeschreibens gemeint: eine, die das „ganze Dasein“ (DÜ, 108) auszudrücken sucht.
Diese komplexe Art des Briefeschreibens scheint in der Welt, die in *Im schönsten Fall* dargestellt ist und in der sich (nicht zuletzt in der Figur Elmar) die Reduktion der Sprache niederschlägt, keinen Platz mehr zu haben. Umso eindrucksvoller wirkt die vorlesende Berte als literarische Inszenierung eines Gemäldes von Jan Vermeer van Delft auf den Rapper.
Bereits an anderen Stellen im Werk, beispielsweise in *Die Überfliegerin*, artikuliert sich die Möglichkeit, dass der Brief als Phänomen im Verschwinden begriffen sein könnte. Hier wird die Technisierung der Kommunikation, auf welche die Protagonistin in den USA stößt und die in *Im schönsten Fall* schließlich voll entfaltet wird, vorweggenommen.

> Im Haus standen Kakteen, die bis an die Decke reichten und vom Keller in den ersten Stock, um das Haus abzustützen, und von einer Wand zur anderen, so daß man unter ihnen hindurchging, wenn man unten im Keller einen Brief frankieren wollte an einen orientalischen Despoten, der Unschuldige in Verließen gefangenhielt oder an den Obersten Richter der Vereinigten Staaten von Amerika, der die elektrischen Stühle unter sich hatte. Auf den Briefmarken stand LOVE, und der Keller tuckerte tagsüber wie ein

> Maschinenraum, zum Bersten voll mit mechanischen, elektrischen und geistigen Kommunikationsenergien. (DÜ, 61)

Es ist nicht nur der gedruckte Brief (vgl. DÜ, 64), der das Briefeschreiben verändert und in einen formell-bürokratischen, wiederum grotesk dargestellten, Kommunikationsakt verwandelt. Während der Brief in der Freundschaft zu Toma einen Ausdruck der „Einzelliebe" (vgl. GE) darstellt, ist das „love, love, love" (DÜ, 64) auf den Briefmarken, die die Ich-Erzählerin in Serie auf die Briefe klebt, nurmehr eine routinierte, leere Geste. Die Anrede „Herr Oberst Scheich" (DÜ, 64) steht als skurrile Redefigur neben dem „Genossin! Schwester! Liebste! Schönste!" (DÜ, 98) von Toma. Der Distinktion liegt eine normative Bewertung zugrunde, die durch die groteske Darstellung jedoch ins Flirren gebracht wird. Zugleich impliziert die Gegenüberstellung beider Phänomene des Briefeschreibens bereits die Frage nach Bedingungen, Möglichkeiten und der Zukunft literarischen Schreibens in der technisierten Welt.

„[U]nbegrenzte Möglichkeiten von online-Kontakten" konstatiert Weigel in Hinblick auf die angepriesenen Vorteile der digitalen Kommunikationsformen, vor allem der E-Mail, gegenüber dem Brief.

> Die freie Wahl einer Identität (Name, Alter, Aussehen, Geschlecht) ermögliche einen Kontakt ohne Vorurteile. Das „Gespräch über die Tastatur" ohne „die Krücken von Körper und Stimme" zwinge zum klaren Ausdruck, man sei zwar unerreichbar, könne aber dennoch in Kontakt treten, wann immer man will. […] Mit der Norm des ‚klaren Ausdrucks' wird die online-Sprache auf den Aspekt der Aussage reduziert. Der dabei verlorene Teil der Erregungsspur wird dann manchmal mit Hilfe von Zeichen aus einem Lexikon codierter Emotionszeichen, den sogenannten Smilies, wieder hinzugefügt, so daß die codierten Stimmungszeichen ersetzen und ergänzen sollen, was ansonsten, etwa am Telephon, der Modulation der Stimme zukommt. Die Loslösung von jedem leiblich-materiellen Aspekt der Sprache, die mit der Bewertung von Körper und Stimme als „Krücke" affirmiert wird, bedeutet den endgültigen Siegeszug einer Sprache als pures Zeichensystem, als System mitteilbarer Mitteilungen. Sie löscht jede Spur der *différance* und verwandelt die elektronische Schrift in aufgezeichnete Sprechakte.[441]

Während auch in *Milliarden neuer Sterne* bereits auf die Technisierung der Kommunikation hingewiesen wird, ist sie in *Im schönsten Fall* selbstverständlich da, ohne dass sie dafür explizit dargestellt werden müsste. Allein das Ersehnen und

[441] Ebd. S. 84.

Erscheinen eines Briefes in einer digitalisierten Welt transportiert die Geläufigkeit der online-Kommunikation und die Ungewöhnlichkeit des Briefes mit. Der Brief setzt der „Freiheit, Unverbindlichkeit und Spurenlosigkeit“[442] der online-Kommunikation dabei Begrenzung, Verbindlichkeit und Mehrdeutigkeit entgegen.

Zugleich wird die „vorelektronische, postalische Epoche“ als eine „Figur der Abwesenheit“[443] inszeniert. Während die online-Kommunikation häufig als Simulation eines Gesprächs oder einer Begegnung in Echtzeit begriffen wird, referieren Briefe „bereits auf den imaginierten Abdruck eines Gewesen-sein-werdens leiblicher Berührung.“[444]

In den Texten, die nach *Im schönsten Fall* erschienen sind, kommen keine Briefe, sondern nur noch die schon in *Im schönsten Fall* als Motive angelegten Päckchen und Pakete vor, die von wechselnden oder anonym bleibenden „Boten“ geliefert werden. Dabei handelt es sich nicht unbedingt um persönliche Geschenke von Mitmenschen, sondern um Lieferungen von Onlineshopping-Produkten, zu denen selbst Pflanzen gehören.

> Gestern klingelte es an der Tür, / es war der Blumenbote. / […] Zuerst erscheint nur der lange Karton im Treppenschacht, / aber das Haus ist bereits voller Wehmut. // Wir sind zum Lob seiner Herrlichkeit bestimmt, / wird der Blumenbote denken. // Für einen Moment wüßte ich gern alles / über diesen hundertjährigen Jungen / mit dem Gesicht eines kaiserlichen Rekruten. / Er transportiert die zitternde Pracht frei Haus. // Ich denke nichts. / Mein Dank umtaumelt das Undenkbare. // Das Beben, Wetterleuchten aus dem Spiegelsaal / des Hyperraums, das Heraufglühen. / Die Lilien hat Suse verpackt. (EW, 94)

Der „Dank“ des lyrischen Ichs lässt anklingen, dass es sich bei dieser Blumensendung um ein Geschenk handelt. Zugleich deutet das Motiv des Pakets grundsätzlich auf ein allgemein gesteigertes Konsumverhalten einerseits und eine zunehmende Vereinzelung, Anonymisierung und Distanzierung sowohl von Absender und Adressat (es wird online geshoppt) als auch von Adressat und Postzusteller hin. Das fragile „Weltgebäude“ aus *Im schönsten Fall*, dem die Erdkugel aus der *Überfliegerin* kontrastierend gegenübersteht, besteht in *Eine Wiege* und *Der Strom* weiter fort. In der zunehmenden Anonymisierung wirkt die werbeökonomisch suggestive Erwähnung

[442] Ebd.
[443] Ebd. S. 85.
[444] Ebd.

eines Namens („Die Lilien hat Suse verpackt.“) wie eine schräge, schrille und kühle Adaption der Lebendigkeit und persönlicheren Bezugnahme aus zurückliegenden Zeiten.

Als sich in *Der Strom* der „Hermesbote“ (DS, 41) über die Sprechanlage der Erzählerin ankündigt, wird der schon in früheren Texten subtil als „Himmelszeichen“ angelegte Brief mit dem Postzusteller als Götterboten enggeführt. Damit gelingt zugleich eine literarische Nutzbarmachung der in den Frankfurter Poetikvorlesungen kritisch betrachteten Alltags-, Werbe- und Mediensprache (hier des Postzustellunternehmens Hermes), die die Worte, so die Autorin, abnutze, sodass diese aus ihren „verblaßten Höfen zu lösen“ (GE, 26) seien, um ihnen „etwas von ihrer ursprünglichen Kraft zurückzugeben.“ (ebd.)

Die Poetisierung der Postboten in *Der Strom* entsteht zum Einen durch den Rückgriff auf die mythologische Hermesgestalt, den Überbringer göttlicher Botschaften, der sich schneller als Licht bewegt, die Leier erfand und als Gott der Redekunst auch auf Literatur und Dichtkunst referiert, sowie zum Anderen durch die teilweise Dekonstruktion des Götterbildes. Diese wird durch eine akzentuiert menschliche und durch den Alltag geprägte Charakterisierung der Hermesboten vollzogen, die zum Teil grotesk anmutet.

So wird der siebenundneunzig Stufen betragende „Aufstieg“ der Paketzusteller in die Dachgeschosswohnung „immer seltener ohne Rast bewältigt“ (SF, 43). Während die jeweiligen Boten sich nähern, nimmt die Erzählerin genau wahr, wann und wie lange sie „verschnauf[en]“ (SF, 46), ob und wenn ja, inwiefern sich ihre Schritte während des Treppenaufstiegs verändern und welche Rückschlüsse daraus auf ihre körperliche Verfasstheit gezogen werden können (vgl. SF, 44ff.). Die Hermesboten, die die Erzählerin beliefern, wechseln dabei regelmäßig –„kaum daß man sich an einem für zwei Monate erfreuen kann.“ (SF, 43) Damit ergänzen sie das Motiv der stark und beschleunigt fluktuierenden WG-Bewohner*innen, Klient*innen und Mandant*innen aus *Im schönsten Fall.*

> Manchmal klebe ich mir einen Zettel an den inneren Türrahmen mit dem Namen des Postboten, so ich ihn erfragen konnte. Das muß mit Fingerspitzengefühl geschehen, denn es riecht sonst für den Boten nach einer Reklamation betreffs seines Auftretens, als wollte ich an höherer Stelle Mängel anmelden. Eine winzige Stockung im Bewegungsfluß meines Gegenübers, kaum habe ich nach dem Namen gefragt, warnt mich vor diesem Mißverständnis. Ich formuliere deshalb nicht mehr: Wie ist Ihr werter Name?

> Ich frage, nachdem er mich beim Namen genannt hat, was zur Identifikation geschieht: Und wie darf ich Sie ansprechen? Allerdings, auch hier eine kleine Stockung, ein Innehalten, indem eine flüchtige Verstörung aufbebt. Ich lächle den Boten rasch an, gleich ist alles wieder gut. (DS, 41)

In der Situation zeigt sich eine weitere Zuspitzung des in *Im schönsten Fall* etablierten Weltgebäudes. Das Lebendige, das die Erzählinstanzen in den Texten vor allem in jüngerer Zeit zunehmend beschwören, wird als besonders fragiles Phänomen dargestellt. Diese Fragilität artikuliert sich beispielsweise in der Abwesenheit beziehungsweise Flüchtigkeit von Namen. Die Herausforderung, den Namen des Gegenübers zu erfahren, bedeutet im Konnex dieses Werkes zugleich eine auf das Dasein bezogene existenzielle Schwierigkeit: Es ist nicht mehr ohne weiteres möglich, etwas über die Individualität des Einzelnen zu erfahren.

Ähnlich dem Kind, das die Autorin einmal gewesen ist und das sie in *Dezember mit meiner Großmutter* ebenso erinnert (und erfindet) wie in *Der Strom* (vgl. DS, 50f.), bewahrt die Erzählerin (sofern sie nicht „die Macht über [s]ich selbst verliert") eintreffende Pakete ungeöffnet auf, sodass „oben auf dem Schrank stets ein Paket liegt, so wie es in der Kindheit vor großen Festen üblich war […]." (DS, 50)

Im Text wird noch einmal rekapituliert, welche Bedeutung das ungeöffnete Paket hat. „[I]ch interessiere mich nicht mehr dafür", konstatiert sie. „Alles ist gut, denn es ist bei mir, es enthält alles mögliche, und es liegt dort für immer." (DS, 51) Das Paket symbolisiert „grenzenlose[s] Potential" (DS, 52), die Zukunft, Liebe und Vorfreude. (ebd.) Es enthält alles, was existieren könnte. Es ist ein symbolischer Ort, auf den sich die gesammelte Vorstellungskraft der Erzählerin richtet und referiert als dieser auch auf den Text.

Darüber hinaus steht die Aufbewahrung der Postsendungen jedoch auch für eine überbordende Fülle, eine überzogene Grenzenlosigkeit des Konsumierens, an dem die Protagonistin einerseits teilhat und das sie andererseits nicht (mehr) befriedigt und überfordert. Dabei muss jedoch auch berücksichtigt werden, dass die Erzählerin in ihrer herausgenommenen Erzählsituation (im Sinne eines Einschnitts) „seit längerem" (DS, 50) ohne Paket lebt.

„[S]obald ein Paket kommt, so ist diese Ereignis für mich der Höhepunkt, nicht etwa eines Tages, nein, es ist der Höhepunkt nach Wochen, nach Monaten, nach einer schier endlosen Periode, in der ich ohne Paket war […]." (Ebd.) Dass sie sich die Aufbewahrung dennoch leistet, ist auf ihre dennoch privilegierte Situation zurückzuführen;

zugleich wiegt der vorgestellte Inhalt des ungeöffneten Pakets weiterhin schwerer als sein materieller Gehalt.

Während die Erzählerin auf die Ankunft des Boten wartet, dehnen sich Vorfreude, Verheißung und Vorstellung aus. Diese werden zugleich von fragilen körperlichen Zuständen der Erzählerin sowie einem Gestus des Komischen unterlaufen, indem der Hermesbote als skurriler Götterbote inszeniert wird. „In dem Moment, da in der letzten Treppenwendelung sein Kopfhaar erschien", beschreibt die Erzählerin im Zuge dessen etwa, „wurde es heller. Irrte ich mich – ein diffuses Leuchten entsteig dem Schacht des Treppenhauses." (DS, 46)

Erneut zeigt sich, wie schon in *Stilleben mit Amphibie* und dem aufleuchtenden „prallen, apfelsinenfarbenen Bauch" des Molches, mit der parallel zum sichtbar werdenden Kopfhaar einsetzenden Helligkeit im Treppenhaus eine skurril-groteske Variante einer Lichtmetapher.

Diese ist dabei, ebenso wie in *Stilleben mit Amphibie*, mit einer Inspiration, der skurrilen Darstellung eines Geistesblitzes, verknüpft. Damit führt die Autorin die Vorstellungskraft, welche sie auch in früheren Texten schon an die vor allem ungeöffneten Postsendungen bindet, fort und konkretisiert sie. Als der Hermesbote der Erzählerin ein gewichtsloses Paket überreicht, das in ihrer Hand liegt „wie eine Nuß" (DS, 47) deutet sich an, dass es sich bei dieser Sendung im Sinne des „Funkenflugs"[445] um einen Funken handelt, der das Gedicht, welches die Erzählerin schreiben wird, ankündigt beziehungsweise, als Idee, enthält.

[445] Vgl. Krauß, Angela: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34

VI. Schluss

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Darstellungsformen des Schweigens in den Texten von Angela Krauß, durch die ihre Poetik der Unsagbarkeit, so die eingangs getroffene Annahme, ihren literarischen Ausdruck findet, zu analysieren. Im Zuge dessen sollte auch herausgestellt werden, welche Bedeutung der Unsagbarkeit im Werk der Autorin zukommt, welche Funktion der Topos übernimmt und inwiefern er ihre Poetik und die Beschaffenheit von Krauß' Texten bedingt.
Letztere Fragestellung ist dabei von der Überlegung begleitet worden, ob gerade der doppelt konstatierte Widerspruch in dem poetologischen Ideenfundament der Autorin – 1. über etwas Unsagbares erzählen und 2. die (trotz der Unsagbarkeit gefundenen) Worte überwinden zu wollen – ein Spannungsfeld generiert, das gerade wegen seiner vermeintlichen Unauflösbarkeit und Widersprüchlichkeit Sprach- und Erzählräume eröffnet.
Die eingangs formulierte These, die leitend für die Analyse der Texte sein sollte, lautet: Die Darstellung des Schweigens in Krauß' Werk entwickelt sich von einer figuren-psychologisch und historisch-gesellschaftlich determinierten Darstellung des Schweigens auf der Inhaltsebene der literarischen Texte hin zu einer verstärkt formal-ästhetischen Darstellung des Schweigens, welches sich akzentuiert durch literarische Ästhetiken, beispielsweise der Reduktion, Auslassung, Leerstelle und -Zeile, Ellipse, Verdichtung und Verknappung, ausdrückt.

Im ersten Schritt ist das Augenmerk auf den Aspekt *Initiation von Sprachräumen* gelegt worden. Dafür wurde der kurze Prosatext *Stilleben mit Amphibie* aus dem Band *Glashaus* in den Fokus der Analyse gestellt – ein Text, der sich sowohl auf einer narrativen als auch auf einer poetologischen Ebene lesen lässt. In diesem Text gehen zunächst das Eremitische und das Schweigen beziehungsweise *Stillleben und Schweigen* an dem Schauplatz einer Wohnung ein Zusammenspiel ein.

Die Wohnung erinnert dabei an das Motiv des Hortus conclusus. Diese Darstellung der utopisch anmutenden poetologischen Vorstellung der Autorin von einem abgegrenzten Ort schafft dabei Möglichkeiten für die Eröffnung eines Sprach- und Erzählraums. Die Stellung, die in Gebeten früher Mystiker*innen Gott einnahm, kommt hier dem Sprache initiierenden Impuls zu. Dieser wird im Text durch die Bewegung eines Molches ausgelöst. Zugleich, so konnte gezeigt werden, entsteht in der stummen Verständigung zwischen der Erzählerin und der Amphibie eine Form des Schweigens – und damit nimmt es eine Sonderrolle im Werk der Autorin ein –, inszeniert als Bild, Figur beziehungsweise Allegorie. Der Vorgang des Schreibens, wurde darüber hinaus deutlich, wird im Text als ein Prozess der Ausdehnung inszeniert.

Die weitere Analyse hat gezeigt, dass auch in anderen Texten des Werks das Motiv des Hortus conclus immer wieder aufgefächert und variiert wird – beispielsweise in Form von geschlossenen beziehungsweise stark begrenzten Räumen oder räumlicher Abgelegenheit beziehungsweise Abgewandtheit des/ der Erzähler*in als Eremit*in. So werden Situationen und Zustände evoziert, aus denen heraus die Erzähler*innen aus *Gehäuse[n] und geschlossene[n] Erzählräumen* heraus immer wieder neue Sprachströme entwickeln. Im Zuge der Analyse ist zudem deutlich geworden, dass die abgelegenen Orte, die die Erzähler*innen aufsuchen, als Kontrapunkte, Zäsuren oder Orte des Innehaltens zu begreifen sind, die sie von phänomenologischen wie sprachlichen Ebenen abschirmen. Dies ist zugleich die literarische Inszenierung einer poetologischen Idee: Die Erzähler*innen legen sprachliche Formen der sie umgebenden Welt zunächst ab, um sie dann mittels veränderter Fügungen und Bedeutungszusammenhänge zu erneuern und wieder fühlbar zu machen.

Die poetologischen Auskünfte der Autorin sind dabei als teilweise widersprüchliche literarische Inszenierungen herausgestellt worden, weniger als Kommentare der eigenen Texte oder poetologische Konzepte.

Die Sprachlosigkeit, in die die Autorin sich – so ihre poetologischen Auskünfte – immer wieder versenke, wurde im Zuge der Analyse als Metapher herausgestellt. Auch die Erzähler*innen intendieren, sich einem Sprachmodus des Urteilens, des Begrifflichen sowie phraseologischer Sprechweisen der Medien, Diskurse und Ideologien zu entziehen (wobei fraglich bleibt, ob das so möglich ist) und streben an, ein offenes, urteils- und begriffsfreies Sprachgehäuse zu eröffnen. Dabei ist zwischen zwei Arten des Moduswechsels zu unterscheiden: einem dem Schreiben voraus-

gehenden (der sich der Analyse und Betrachtung letztlich entzieht, aber literarisch inszeniert werden kann) und einem dem Schreibprozess innewohnenden; letzterer ermöglicht es, zuvor ausgeschlossene Sprachvarianten wieder in den Text zu integrieren, dabei aber anders als in bekannten sprachlichen Wendungen zu fügen (sodass die Worte „nicht reden, sondern leuchten", vgl. GE, 26). Die Poetik der Autorin ist, so zeigte sich schließlich, durch *Stocken, Innehalten, Sprachlosigkeit* markiert. Der Text *Stilleben mit Amphibie* nimmt insofern eine Sonderstellung ein als er das poetologische Ideenfundament der Autorin begreifbar macht und damit eine Basis legt, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder zurückgegriffen werden konnte.

Im zweiten Schritt sollte anhand des Prosatextes *Der Dienst* exemplarisch herausgestellt werden, inwiefern sich poetologische Agenzien im Text verwirklichen. Außerdem wurde anvisiert, den Blick, nachdem er im ersten Kapitel auf das Ideenfundament von Krauß' Poetik gelegt wurde, verstärkt der Hauptthese vorliegender Arbeit zuzuwenden, insbesondere den Formen figurenpsychologisch und gesellschaftlich determinierten Schweigens, die sich, so die Annahme, im Text unter dem Aspekt *Verlust und Schweigen* als Formen des Zusammenspiels von *Trauma und Unsagbarkeit* herausstellen könnten.
Darüber hinaus sollte der Frage nachgegangen werden, wie vor dem Hintergrund einer Poetik der Unsagbarkeit im Text mit so besetzten Diskursthemen wie Wismut und DDR umgegangen wird und ob sich *Der Dienst* als Text, in dem sich das *Schreiben im Kontext der Wismut* konkretisiert, einer „Wismut-Literatur" zuordnen lässt.
Ziel war es außerdem, die im Text vorkommenden *Facetten des Schweigens* zu analysieren, um herausstellen zu können, welchen Anteil ein figurenpsychologisch-gesellschaftlich determiniertes Schweigen darin einnimmt.
Zunächst wurde herausgestellt, dass das Unsagbare, das die Autorin in poetologischen Ausführungen zur Bedingung des Zustandekommens ihrer Schreibprozesse erklärt, in der Entstehungsgeschichte des Textes deutlich in Erscheinung tritt. Das Unsagbare, das die Autorin zwanzig Jahre wie einen Stein in sich getragen habe, weist dabei Spuren eines Traumas auf. Dieses lässt sich mit dem plötzlichen Vaterverlust, von dem die Autorin auch in autobiografisch gefärbten essayistischen Texten wie etwa den Frankfurter Poetikvorlesungen wiederholt berichtet, begründen; dem Unsagbaren

kommt dabei der Status des Unbegreiflichen, der Verzweiflung, der Trauer und des Entsetzens zu.

In *Der Dienst*, so konnte gezeigt werden, schlägt sich das traumatisch bedingte Schweigen der Ich-Erzählerin in Momenten des Vermeidens und Wiederholens (das hier automatisierten Versuchen, das Geschehene zu begreifen, gleichkommt; im Zuge dessen wird erzählt, ohne zu erzählen) nieder.

Darüber hinaus wird der Tod im Text metaphorisch als Form des Schweigens inszeniert – der Vater sei mit seinem Suizid, so heißt es im Text, von einem Schweigen in ein anderes übergegangen. Es wurde außerdem deutlich, dass sich in der Figur des Vaters außerdem weitere Arten des Schweigens manifestieren: ein Schweigen infolge aufoktroyierter Schweigepflicht, der er als Empfänger ausgesetzt ist und die er als Befehlshaber beziehungsweise Sender zugleich selbst praktiziert; darunter etwa ein Schweigen im Privaten aus der Gewöhnung an die dienstliche Schweigepflicht heraus, ein durch Kriegserlebnisse bedingtes traumatisches Verstummen, ein durch Unsicherheit im Umgang mit Zivilpersonen evoziertes Verstummen sowie eine charakterlich bedingte Schweigsamkeit als Ausdruck von Introversion.

Darüber hinaus, so wurde deutlich, transportiert sich durch Leerstellen und Ein-Satz-Absätze die Unsagbarkeit der politischen Dimension, die dem Vater angesichts des Einmarschs der russischen Truppen in Prag bewusst wird und die er nicht auszusprechen vermag.

Des Weiteren wurde herausgestellt, dass die Ich-Erzählerin ihren Vater, den sie nurmehr erinnern kann, umkreist, als wäre er eine Leerstelle, die sie durch Imagination, Erinnerung, Erdichtung und Reflexion zu füllen sucht und die trotzdem als Lücke bestehen bleibt. So wurde darüber hinaus deutlich, dass auch im Sprechen der Erzählerin selbst sowohl figurenpsychologisch als auch gesellschaftlich-historisch determinierte Arten des Schweigens wirksam werden. Die Textanalyse ergab außerdem, dass der Text zwar auch auf formal-ästhetischer Ebene Formen des Schweigens aufweist, dass diese jedoch auf ein durch Traumata sprunghaft und assoziativ arbeitendes Gedächtnis, welches hier literarisch inszeniert wird, zurückzuführen ist. Die formal-ästhetische Textgestalt, so zeigte sich, ist insofern Teil einer figurenpsychologisch und gesellschaftlich determinierten Darstellung des Schweigens.

Mit Ideologien und medialen Diskursen belastete beziehungsweise belastbare Themen wie die politische Verortbarkeit des Vaters, die Wismut oder die DDR erfahren im

Text eine im Vergleich zu bestehenden Diskursen veränderte Bedeutungszuschreibung. Es wurde deutlich, dass diese sich unter anderem durch eine perspektivische Verschiebung vom Vater hin zur Ich-Erzählerin und eine damit einhergehende selektiv-subjektive Wahrnehmung ergibt. Es zeigte sich, dass sich daraus eine inhaltliche Akzentverlagerungen (etwa zur Landschaft hin), Auslassungen, Strategien des Verschweigens, Märchenanklänge, Methoden der Montage, Codierung beziehungsweise Verklausulierung ergeben. Es wurde geschlussfolgert, dass politisch-ideologische Diskurse ausgeklammert beziehungsweise so eingebettet werden, dass sie den Text nicht mehr dominieren und prägen, sondern nur noch anklingen und so eine Transzendierung erfahren. Zudem haben sich die Poetikvorlesungen der Autorin teilweise als (mitunter suggestiv wirkende) Interpretationen des eigenen Werks herausgestellt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass drei Aspekte der Darstellung des Schweigens im Text deutlich werden, die in folgender Gewichtung auftreten: 1. ein Schweigen, das sich insbesondere aus der Figurenpsychologie des Vaters (und implizit aus der der Ich-Erzählerin) erklärt, 2. ein gesellschaftlich-politisch beziehungsweise militärisch-ideologisch bedingtes Schweigen, das dem Schweigen des Vaters sowohl gegenübersteht als auch es prägt, 3. das Schweigen als formal-ästhetisches Gestaltungsmittel des Textes, welches sich durch 1. und 2., dabei insbesondere durch Strukturen und Spuren von Traumata, begründen lässt.

Im dritten Schritt sollte unter dem Aspekt *Gegenpolige Erzählwelten* der Prosatext *Sommer auf dem Eis* ins Zentrum der Analyse gestellt und im Zuge dessen untersucht werden, welches Zusammenspiel sich aus einer spezifischen Art des Sehens – nämlich eines Sehen von gegenpoligen Welten, wie sie sich in *Der Dienst* schon als Spannungsgefüge zwischen Innen- und Außenwelten ankündigen – und dem Schweigen ergibt. Neben dem Zusammenhang von *Sehen und Schweigen* sollte außerdem herausgestellt worden, ob in *Sommer auf dem Eis* eine Gegengeschichte zu den durch Journalismus und Geschichtsschreibung bestehenden Vorstellungen entwickelt wird, die sich auf die Stadt Bitterfeld und eine Explosion im Elektrochemischen Kombinat, welche sich 1968 dort ereignet hat und auf die im Text referiert wird, beziehen. Nachdem der Fokus auf *Bitterfeld. Eine Gegengeschichte* gerichtet wurde, sollte außerdem der Frage nachgegangen werden, inwiefern auch in anderen Texten des Werks vorkommende Fabriken Sprach- und Erzählräume eröffnen. Vergleichend sollten im Zuge der

Analyse von *Sprachräume[n] der Fabriken* die Bände *Flugasche* und *Bitterfelder Bogen. Ein Bericht* von Monika Maron herangezogen werden, in denen ebenfalls auf die Stadt Bitterfeld Bezug genommen wird.

Die Textanalyse sollte hinsichtlich der drei genannten Aspekte (*Sehen und Schweigen*, *Bitterfeld. Eine Gegengeschichte*, *Sprachräume der Fabriken*) dabei entlang der Hauptthese vorliegender Arbeit verlaufen, was an dieser Stelle bedeuten würde, dass, entsprechend der dieser Arbeit zugrunde liegenden These, eine allmähliche Akzentverschiebung hin zu einer verstärkt formal-ästhetisch Darstellung des Schweigens zu beobachten wäre.

Zunächst ist deutlich geworden, dass das Unsagbare als poetologische Denkfigur, die unter anderem für eine urteilsfreie Sprache steht, in *Sommer auf dem Eis* insofern erweitert wird als hier wiederholt ein vorbehaltloses Sehen thematisiert, reflektiert und literarisch inszeniert wird.

Dieses Sehen meint zugleich ein inneres Sehen im Sinne einer Haltung, eines Denkens und Wahrnehmens; diese Verhaltensweisen gehen einer urteilsfreien Sprache voraus, bedingen sie beziehungsweise verlaufen parallel zu ihr. Dieser Art zu Sehen verdanken die gegenpoligen Welten – hier ein Mikrokosmos von Käfern im Gras, in dem ein Liebespaar auf einer Decke liegt, dort die Fabrik, die vor ihrer Explosion steht –, dass die wahrgenommenen Phänomene nicht gewichtet werden, sondern gleichwertig nebeneinander stehen; darüber hinaus werden Momente von Gleichzeitigkeit und Zeitlosigkeit evoziert.

Die Facettenaugen der Käfer im Gras, so konnte gezeigt werden, sind dabei als poetologische Metapher zu begreifen, derzufolge die Ich-Erzählerin in zwei Richtungen gleichzeitig blickt. Es wurde außerdem deutlich, dass die Verschiebung des Blicks hin zur Gleichzeitigkeit dabei auch eine Unterbrechung routinierter Blick- und Sprachweisen bedeutet und Momente des Neuanfangs markiert, die auf der formal-ästhetischen Textebene immer wieder aufgesucht und erneuert werden.

Es stellte sich weiterhin heraus, dass die Struktur des Gegenpoligen jedoch nicht nur auf die Bilder von Mikro- und Makrokosmos zu beziehen ist, sondern den Text auch auf motivischer wie thematischer Ebene durchzieht (beispielsweise als Schlafen – Wachen, sinnlich-konkretes Bild – Halluzination, Arbeit – Arbeitslosigkeit, Sprechen – Schweigen).

Formen des Schweigens fanden sich darüber hinaus in der Figur des schlafenden Geliebten sowie in einer Leerstelle, welche auf die Fabrikexplosion hindeutet und die, als weiße Stelle im Druckbild dargestelltes Schweigen, zugleich das Gravitations-

zentrum des Textes darstellt, wider. Mit Eke sind solche „Rupturen“[446] als subversives Verfahren zur Erneuerung beziehungsweise Veränderung der Modi literarischer Wirklichkeits-wahrnehmung herausgestellt worden, Abbrüche, Momente des Innehaltens und der Irritation des Blicks, die auch sprachlich neue Sichtweisen, Blickwinkel, Zusammen-hänge und Ansichten ermöglichen.

Das Ereignis sowie die Stadt Bitterfeld müssen als medial und historisch besetzte Themen betrachtet werden. Es zeigte sich, dass der Fabrikexplosion und der Stadt insofern ein neuer Bedeutungszusammenhang verliehen wird als ausgerechnet das Berichten von der Katastrophe im Text ausgelassen und darüber hinaus mit somnambul wirkenden Bildern gearbeitet wird, die sowohl dem Text als auch den bekannten Themen etwas Halluzinatives und surreal Anmutendes verleihen; zugleich, so wurde deutlich, weitet sich auch der Handlungsort in einen offenen Raum des Träumens, Imaginierens und Fantasierens hinein.

Dasselbe Prinzip wurde anhand der schlafenden Figur des Geliebten, die zu Projektionsfläche und Traumbild gerinnt, sichtbar. Auf diese Weise, so die Schlussfolgerung, werden die bekannten Themen in ungeläufige Fügungen überführt und dem üblichen Topos der Katastrophe eine Leichtigkeit des Träumerischen und Fantastischen entgegengehalten (in deren Einbettung die Explosion zugleich umso schwerer wiegt). Insbesondere der Name der Stadt Bitterfeld verliert sich, obwohl er im Text genannt wird, im Zuge neuer motivischer und sprachbildlicher Verknüpfungen.

Es konnte gezeigt werden, dass das Unsagbare mittels der Fabriken, die in Krauß' Texten in Erscheinung treten, inszeniert wird. Es wurde Bezug darauf genommen, dass die Autorin sich wiederholt dazu äußert, dass Körper, Gebäude und Fabriken (denen das Nichtsprachliche gemein ist) und deren Standpunkt im weiten Raum (wodurch Spannung und narrative Spuren wie beispielsweise Bewegungen, Zersetzungen, Explosionen entstehen) Schreibimpulse in ihr auslösen. In den Texten hat sich gezeigt, dass die dargestellten Fabriken mit den Textformen kongruieren, analog zu den Formen der jeweiligen Fabrikgebäude also entsprechende Textgebäude entstehen. Für die Darstellung der Fabrik in *Sommer auf dem Eis* und seine Textgestalt bedeutet das

[446] Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare“. Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): TEXT + KRITIK, Heft 208, Angela Krauß, Oktober 2015, S. 13-24, hier: S. 17.

beispielsweise, dass das eher skizzenhaft dargestellte Fabrikgebäude und seine durchlässige, kaum näher beschriebene Gestalt sich auf formal-ästhetischer Textebene in Leerstellen, Ellipsen, Verdichtungen und einem mittels Montage vollzogenen schnellen Wechsel von Orten, Zeiten, Figuren und Sprechweisen niederschlägt. Zudem, so wurde deutlich, entspricht sie der Öffnung des Textes ins Imaginativ-Halluzinatorische hinein.

Darüber hinaus zeigte sich, dass die Darstellung der Figuren mit der nicht genauer dargestellten Fabrik kongruiert – sie treten nicht mehr psychologisch ausgearbeitet und in Narrative eingebettet auf wie noch in früheren Texten, etwa in *Der Dienst* oder *Das Vergnügen*, sondern nurmehr als Träger bestimmter Arten zu sprechen beziehungsweise zu schweigen.

Im Zuge der Gegenüberstellung von *Sommer auf dem Eis* und Marons Texten wurde außerdem deutlich, dass bei Maron die journalistischen, politischen, medialen, ideologischen oder alltagssprachlichen Sprachmuster bedient werden, die Krauß' Erzählerin aufzulösen und in den Modus des Poetischen zu überführen sucht. Obwohl Marons Texte gegensätzliche Stoßrichtungen verfolgen (von der schmutzigsten Stadt Europas zum Ort einer Erfolgsgeschichte), werden in ihnen jeweils Sprechweisen der Diskurse, auf die referiert wird, genutzt, während *Sommer auf dem Eis* eine Synthese aus beiden Polen darstellt.

Im vierten und letzten Schritt sollte unter dem Aspekt *Schwankende Text- und Weltgebäude* der Prosatext *Im schönsten Fall* genauer analysiert werden. Ausgehend von der Beobachtung, dass den Text Brüche, Risse und Lücken durchziehen, war das Ziel, näher zu ergründen, inwiefern diese mit im Text dargestellten Phänomene der Ausdehnung und des Wachstums wechselwirken könnten. Im Zuge dessen wurde deutlich, dass sich die Analyse der möglicherweise durch Wachstum evozierten Risse, Brüche und Lücken anhand des Zusammenspiels von *Punkt, Ausdehnung, Schweigen* konkretisieren und fokussieren lässt.

Außerdem sollte herausgestellt werden, auf welche Weise sich diese Brüche, Risse und Lücken formal-ästhetisch niederschlagen. Der Hauptthese vorliegender Arbeit folgend, wurde davon ausgegangen, dass ihre Darstellung akzentuiert durch Mittel äußerster *Reduktion, Aussparung, Verdichtung* geschieht, das heißt, einen dezidiert formbetonten Ausdruck findet, was im Zuge der Textanalyse genauer zu ergründen war.

Schließlich sollte hinsichtlich der Abwesenheit, Ablehnung und Überwindung von Sprache noch einmal ein kontextualisierender Blick auf mehrere Texte des Werks gerichtet werden. Im Zuge dessen wurde der Fokus auf das Motiv von Postsendungen gerichtet, die das Werk durchziehen, um den Umgang mit Sprache und Schweigen anhand eines konkreten sprachlichen Phänomens exemplarisch und aus einer noch einmal veränderten Perspektive heraus zu betrachten. Das Motiv der Postsendungen wurde dabei als *Zeichen von An- und Abwesenheit*, etwa von Sprecher*innen, interpretiert. Es zeigte sich, dass die schon in *Sommer auf dem Eis* stattfindende Weitung der Sprach- und Erzählräumen in *Im Schönsten Fall* fortgeführt und intensiviert wird, sodass die Ereignisse zunehmend an andere Orte als den Ort des Sprechens verlegt werden und sich das Erleben der Ich-Erzählerin in weitere Räume, etwa die digitalen und globalen, ausdehnt.

Dabei, so zeigte sich, stellen häufig motivische Punkte und davon ausgehend kleine Kreise Ausgangsorte der Ereignisse und des Erlebens dar. In dem Maße, in dem sich der äußere Ereignisraum ausdehnt, weitet sich beispielsweise der innere Erlebensraum der Erzählerin und tendiert ins Unendliche, etwa das Weltall, die Zukunft oder den digitalen Raum. Während die Ausgangspunkte zumeist mit Ruhe, vorübergehendem Stillstand und Stabilität in Verbindung gebracht werden, führen die Prozesse der Ausdehnung zu Bewegung, Unruhe, Auflösung und Rissen in bestehenden Ordnungen.

Im Zuge der Analyse wurde deutlich, dass sich die von einem Punkt ausgehende Bewegung der Ausdehnung motivisch durch das Werk der Autorin zieht. In den Motiven ließen sich pantheistische Zusammenhänge finden, durch die deutlich wurde, dass Ausgangspunkt und geweitete Ereignis- beziehungsweise Erlebnisregion wechselseitig aufeinander verweisen und einander inhärent sind.

Die mit dem Unsagbaren korrelierenden Phänomene des Unsichtbaren, Unfühlbaren und Unspürbaren, zeigte sich darüber hinaus, werden sowohl in diesem als auch in anderen Texten des Werks mittels beschriebener Sprünge, Pirouetten und Drehungen literarisch inszeniert.

Die Brüche, Risse und Lücken finden auf inhaltlicher Ebene beispielsweise eine Entsprechung in Erschütterungen, Beben und schwankenden Bewegungen sowohl der Erzählerin als auch des Mietshauses, das sie bewohnt, sowie des Weltgebäudes (beides Varianten der im vorherigen Kapitel näher beleuchteten Gehäuse und Gebäude). Diesen Turbulenzen steht die abgelegene Dachwohnung, in die sich die Erzählerin

zurückgezogen hat, als eremitischer Kontemplationsraum konträr gegenüber (worin sich sowohl die Struktur des Gegenpoligen als auch eine Variante des Hortus conclusus als Metapher eines Ortes wiederfindet).

Obwohl, so wurde deutlich, sich auch in anderen Texten Motive von Punkt und Ausdehnung finden lassen, werden sie in keinem anderen Text so variantenreich aufgefächert und sind so essentieller Bestandteil der Textstruktur wie in *Im schönsten Fall*. Während in *Stilleben mit Amphibie* beispielsweise der Moment der Ausdehnung als metaphorischer Ausdruck des Schreibens beschrieben wird, wirkt die Ausdehnung in *Im schönsten Fall* als textgenerierendes und -strukturierendes Prinzip. Auf formal-ästhetischer Ebene drücken sich die unruhigen Dynamiken in einem schnellen Wechsel aus Leerstellen und -Zeilen (sodass kurze Textblöcke entstehen), Zeilenbrüchen, Auslassungen, Ellipsen, äußersten Verdichtungen, figurensprachlichen Rapeinschüben (die ihrerseits mit Verknappungen arbeiten) und zügig aufeinander folgenden Schnittstellen infolge eines montageartigen Textverfahrens aus; gegen Ende fasert der Text in eine dezidiert lyrische Form, die des Langgedichts, aus, sodass sich insgesamt, analog zu dem zu zerbersten drohenden Weltgebäude, eine bruchstückhafte Textgestalt ergibt. Während der leere Raum in *Stilleben mit Amphibie* noch literarisch inszeniert wurde, wird er hier in Lücken übersetzt, die sich als konkreter weißer Raum im Text zeigen.

Darüber hinaus ist das Motiv des „Schwarmwesens" aufgrund seiner „Zwischenräume" und „elastischen Leere" zugleich als Allegorie auf die Textgestalt herausgestellt worden. Sie ist, stellvertretend für, wie Christiaan L. Hart Nibbrig es in *Rhetorik des Schweigens* formuliert, „Texte, die selber schweigen und nicht nur darüber reden"[447], zu lesen.

Außerdem wurde deutlich, dass die Leerstellen und -Zeichen im Text mit Nibbrig als „Rückzug ‚ins Innere'" zu begreifen sind, welcher zugleich einen „Aufbruch ins Offene"[448] darstellt.

> Der Text mündet ins Schweigen, wörtlich, mit offenem Mund. Die Grenze, die er markiert, indem er endet, eröffnet zugleich den Raum, in dem Platz ist für den transzendentalen Überschuß, der im Bereich der Sprache als intellektueller und emotionaler Mangel erfahren wird.[449]

[447] Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp Verlag. S. 48.
[448] Ebd. S. 50.
[449] Ebd. S. 16.

Es zeigte sich, dass sich in einem offenen, bruchstückhaften Text wie *Im schönsten Fall* gehäuft Varianten von Zwischenräumen ergeben, die einen weiten Imaginationsraum eröffnen und das Unbegreifliche wie Unsagbare auf diese Weise formal-ästhetisch darstellen.

Im Zuge der Textanalyse konnten zudem Phänomene des Ephemeren ausfindig gemacht werden. Es stellte sich heraus, dass Brüche als Formen des Schweigens die Textgestalt von *Im schönsten Fall* im Sinne einer sanften Kunst des Ephemeren nach Gernot Böhme prägen.[450] Formen des Ephemeren finden sich in *Im schönsten Fall* an Stellen, an denen der Text bröckelt und Auslassungen, Leerstellen, Zeilenbrüche oder -umbrüche der weißen Buchseite Raum geben. Wenn in Zusammenhang mit der sanften Kunst des Ephemeren nach Böhme in Performances und der Bildenden Kunst das Abtragen des Werkes durch Wind oder Wasser Teil der Darstellung ist, um die Flüchtigkeit sinnlich-konkret erfahrbar zu machen, wirken an der Textgestalt von *Im schönsten Fall* Formen des Schweigens, beispielsweise Bruch, Leerstelle und Auslassung, als eine das Sprachmaterial abtragende ‚Naturgewalt'.

Teile des Ephemeren im Text sind dabei beispielsweise auch die Figuren, die bis auf zwei wie flüchtig hinskizziert oder schemenhaft wirken. Zugleich kommen auch in diesem Text erneut Figuren vor, die sich, wie in früheren Texten, etwa in *Der Dienst*, schweigsam verhalten. Es hat sich gezeigt, dass insgesamt von äußerst reduzierten Figurenzeichnungen zu sprechen ist; damit wird die Anlage skizzenhaft gezeichneter Figuren in früheren Texten, etwa in *Sommer auf dem Eis*, noch einmal fortgeführt und gesteigert.

Zudem wurde deutlich, dass sich die Motivik der Postsendungen als Zeichen von An- und Abwesenheit, die das Werk durchzieht, zwischen zwei Polen aufspannt: den florierenden Zeiten des Briefverkehrs auf der einen Seite, die mit einer ausführlichen Darstellung des Briefeschreibens (vom Vorgang des Schreibens über die Begegnungen mit Postboten bis hin zum Erhalt und Zitieren aus Briefen) verbunden sind, und dem Verschwinden der Briefe, das sich in nur noch aus der Ferne sichtbaren Postflugzeugen konkretisiert und mit einer Zunahme an technischen Nachrichten sowie Onlinebestellungen einhergeht, andererseits. Die Pole markieren Leiblichkeit auf

[450] Vgl. Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/Göppelsröder, Fabian/Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108, hier: S. 103ff.

der einen und Digitalisierung, Globalisierung sowie Vereinzelung des einzelnen Menschen auf der anderen Seite.
Im Zuge der Textanalyse stellte sich mit der Motivik der Postsendungen zudem implizit die Frage nach Bedingungen, Möglichkeiten und Zukunft des literarischen Schreibens in einer technisierten, globalisierten und digitalisierten Welt, da es, so suggerieren es die Texte, scheint, als würde das Schreiben als solches verstummen. Während die online-Kommunikation häufig als Simulation eines Gesprächs oder einer Begegnung in Echtzeit begriffen wird, Anwesenheit also nachahmt, referieren Briefe, die als kleine Körper aufgefasst werden, auf die Flüchtigkeit leiblicher Berührungen und deuten auf die Abwesenheit eines sinnlich-konkret erfahrbaren Gegenübers hin. Es zeigte sich, dass eine besonders häufige Variante der Postsendungen im Werk der Autorin das Motiv des ungeöffneten Briefes ist – eines Briefes also, der Gegenstand, Körper, Zeichen bleibt, seinen sprachlichen Inhalt jedoch nicht preisgeben kann, das heißt ins Schweigen verwiesen wird und verweist.
Der ungeöffnete Brief, an den sich zwar Sehnsucht, Verheißung und Versprechen binden, dessen Inhalt die Empfängerin jedoch nicht erreicht, fungiert damit, so konnte herausgestellt werden, als Movens der Vorstellungskraft und damit des Schreibens, sodass diese aufrechterhalten werden können. Der Brief ist, übertragen auf literarische Entstehungsprozesse, als einer der Initiationsfunken[451] zur Eröffnung neuer Sprach- und Erzählräume zu begreifen.

Es hat sich gezeigt, dass sich in Krauß' Werk hinsichtlich ihrer Poetik des Unsagbaren, die sich in vielfältigen Formen des Schweigens konkretisiert, entsprechend der dieser Arbeit zugrunde liegenden These, eine Fokusverschiebung einstellt. Während der Aspekt des figurenpsychologisch sowie gesellschaftlich-historisch bedingten Schweigens im Frühwerk (*Das Vergnügen*, *Der Dienst*) dominiert, nimmt in den späteren Texten (*Wie weiter*, *Im schönsten* Fall) das akzentuiert formal-ästhetisch dargestellte Schweigen, etwa in Form von Ellipsen, Verdichtungen, Zeilenbrüchen, Leerstellen und -Zeichen, einen bedeutenderen Stellenwert ein.
Von den analysierten Texten zeigt sich dieser Ansatz in *Im schönsten Fall* dabei in seiner bislang kühnsten und artistischsten Form. Das Schweigen findet hier bis in das

[451] Vgl. Krauß, Angela: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34

Druckbild der Seiten hinein seinen Ausdruck, indem durch die genannten literarischen Verfahren viel Weißraum entsteht. Von den analysierten Texten, so wurde darüber hinaus deutlich, nimmt *Stilleben mit Amphibie* eine Sonderrolle ein, indem der Text das poetologische Ideenfundament der Autorin greifbar macht. Das Schweigen wird hier – und nimmt damit ebenfalls eine Sonderstellung ein – als Bild, Figur und Allegorie dargestellt. Es wurde außerdem deutlich, dass der Text *Sommer auf dem Eis* einen Übergang von gesellschaftlich-historisch determinierten Formen des Schweigens hin zu akzentuiert formal-ästhetischen Ausdrücken darstellt, wobei sich eine Tendenz zur Dominanz der letzteren zeigt.

Im Verlauf der Arbeit wurde überdies herausgestellt, dass sich auch die Darstellung der Figuren ändert. Während die Figuren in den früheren Texten (*Das Vergnügen*, *Der Dienst*) sowohl ihrem äußeren Erscheinungsbild als auch ihrer figurenpsychologischen Disposition und ihrer Position in sozialen Gefügen nach detailliert gezeichnet werden, gerinnen die Figuren in den späteren Texten (*Wie weiter*, *Im schönsten Fall*) mehr und mehr zu schemenhaften Skizzen und fungieren schließlich nurmehr als Vermittler*innen bestimmter Arten, sich zu äußern, das heißt, zu sprechen und/ oder zu schweigen.

Eine Herausforderung der Arbeit bestand darin, dass die Texte der Autorin stark verdichtete Strukturen aufweisen. Indem dezidiert mit literarischen Mitteln der Wiederholung und Vernetzung durch Selbstreferenz, Intertextualität sowie Verknappung gearbeitet wird, lassen sich die Texte sowohl in ihren inhaltlichen als auch in ihren formal-ästhetischen Dimensionen schwer darstellen; darüber hinaus begegnet man ähnlichen oder gleichen Phänomenen und Motiven in immer neuen Variationen oder denselben Formen.

Indem Begrifflichkeiten wiederholt verweigert, an anderer Stelle, etwa in den Frankfurter Poetikvorlesungen, aber auch benutzt werden, entziehen die Texte sich einem begrifflich ausgerichteten Zugang. Zugleich wirkt die Begriffsauflösung und -setzung in den literarischen Texten wie ein Spiel, das suggestiv Irritationen evoziert. Außerdem mussten vor allem in den poetologischen Texten vorkommende Widersprüche erkannt und in den Analyseprozess eingebunden werden; diese Arbeit hat den Umgang mit den poetologischen Texten immer wieder verändert. Während die poetologischen Auskünfte der Autorin zu Beginn der Textanalyse als Informationen zu literarischen Entstehungsprozessen begriffen wurden, gleichsam als

Formen von Selbstreflexion, Poetik und autobiografischem Schreiben, sind sie im weiteren Verlauf mehr und mehr als literarische Inszenierungen betrachtet worden. Die Herausforderung dabei war, der Grenze, die zwischen den literarischen und den poetologischen Texten, das heißt, zwischen Fiktion und Nonfiction, dennoch verläuft, stets aufrechtzuerhalten.

Die Poetik des Unsagbaren, so konnte gezeigt werden, manifestiert sich in erster Linie in einem undefinierbaren Zwischenraum, der sich zwischen Sprache und Schweigen eröffnet, bevor in den Modus des Poetischen, das heißt hier des Nichtbewertens, Nichtideologisierens, Nichteinordnens und Nichtbegrifflichen, gewechselt wird. Darüber hinaus wurde deutlich, dass es Krauß in diesem Zusammenhang auch um eine, in ihren Worten, „Namenlosigkeit der Welt“[452] geht, welche Sprachlosigkeit, Bildlosigkeit, die Abwesenheit von Diskursen und Geschichtsbildern impliziert. An deren Stelle müssten, so die Autorin, „Bildfelder treten, die gefühlt und mittels des Gefühls identifiziert werden können.[453]

Während das Urteilen und Bewerten wahrgenommene Weltausschnitte verkleinert, indem im Vorfeld selektiert, geordnet, in bereits bekannten Zusammenhängen gesehen, gedacht, gefühlt wird, weitet ein nicht-bewertendes und nicht-urteilendes Wahrnehmen die jeweiligen Weltausschnitte: Unterschiedliche, unverwandte Phänomene stehen nebeneinander; die wahrgenommene Welt zeigt sich, wie etwa in *Im schönsten Fall*, als eine grenzenlose Welt, eine Welt der Fülle und des unaufhörlichen Wachstums. Die Phänomene des Grenzenlosen, der Fülle und des Wachstums stehen denen des Verschwindens, des Flüchtigen und des Endlichen dabei konträr gegenüber. Es konnte gezeigt werden, dass das sogenannte große Ganze als Ausdruck maximaler Weite in den meisten Texten der Autorin zu finden ist. Momente des Pantheistischen konkretisieren sich dabei in jeweils unterschiedlichen Motiven, etwa der Natur, dem Leben, dem Weltall, der Zukunft oder dem Weltgebäude. Diesen Motiven, so wurde im Zuge der Analyse mehrerer Texte deutlich, sind ungleich kleinere Details aus den Sprach-, Lebens- und Bildwelten der Figuren gegenübergestellt. Vor allem ließ sich ein Neben- und Ineinanderwirken von makro- und mikroskopischen Sprach- und Erzählwelten feststellen.

[452] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Text & Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 78-91, hier S. 81.
[453] Ebd.

Das Unsagbare, so wurde außerdem deutlich, wird dabei als (vager) Begriff gesetzt, um im Zuge des Schreibprozesses, der die Frage eröffnet, wie dieser Moduswechsel, nicht nur von Text zu Text, sondern auch von Satz zu Satz und von Wort zu Wort gelingen kann, überwunden zu werden. Das Unsagbare evoziert, so zeigte sich, ein Spannungsgefüge zwischen Unsagbarem und Schreiben (Gestaltbaren), das letztlich text- und schreibgenerierend wirkt.
In den jüngeren Texten scheint das weiße Blatt in Form von Leerzeilen, Umbrüchen und Auslassungen immer deutlicher durch, sodass sich in ihm der anvisierte offene Raums manifestiert. Indem viel Weißraum stehen bleibt, wird er in den Texten sichtbar und strukturiert die Textgestalt mit – beispielsweise in dem Langgedicht, mit dem *Im schönsten Fall* endet und das als Verdichtung, Ausfaserung oder Eröffnung eines Sprachstroms begriffen werden kann.

In ihrem 2019 erschienen Prosabuch *Der Strom* knüpft die Autorin an die Form des Langgedichts, mit dem *Im schönsten Fall* endet, sowie an die Gedichte des Bandes *Eine Wiege*, die im Jahr 2015 nach *Im schönsten Fall* und vor *Der Strom* erschienen sind, insofern an als die Ich-Erzählerin, eine „poétesse" (DS, 9), auf das Eintreffen eines Gedichts wartet.
Dabei wird deutlich, dass es sich bei dem *Strom*, der dem Titel nach sowohl auf den Kurzprosatext *Ströme* als auch auf Passagen aus den Frankfurter Poetikvorlesungen, in denen beispielsweise „Ladunge[n], Felder, Ströme" (GE, 65), die zwischen Körpern und leeren Räumen bestehen, umkreist werden, auch um einen Sprachstrom handelt. Dieser Sprachstrom nimmt frühere Texte der Autorin in sich auf, indem sie nicht nur punktuell, wie es in anderen Texten des Werkes immer wieder geschieht, sondern passagenweise und sehr gehäuft zitiert werden. So liest sich der Text in weiten Teilen als ein Mäandern durch das bisherige Werk, wobei Denkfiguren, Motive und sprachliche Ausdrücke aus früheren Bänden nicht nur wiederholt, sondern auch revidiert, variiert und weiterentwickelt werden. Zugleich werden durch die Aufnahme früherer Textpassagen in den Sprachstrom auch Figuren, das heißt auch schweigsame und schweigende Figuren, subsumiert.
Vor allem aber bewegt sich die Darstellung des Unsagbaren in *Der Strom*, und damit knüpft er an *Im schönsten Fall* an, auf der formal-ästhetischen Ebene des Textes. Nachdem, wie gezeigt wurde, die Autorin mit *Im schönsten Fall* eine besonders kühne und artistische Form gefunden hat, in der sich das Sprachlose ausdrückt, setzt *Der*

Strom im Zuge der Entwicklung immer neuer Formen, die sich durch das Werk zieht und die auch als ein experimentelles Ausloten und Weiten der Gattungsgrenzen zu begreifen ist, noch einmal an anderen Stellen an. Dabei liegt der Fokus auf einer Poetik des Zählens und der Zahl beziehungsweise der Mathematik, wie sie sich auch in anderen Texten, etwa in *Weggeküßt*, *Wie weiter* und *Im schönsten Fall* bereits andeutet, hier aber formal-ästhetisch inszeniert wird.[454]

Der Strom ist in sieben Teile, die jeweils durch die Zahlwörter eins bis sieben eingeleitet werden, untergliedert. Eine Atmosphäre des unablässigen Wartens auf das Gedicht wird entfaltet, welches sich nach 29 Seiten ankündigt. Im sechsten Teil des Textes zeigt sich das Gedicht schließlich. Dabei beginnt jede Textpassage (Strophe) mit einem Zahlsymbol zwischen 1 und 7.[455] Im sechsten Teil spiegelt sich also die Struktur des Gesamttextes wider.

Im siebten Teil nimmt die Erzählerin das Erzählen aus den ersten fünf Teilen – hier allerdings in deutlich gebrochener, verstärkt ins Lyrische tendierenden Form – schließlich wieder auf. Der (wie auch die ersten fünf Teile) in Textblöcken strukturierte Teil setzt jeweils auf einer neuen Seite zu sprechen an; damit rundet sich zum Einen die Struktur des Gesamttextes; zum Anderen artikuliert sich hier eine zaghafte Möglichkeit, wieder in ein, wenn auch stockendes, Erzählen zu kommen.

Das Unsagbare spricht sich damit erneut in vielfältigen Weißräumen im Text aus – diese nehmen gegen Textende kontinuierlich zu. Darüber hinaus werden passagenweise (Zahl-) Wörter durch Zahlsymbole ersetzt, als würde die Sprache durch mathematische Symbole abgelöst werden.

Mit dem zögerlich einsetzenden Erzählen zum Ende dieses Textes, der sonst sowohl inhaltlich als auch formal-ästhetisch das Gedicht umkreist, sind die Gattungsgrenzen wieder geöffnet.

Nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit erschien am 11. März 2024 ein neues Buch von Angela Krauß: *Das Weltgebäude muß errichtet werden. Man will ja irgendwo*

---

[454] Vgl. dazu auch Krass, Stephan: Angela Krauß: Diskrete Botschaften oder das Erzählen, das aus der Zahl kommt. In: Lützeler, Paul Michael/Kapczynksi, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein Verlag. S. 109-117

[455] Die Zahl sieben referiert dabei zum Einen auf den biblischen Schöpfungsmythos, der bereits in der Erzählung *Ströme* adaptiert wird; zum Anderen spielt die Zahl sieben auf Märchenwelten an, in denen die Zahl, analog zum siebten Tag im biblischen Schöpfungsmythos, als Zahl der Vollkommenheit gilt. Vgl. u.a. https://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenmotive/zahl-sieben-im-maerchen/ (Zuletzt eingesehen am 30.12.2023.)

wohnen.[456] Schon der Titel deutet auf ein Wiederaufgreifen etwa des Motivs des „[G]ebäudes" hin, das in vorliegender Arbeit bereits anhand von Beispielen analysiert wurde. Es könnten sich somit Anschlussmöglichkeiten ergeben etwa zur formal-ästhetischen Darstellung des Schweigens, zum Motiv des Hortus conclusus sowie zum Weiterschreiben des Werks überhaupt.

[456] Krauß, Angela: Das Weltgebäude muß errichtet werden. Man will ja irgendwo wohnen. Berlin (2024): Suhrkamp

Siglenverzeichnis

DD	Krauß, Angela: Der Dienst. Frankfurt am Main (1990): Suhrkamp
DS	Dies.: Der Strom. Berlin (2019): Suhrkamp
DÜ	Dies.: Die Überfliegerin. Frankfurt am Main (1995): Suhrkamp
DV	Dies.: Das Vergnügen. Frankfurt am Main (1988): Suhrkamp
EW	Dies.: Eine Wiege. Berlin (2015): Suhrkamp
GE	Dies.: Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main (2004): Suhrkamp
HÜ	Dies.: Ich muß mein Herz üben. Frankfurt am Main und Leipzig (2009): Insel
MST	Dies.: Milliarden neuer Sterne. Frankfurt am Main (1999): Suhrkamp
SE	Dies.: Sommer auf dem Eis. Frankfurt am Main (1998): Suhrkamp
SF	Dies.: Im schönsten Fall. Berlin (2011): Suhrkamp
SMA	Dies.: Stilleben mit Amphibie. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 162-167
WK	Dies.: Weggeküßt. Frankfurt am Main (2002): Suhrkamp
WW	Dies.: Wie weiter. Frankfurt am Main (2006): Suhrkamp

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Primärliteratur

1.1 Werke

Krauß, Angela: Das Vergnügen. Frankfurt am Main (1988): Suhrkamp

Dies.: Das Weltgebäude muß errichtet werden. Man will ja irgendwo wohnen. Berlin (2024): Suhrkamp

Dies.: Der Dienst. Frankfurt am Main (1990): Suhrkamp

Dies.: Der Dienst. „Klagenfurter Fassung". In: Felsbach, Heinz/ Metelko, Siegbert (Hrsg.): Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis 1988. München (1988): List Verlag. S. 14-22.

Dies.: Der Strom. Berlin (2019): Suhrkamp

Dies.: Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main (2004): Suhrkamp

Dies.: Die Überfliegerin. Frankfurt am Main (1995): Suhrkamp

Dies.: Dienst Jahre und andere Prosa. Berlin und Weimar (1991): Aufbau

Dies.: Eine Wiege. Berlin (2015): Suhrkamp

Dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau

Dies.: Glashaus. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 168-186

Dies.: Ich muß mein Herz üben. Frankfurt am Main und Leipzig (2009): Insel

Dies.: Im schönsten Fall. Berlin (2011): Suhrkamp

Dies.: Kleine Landschaft. Frankfurt am Main (1989): Suhrkamp

Dies.: Milliarden neuer Sterne. Frankfurt am Main (1999): Suhrkamp

Dies.: Sommer auf dem Eis. Frankfurt am Main (1998): Suhrkamp

Dies.: Stilleben mit Amphibie. In dies.: Glashaus. Berlin und Weimar (1988): Aufbau. S. 162-167

Dies.: Ströme. In: Glashaus. Berlin und Weimar: Aufbau 1988. S. 5-31

Dies.: Triest. Theater am Meer. Frankfurt am Main (2007): Suhrkamp

Dies.: Weggeküßt. Frankfurt am Main (2002): Suhrkamp
Dies.: Wie weiter. Frankfurt am Main (2006): Suhrkamp

1.2 Vorträge und Beiträge in Zeitungen, Zeitschriften sowie Sammelbänden

Krauß, Angela: Das im Leben verborgene Gedicht. In Akademie der Künste (Hrsg.): Sinn und Form, 63. Heft/ 2011/6. Heft, S. S. 743-757

Dies.: Der Wortkünstler im Zwischenraum. In: Lützeler, Paul Michael/ Kapczynski, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein. S. 118-124

Dies.: Dezember mit meiner Großmutter. In: Rambeck, Brigitta (Hrsg.): Stille Zeit, heilige Zeit? Laute und leise Geschichten rund um Weihnachten. München (2001): Deutscher Taschenbuch Verlag. S: 109-113

Dies.: Die Lage im Osten, ndl, Neue Deutsche Literatur, 8/1993, S. 168-172

Dies.: Fahrt ins Freie. In: Treuheit, Norbert (Hrsg.): Zug um Zug. Eisenbahn-Postcardstories. Cadolzburg (2010): Ars Vivendi. S. 25

Dies.: Formen der inneren und äußeren Welt. Paderborn (Universitäts-Gesamthochschule), 2000, Paderborner Universitätsreden 71

Dies.: Funkenflug. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch 28/2021. Göttingen (2021): Wallstein. S. 23-34

Dies.: Generation ’89. In: semper! Magazin der Sächsischen Staatsoper Dresden. Juni – September/ Spielzeit 2008/2009. S. 70-73

Dies.: [In großen, unberechenbaren Abständen …]. In Schimansky, Hanns: Arbeiten auf Papier. Katalog zur Ausstellung vom 1. März bis 1. April 1990. Galerie Mitte – Dresden.

Dies.: Murmeln in meiner Tasche. Wendegeschichten. 20 Autoren erinnern an 20 Jahre Mauerfall. In: Freie Presse. 30.9.2009.

Dies.: Orte. In: Hampel, Frauke/ Hinke, Peter (Hrsg.): Mit einem Reh kommt Ilka ins Merkur. Leipziger Gedichte. Leipzig (2005): Connewitzer Verlagsbuchhandlung. S. 191

Dies.: Was es gewesen ist. In: Deckert, Renatus (Hrsg.): Das erste Buch. Frankfurt am Main (2007): Suhrkamp. S. 230-233

Dies.: Zum Gedicht noch etwas sagen? In: Krätzer, Jürgen/ Preiwuß, Kerstin (Hrsg.): die horen 57/246 (2012), S. 124.

1.3 Gespräche, Interviews

Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Gespräch mit Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik 208 Angela Krauß. X/15. München 2015. S. 78-91

Köhler, Astrid: „Ben drehte ich mich beiläufig um". Angela Krauß' Rückblicke. In: Erhart, Claus/ Schnitzer, Natalie (Hrsg.): Rupture et continuité au pay du tournant – Umbruch und Kontinuität im gewendeten Land. Cahiers d'Études Germaniques 58 (2010). S. 113-122

Magenau, Jörg: Die Realität zum Schweben bringen. Gespräch mit der Leipziger Autorin Angela Krauß über die DDR, die Wende und die Wendeliteratur, über Bahnhöfe, Flugzeuge und Reisen, das Sichtbare, das Unveränderliche, das Politische und das Poetische. In: Freitag 13. Oktober 1995. Literaturbeilage. Vgl. auch http://angelakrauss.de/gespraeche/die-realit-t-zum-schweben-bringen---gespr-ch-mit-j-rg-magenau--1995.html (Zuletzt eingesehen am 9. August 2023.)

Michael, Meinhard: Poesie und Quantenphysik. Meinhard Michael im Gespräch mit Angela Krauß. In: Krätzer, Jürgen (Hrsg.): die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Venustransfer oder: Dichter und Stoff. 57. Jahrgang. Ausgabe 247. Göttingen (2012): Wallstein. S: 33-39

2. Sekundärliteratur

2.1 Zu Autorin und Werk

Bastrop, Anke: Aufforderung zu neuen Räumen. Zu Angela Krauß' *Wann, wenn nicht jetzt!* In: Krätzer, Jürgen/ Preiwuß, Kerstin (Hrsg.): die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. „Die eigenen Rede des andern …". Dichter über Dichter. 57. Jahrgang. Ausgabe 246. Göttingen (2012): Wallstein. S. 121-124

Dies.: Das unendliche Ich. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 152-162

Dies.: Im Sagen schweigen. Formen des Sprachlosen bei Angela Krauß. In Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 35-43

Dies./ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik 208 Angela Krauß. X/15. München 2015

Chiarloni, Anna: Absolute Realität. Zu Angela Krauß' *Die Überfliegerin*. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 129-138

Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare". Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 13-24

Ders.: Das Schweben und die Form. In: Neue deutsche Literatur 50 (2002). H2. S. 129-137

Ders.: Schaulust. Wahrnehmung und Form in der Prosa von Angela Krauß, in: Ders.: Wort/ Spiele: Drama, Film, Literatur. Berlin 2007 (Philologische Studien und Quellen 203), S. 257-267

Emmerich, Wolfgang: Angela Krauß – Dichterin von der erzgebirgischen Pultscholle. In Ders./ Leistner, Bernd (Hrsg.): Literarisches Chemnitz. Autoren – Werke – Tendenzen. Chemnitz (2008): Heimatland Sachsen. S. 121-124

Ette, Wolfram: Radioaktive Erinnerungslandschaft. Zu Angela Krauß, *Der Dienst.* In Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die „Wismut". Würzburg (2012): Köngishausen & Neumann
ebd., S. 128-137, hier S. 128.

Ders./ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die „Wismut". Würzburg (2012): Köngishausen & Neumann

Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann.

Dies./ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg: Einleitung. In dies. (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann

Dies.: Im Moment des Erwachens … Zur Initiation von Erzählräumen. In dies./ Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 80-92

Geller, Christoph: Die Leuchtkraft der Welt. Wortkunst von Angela Krauß. In: Stimmen der Zeit. Heft 11, November 2023. S. 857-869.

Gillett, Robert/ Köhler, Astrid: Auswahlbibliografie. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik, S. 95-102

Görner, Rüdiger: Gespürtes Sagen – Ahnendes Erkennen als Poetik der Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 20-30

Ders.: Silizium, Küsse, Weltgipfel. Anmerkungen zur Prosa „Im schönsten Fall" von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 54-60

Hamm, Peter: Der Ernstfall der Sehnsucht. Lobrede auf Angela Krauß. Hermann-Lenz-Preisträgerin In ders.: Pessoas Traum. Oder: „Sei vielgestaltig wie das Weltall!" Aufsätze zur Literatur. München (2012): Carl Hanser. S. 233-250

Kleinschmidt, Sebastian: Ubi amor, ibi oculus. Der heimliche Dritte in der Prosa von Angela Krauß. In: Akademie der Künste (Hrsg.): Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. 63. Jahr / 2011 / 4. Heft. Juli / August. S. 486-492

Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt". In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185

Dies.: Form und Figur bei Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 31-44

Krass, Stephan: Angela Krauß: Diskrete Botschaften oder das Erzählen, das aus der Zahl kommt. In: Lützeler, Paul Michael/ Kapczynski, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein. S. 109-117

Krumrey, Marianne: Angela Krauß: Das Vergnügen. In Rönisch, Siegfried (Hrsg.): DDR-Literatur '84 im Gespräch. Berlin und Weimar (1985): Aufbau. S. 197-203

Lützeler, Paul: Von Angst und Euphorie: Angela Krauß' Erzählung „Die Überfliegerin". In ders.: / Kapczynski, Jennifer M. (Hrsg.): Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart. Göttingen (2011): Wallstein. S. 125-135

Malinowski, Bernadette: „fragend innehalten". Formen und Funktionen poetisch-literarischen Fragens. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 63-79

Michael, Meinhard: Im schönsten Fall ist alles, was der Fall ist, schön. Angela Krauß' Poetik der Quantenphysik. In: Krätzer, Jürgen (Hrsg.): die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Venustransfer oder: Dichter und Stoff. 57. Jahrgang. Ausgabe 247. Göttingen (2012): Wallstein. S. 29-32

Ders.: „Wann, wenn nicht jetzt !" Erkundungen über die Zeit in Texten von Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 61-72

Malinowski, Bernadette: Auf Augenhöhe. Ästhetik der Anerkennung bei Angela Krauß. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik Heft. Angela Krauß, Heft 208. München (2015): edition text + kritik. S. 25-34

Morrien, Rita: Angela Krauß – Körperstürze durch ‚leere' Räume und ‚erfundene' Zeiten. In: Allkemper, Alo/ Eke, Norbert Otto/ Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. München (2012): Wilhelm Fink. S. 257-272

Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Albrecht, Helga/ Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern (1998): Lang. S. 41-43

Dies.: Das Zusammentragen von Splittern der Vergangenheit. Erinnern und Liebe bei Angela Krauß. In: Nagelschmidt, Ilse/ Probst, Inga/ Erdbrügger, Torsten (Hrsg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin (2010): Frank & Timme. S. 161-182

Dies.: Geopoetik als ästhetische Strategie der Selbsterfahrung und -verortung in „Die Überfliegerin" und „Wie weiter". In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 139-151

Opitz, Michael: Balanceakte. Raumerkundungen in den Prosatexten von Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 93-103

Ostheimer, Michael: Angela Krauß und Lutz Seiler: Die Wismut als Erinnerungsraum. In ders.: Leseland. Chronotophographie der DDR- und Post-DDR-Literatur. Göttingen (2018): Wallstein. S. 354-371

Ders.: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen." Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62

Schulze, Stefan: „Der fliegende Teppich bietet wenig Raum". Schriftstellerinnen in der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Anne Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf. Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse. Dissertation. Universität Leipzig. 1997

2.2 Kontextualisierende Sekundärliteratur

Adamowsky, Natascha/ Matussek, Peter (Hrsg.): [Auslassungen]. Leerstellen als Movens in der Kulturwissenschaft. Würzburg (2004): Königshausen & Neumann

Allkemper, Alo/ Eke, Norbert Otto/ Steinecke, Hartmut (Hrsg.): Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. München (2012): Wilhelm Fink

Alloa, Emmanuel/ Lagaay, Alice: Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert. Bielefeld (2008): transcript

Dies.: Einleitung in dies.: (Hrsg.): Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert. Bielefeld (2008): transcript. S. 8.-22

Arburg, Hans Georg von: Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Bern (1997): Peter Lang

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München (1999): C.H. Beck

Dies./ Assmann, Jan (Hrsg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München (2013): Wilhelm Fink

Augner, Christiane: Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Tübingen (2001): Gunter Narr

Dies.: Einleitung. In dies.: Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Tübingen (2001): Gunter Narr. S. 9-11

Behler, Ernst/ Eichner, Hans (Hrsg.): Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe, Bd. 2. Paderborn (1967): Schöningh

Bolten, Jürgen: Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie, in: Poetica 17 (1985), H. 3/4. S. 355-371

Dällenbach, Lucien/ Nibbrig, Christiaan L. Hart: Fragment und Totalität. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Eintrag: Eremit.
https://www.dwds.de/wb/Eremit (Zuletzt eingesehen am 29.7.2022.)

Barnstone, Willis: The Poetics of Ecstasy. Varieties from Sappho to Borges. New York und London (1983): Holmes & Meier Publishers

Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp

Ders.: Die Lust am Text. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp

Ders.: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp

Ders.: Leçon/Lektion. Frankfurt am Main (1980): Suhrkamp

Baukhage, Manon: Der Punkt. In: P.M. Magazin des Wissens. Februar 2005. S. 58-65

Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen (1992): Westdeutscher Verlag

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. Stuttgart (2020): Reclam

Blei, Franz (Hrsg.): Lenz, Jakob Michael Reinhold: Gesammelte Schriften Bd. 4 (Schriften in Prosa). München und Leipzig (1910): Georg Müller.

Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/ Göppelsröder, Fabian/ Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108

Bolten, Jürgen: Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie. In: Poetica 17 (1985), H. 3/4. S. 355-371

Bommhardt, Karl-Heinz: Uranbergbau Wismut 1946-1990 in der sowjetischen Besatzungszone der DDR. Bad Langensalza (2011): Rockstuhl

Brechner, Elke/ Dinkelaker, Barbara/ Dreesmann, Daniel (Hrsg.): Kompaktlexikon der Biologie. Gesamtausgabe in drei Bänden. Heidelberg (2005): Spektrum. Onlinefassung. https://www.spektrum.de/lexikon/biologie-kompakt/facettenauge/4021 (Zuletzt eingesehen am 27.03.2020.). Eintrag „Facettenauge".

Ebd. https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/taumelkaefer/65532 (Zuletzt eingesehen am 27.03.2020.) Eintrag „Taumelkäfer".

Burdorf, Dieter: Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur. Göttingen (2020): Wallstein

Burke, Peter: Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität. Berlin (1994): Wagenbach

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe. Frankfurt am Main (2005): Suhrkamp

Chikovani, Ia: Das Schweigen in Thomas Bernhards dramatischem Werk. Masterarbeit. Universität Wien. 2015

Cixous, Hélène: Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. Wien (2019): Zaglossus

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/ New York (2009): de Gruyter.

Der Duden. Onlineversion. Eintrag: Gehäuse. https://www.duden.de/rechtschreibung/Gehaeuse (Zuletzt eingesehen am 4. August 2022)

Eke, Norbert Otto: Wort/ Spiele: Drama – Film – Literatur. Berlin (2007): Erich Schmidt

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin (2007): Aufbau

Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut. Würzburg (2012): Königshausen & Neumann

Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt am Main (1990): Suhrkamp

Freißmann, Stephan: Trauma als Erzählstrategie. Magisterarbeit. Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Konstanz. April 2005. S. 2. https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/94f93aa3-6b01-4c08-b40f-d74c7df0f6f1/content (Zuletzt eingesehen am 15.02.2023.)

Frevert, Ute/ Scheer, Monika/ Schmidt, Anne/ Eitler, Pascal/ Hitzer, Bettina/ Verheyen, Nina/ Gammerl, Benno/ Bailey, Christian/ Pernau, Margrit (Hrsg.): Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne. Frankfurt am Main (2011): Campus Verlag

Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in der Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Freiburg (2006): Rombach Druck- und Verlagshaus

Fühmann, Franz: Im Berg. Texte aus dem Nachlaß. Rostock (1993): Hinstorff

Gerlach, Ingeborg: Bitterfeld. Arbeiterliteratur und Literatur der Arbeitswelt in der DDR. Kronberg (1974): Scriptor

Grimm, Jakob/ Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Onlinefassung: Der digitale Grimm, Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm. Eintrag: offenbar. http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GO00980#XGO00980. (Zuletzt eingesehen am 28.12.2019.)

Ebd. Eintrag: Fragment. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#4 (Zuletzt eingesehen am 14.02.2023.)

Gruenter, Undine: Der verschlossene Garten. Berlin (2006): BVT

Habermann, Frank: Literatur/Theorie der Unsagbarkeit. Würzburg (2012): Ergon

Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (Hrsg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München (2013): Wilhelm Fink. S. 29-50

Haslinger, Josef: Jáchymov. Frankfurt am Main (2012): Fischer

Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Suphan, Bernhard (Hrsg.): Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Bd. 5. Berlin (1913): Weidemannsche Buchhandlung

Hermann, Judith: Wir hätten uns alles gesagt. Frankfurt am Main (2023): S. Fischer

Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Schoeller, Bernd/ Hirsch, Rudolf (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 7. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt am Main (1979): S. Fischer

Huian, Georgiana: Die Vollkommenheit des Schweigens und die apophatische Erkenntnis. https://core.ac.uk/download/pdf/322701452.pdf (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

Karlsch, Rainer: Uran für Moskau. Die Wismut – Eine populäre Geschichte. Bonn (2007): Bundeszentrale für politische Bildung

Ders./ Zeman, Zbynek: Urangeheimnisse. Das Erzgebirge im Brennpunkt der Weltpolitik 1933-1960. Berlin (2003): Ch. Links

Kasten, Ingrid: Jenseits der Sprache. Aspekte einer historischen Semantik des Schweigens. In: Kasten, Ingrid/ Wulf, Christoph (Hrsg.): Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Freie Universität Berlin. Jenseits. Band 7: 1998: Heft 2. Berlin (1998): Akademie

Kühner, Angela: Kollektive Traumata Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September. Berlin (2003): Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung

Leon-Geyer, Andres: Das Unsagbare. Grenze und Fülle der Sprache. Was Sprache, ausgehend von Nietzsche, nicht sagen, aber ausgehend von Wittgenstein, aufweisen kann. London (2012): AkademikerVerlag.

Lerchner, Gotthard (Hrsg.): Sprachgebrauch im Wandel. Anmerkungen zur Kommunikations-kultur in der DDR vor und nach der Wende. Frankfurt am Main (1992): Peter Lang

Lorenz, Otto: Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen. Göttingen (1989): Palaestra 284

Luhmann, Niklas/ Fuchs, Peter: Reden und Schweigen. Frankfurt am Main (1989): Suhrkamp

Lutherbibel 1912. Onlineversion.

https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hohelied/4/#1
(Zuletzt eingesehen am 23.6.2019)

Hohelied Salomons 4, 16. In: Lutherbibel 1912. Onlineversion.
https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hohelied/4/#1
(Zuletzt eingesehen am 23.6.2019)

Maaz, Hans-Joachim: Das gestürzte Volk oder die unglückliche Einheit. Berlin (1991): Argon

Ders.: Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR. Berlin (1990): Argon

Mackrodt, Cori: Fragment. In: Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, begr. von Schweikle, Günther/ Schweikle, Irmgard. Stuttgart/ Weimar (2007): Metzler. S. 250f.

Maron, Monika: Bitterfelder Bogen. Ein Bericht. Frankfurt am Main (2009): Fischer

Dies.: Flugasche. Frankfurt am Main (1981): Fischer

Meckel, Christoph: Über das Fragmentarische. In: Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jahrgang 1978, Band 4. Mainz (1978): Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Meier, Esther: Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen. In: Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag. S. 15-30

Mortier, Roland: La poétique des ruines en France. Genève (1994): Librairie Droz

Nägele, Rainer: Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens. Basel und Weil am Rhein (2008): Urs Engeler

Nibbrig, Christiaan L. Hart: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main (1981): Suhrkamp

Nickisch, Reinhard M. G.: Brief. Stuttgart (1991): Metzler

Novalis: Fragmente und Studien 1799-1800. Ditzingen (1986): Reclam

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart (1998) Metzler

Ostheimer, Michael: Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur. Göttingen (2018): Wallstein

Ders.: Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden. In: Ette, Wolfram/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 8-32

Péret, Benjamin: Ruines, ruine de ruines, Minotaure 12-13, 1939, S. 57-65, jetzt in ders.: Œuvres complètes, Bd. 7, Paris 1995, S. 41-43

Prechtl, Peter/ Burkard, Franz-Peter: Metzler Lexikon Philosophie. Stuttgart (2008): Metzler. Onlinefassung. Eintrag Langue/Parole. https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/langue-parole/1190 (Zuletzt eingesehen am 9. Dezember 2019.)

Rilke, Rainer Maria: Archaïscher Torso Apollos. In ders.: Sämtliche Werke. Erster Band. Frankfurt am Main (1955): Insel

Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried/ Gabriel, Gottfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel (2007): Schwabe. Onlineversion. Eintrag: Unsagbare, das. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=//*[@attr_id=%27verw.unsagbare.das%27%20and%20@outline_id=%27hwph_verw.unsagbare.das%27] (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

Rössler, Reto: Weltgebäude. Poetologien kosmologischen Wissens der Aufklärung. Göttingen (2020): Wallstein

Schmidtke, Dietrich: Studien zur dinallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie, Hermaea, Germanistische Forschungen N.F., Bd. 43, Tübingen (1982): De Gruyter

Schnapp, Alain: Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive. Göttingen (2014): Wallstein

Schneider, Sabine (Hrsg.): Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg (2010): Königshausen & Neumann

Schönwandt, Katja: Das Gegenstück zum Sprechen. Untersuchungen zum Schweigen in der skandinavischen und deutschen Literatur. Frankfurt (2011): Peter Lang. S. 14.

Schütterle, Juliane: Kumpel, Kader und Genossen: Arbeiten und Leben im Uranbergbau der DDR. Die Wismut AG. Paderborn (2010): Ferdinand Schöningh

Siegert, Bernhard: Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751-1913. Berlin (1993): Brinkmann & Bose

Šklovskij, Viktor Borisovič: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München (1969): UTB. S. 2-35

Spatschek, Dieter Wilhelm: Schweigen – Sprache – Stummheit im romantischen Erzählwerk. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. 1968.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden/ Museum für Völkerkunde Dresden (Hrsg.): Diskursbuch Sprachlosigkeit. Berlin und Leipzig (2021): Hentrich & Hentrich

Steiner, George: Sprache und Schweigen. Frankfurt am Main (1973): Suhrkamp

Stief, Martin: „Stellt die Bürger ruhig“. Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld. Göttingen (2019): Vandenhoeck und Ruprecht

Stierle, Karlheinz: Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels. In: Poetica 17 (1985). S. 340-354

Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag

Tadday, Ulrich: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart und Weimar (1999): J. B. Metzler

Tschäpe, Elsa-Maria: Der konkrete Raum der erzählten Welt. Raumkonzept, Referenzen, Darstellungstechniken und Wissenskonfigurationen. Online Journal of Literary Theory.
http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/344/1008 (Zuletzt eingesehen am 02.08.2021)

Ulsamer, Fleur: Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens. Frankfurt am Main (2002): Peter Lang

Vetter, Ewald M.: Maria im Rosenhag. Düsseldorf (1956): L. Schwann

Watzlawick, Paul/ Weakland, John H..: Interaktion. Bern (1980): Huber Verlag

Weigel, Siegrid: Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien. In: Schade, Sigrid/ Tholen, Georg Chr. (Hrsg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München (1999): Wilhelm Fink. S. 80-93

Werner, Johannes: Die Schönheit der Ruine. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege. Band 17, Nr. 2 (1976). S. 108-111, hier S. 109.

file:///C:/Users/marti/Downloads/40516-Artikeltext-130071-1-10-20170811(1).pdf (Zuletzt eingesehen am 10. Februar 2022.)

Witte, Bernd/Buck, Theo/ Dahnke, Hans-Dietrich/ Otto, Regine/ Schmidt, Peter (Hrsg.): Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe. Band 4. Stuttgart und Weimar (1998): Metzler. S. 828-831

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philsophicus. In: Rhees, Rush (Hrsg.): Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe in 8 Bänden. Band 1. Frankfurt am Main (1984): Suhrkamp

Wittstock, Uwe: Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989. München (1989): Piper

Wölfel, Ute (Hrsg.): Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR. Würzburg (2005): Köngishausen & Neumann

Wunderlin, Mike: Die Befreiung der Sprache durch programmatische und methodische Liquidierung in den literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Masterarbeit 2016. https://www.grin.com/document/342580 (Zuletzt eingesehen am 7. August 2023.)

Zahner, Walter: Hortus conclusus – Ein geistiger Raum wird zum Bild. In: Ströbel, Nele/ Zahner, Walter: Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild. Berlin (2006): Deutscher Kunstverlag. S. 11-14

Zelinger, Amir: Erinnerungsort Bitterfeld. In: Ökologische Erinnerungsorte. Onlineprojekt.
http://www.umweltunderinnerung.de/index.php/kapitelseiten/verschmutzte-natur/51-bitterfeld (Zuletzt eingesehen am 29.11.2017.)

2.3 Kontextualisierende und literaturkritische Beiträge aus journalistischen Print- und Onlinemedien sowie Rundfunk

Bartels, Gerrit: Monika Maron über eine DDR-Erfolgsgeschichte. Tagesspiegel, 20. Juni 2009. https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/bitterfelder-bogen-monika-maron-ueber-eine-ddr-erfolgsgeschichte/1540510.html. (Zuletzt eingesehen am 17. Februar 2022.)

Detering, Heinrich: Augenblick nach Käferart. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 3.11.1998. Nr. 225. S. L3

Fannrich-Lautenschläger, Isabel: Die Schere im Kopf. Deutschlandfunk. 29.11.2012. https://www.deutschlandfunk.de/die-schere-im-kopf-100.html (Zuletzt eingesehen am 5. August 2023.)

Gees, Marion: Das Berechenbare und das Unberechenbare. Über „Im schönsten Fall" von Angela Krauß. Erschienen am 25.08.2011. https://literaturkritik.de/id/15842 (Zuletzt eingesehen am 24.03.2021)

Gutschke, Irmtraud: Das Eigentliche. Angela Krauß lauscht Unwägbarem nach. In: Neues Deutschland. 11.3.2015.

Krippendorf, Tilo: Chemiekatastrophe in Bitterfeld: Denkmal ist schmerzvolle Genugtuung für Susanne Böhme. Mitteldeutsche Zeitung, 13.07.2019. https://www.mz.de/lokal/bitterfeld/chemiekatastrophe-in-bitterfeld-denkmal-ist-schmerzvolle-genugtuung-fur-susanne-bohme-1577425. (Zuletzt eingesehen am 03.02.2022.)

Mauruschat, Ania: Denkräume. Was Heideggers Hütte über den Philosophen verrät. Deutschlandfunk Kultur. 28.8.2016.

https://www.deutschlandfunkkultur.de/denkraeume-was-heideggers-huette-ueber-den-philosophen-100.html. (Zuletzt eingesehen am 5.8.2022.)

Meier, Marietta: Rezension zu: Frevert, Ute/ Scheer, Monika/ Schmidt, Anne/ Eitler, Pascal/ Hitzer, Bettina/ Verheyen, Nina/ Gammerl, Benno/ Bailey, Christian/ Pernau, Margrit (Hrsg.): Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne. Frankfurt am Main (2011): Campus Verlag. H-Soz-Kult 03.04.2012. http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=16104&view=pdf&pn=rezensionen&type=rezbuecher (Zuletzt eingesehen am 13.02.2023.)

Magenau, Jörg: Veränderung? Aufsässig wenig! In: Der Tagesspiegel. 15.6.2015. https://www.tagesspiegel.de/kultur/veranderung-aufsassig-wenig-3634903.html (Zuletzt eingesehen am 30.12.2023)

Meyer-Gosau, Frauke: Alles leuchtet. https://www.cicero.de/kultur/alles-leuchtet/47294 (Zuletzt eingesehen am 14. August 2023)

Porombka, Wiebke: „Als die Schildkröte einmal beinahe gestorben wäre". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 8.8.2015.

Zschiesche, Michael: Explosionen in Bitterfeld. In Horch und Guck. Grauer Nebel und bunte Flüsse. Heft 76/272012. S. 20-24.

Eintrag: Chemieunfall in Bitterfeld. Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Chemieunfall_in_Bitterfeld. (Zuletzt eingesehen am 8.10.2020.)

Eintrag: Universum. Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Universum (Zuletzt eingesehen am 14.02.2023.)

Der große Knall im Chemiekombinat Bitterfeld. Dokumentarfilm. MDR, 16. Mai 2019. https://www.mdr.de/zeitreise/jahrestag-gasexplosion-bitterfeld-100.html (Zuletzt eingesehen am 9. Mai 2020.)

Online-Märchenatlas.
https://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenmotive/zahl-sieben-im-maerchen/ (Zuletzt eingesehen am 30.12.2023)

Wir nannten sie Lulu. 25.11.1952. Autor nicht genannt. In: DER SPIEGEL 48/1952. https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21978385.html (Zuletzt eingesehen am 21.09.2019.)

Bildnachweise

Otto Marseus van Schrieck: Stillleben mit Insekten und Amphibien (1612),
Öl auf Leinwand

Jan Vermeer van Delft: Briefleserin in Blau (1662-1664)

Öl auf Leinwand

Anhang

Kurzzusammenfassung

Obwohl die 1950 in Chemnitz geborene und in Leipzig lebende Autorin Angela Krauß, „von der Literaturkritik seit vielen Jahren in höchsten Tönen gelobt und auch im Ausland zunehmend gewürdigt“[457] wird, ist ihr Œuvre in der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren wenig beachtet worden. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat vom 27. bis 29. September 2012 eine Tagung unter dem Titel *Gefühlswissen. Zur Poetik von Angela Krauß* an der TU Chemnitz stattgefunden, deren Beiträge in dem Band *Poetik des Zwischenraums*, herausgegeben von Marion Gees, Bernadette Malinowski, Michael Ostheimer und Jörg Pottbeckers, versammelt sind. In ihrem Vorwort konstatieren die Herausgeber und Herausgeberinnen eine „Forschungslücke“ in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Krauß’ Werk.

Michael Ostheimer spricht in diesem Zusammenhang von einer Poetik des Schweigens in der Literatur von Angela Krauß.[458] Diese sei nicht auf Inhaltliches beschränkt, sondern prädestiniert dazu, auch formal-ästhetische Fragen zu bewegen, indem sie darauf ausgerichtet sei, dass „sprachimmanente Strategien des poetischen Sagens zur Vermittlung des Nicht-Sagens“[459] selbst zum Gegenstand der Texte werden.

Neben Ostheimer hat sich auch Norbert Otto Eke mit Formen des Schweigens in Krauß’ Texten auseinandergesetzt. Aufbauend auf Ostheimers Studien stellt Eke in der Spannung zwischen „Schweigen und Formgebung, Nichtsagenkönnen und dem

[457] Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 1.
[458] Vgl. Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62.
[459] Ebd. S. 48.

Drang zur Gestaltung“ einen „„Grund““ des Schreibens fest, den die Autorin selbst bestimmt habe.[460]

Vor 2012 haben im deutschsprachigen Raum neben einigen anderen insbesondere Norbert Otto Eke, Wolfgang Emmerich, Astrid Köhler, Ilse Nagelschmidt und Stefan Schulze literaturwissenschaftliche Studien zu Krauß' Texten angefertigt.[461] Bis etwa 2012 wurden dabei insbesondere Methoden der Cultural Studies auf die literarischen Texte angewandt; der wissenschaftliche Fokus wurde dabei in erster Linie auf literarische Themen und Motive, die mit der DDR und der Wende in Zusammenhang stehen, gerichtet.[462]

Vorliegende Arbeit mit dem Titel *Im Sagen schweigen. Zur Poetik des Unsagbaren im Werk von Angela Krauß* knüpft an Studien von Ostheimer und Eke an, indem sie herausstellt, dass in den Texten der Autorin eine Poetik der Unsagbarkeit durch unterschiedliche Darstellungsformen des Schweigens literarisch inszeniert wird. Darüber hinaus zeigt sich, dass der doppelt konstatierte Widerspruch in dem poetologischen Ideenfundament der Autorin – 1. über etwas Unsagbares erzählen und 2. die (trotz der Unsagbarkeit gefundenen) Worte überwinden zu wollen – ein Spannungsfeld generiert, das gerade wegen seiner vermeintlichen Unauflösbarkeit und Widersprüchlichkeit Sprach- und Erzählräume eröffnet.

Die These, die sich durch die Arbeit zieht, lautet dabei: Die Darstellung des Schweigens in Krauß' Werk entwickelt sich von einer figurenpsychologisch und historisch-

---

460 Eke, Norbert Otto: „Das Eigentliche ist das Unsagbare“. Angela Krauß' Poetik der Aussparung. In: Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik. S. 13-24, hier S. 15. Eke verweist in einer Fußnote darauf, dass Ostheimer dies zuerst zu einer „These einer für Krauß' Schreiben leitenden Poetik des Schreibens geführt“ hat. Vgl. Ostheimer, Michael: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Gees, Marion/Malinowski, Bernadette/Ostheimer, Michael/Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 45-62, hier S. 48. Ebd. S. 23, Fußnote 10.

461 Eine Auswahlbiographie literaturwissenschaftlicher und -kritischer Texte, erstellt von Robert Gillett und Astrid Köhler, findet sich in Bastrop, Anke/ Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. X/15, 208. Angela Krauß. München (2015): edition text + kritik, S. 95-102.

462 Vgl. z.B. Emmerich, Wolfgang: Angela Krauß – Dichterin von der erzgebirgischen Pultscholle. In Ders./ Leistner, Bernd (Hrsg.): Literarisches Chemnitz. Autoren – Werke – Tendenzen. Chemnitz (2008): Heimatland Sachsen. S. 121-124., Köhler, Astrid: „Eine Form finden für das, was uns widerfährt“. In dies.: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen (2007): Vandenhoeck & Ruprecht. S. 157-185., Nagelschmidt, Ilse: Das Weben am ganzen Faden. Prosa von Angela Krauß. In: Albrecht, Helga/ Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren. Bern (1998): Lang. S. 41-43., Schulze, Stefan: „Der fliegende Teppich bietet wenig Raum“. Schriftstellerinnen in der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Anne Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf. Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse. Dissertation. Universität Leipzig. 1997.

gesellschaftlich determinierten Darstellung des Schweigens auf der Inhaltsebene der literarischen Texte hin zu einer verstärkt formal-ästhetischen Darstellung des Schweigens, welches sich akzentuiert durch literarische Ästhetiken der Reduktion, Auslassung, Leerstelle und -Zeile, Ellipse, Verdichtung und Verknappung ausdrückt. Der These wird mittels Methoden des close readings nachgegangen. Die Analyse der Texte wird zudem durch struktural-hermeneutische Verfahren ergänzt.[463] Neben inhaltlichen Dimensionen wird im Zuge dessen die Textstruktur genauer betrachtet und zu einzelnen motivischen, poetologischen, kultur-historischen und phänomenologischen Aspekten, die dem jeweiligen Text immanent sind, in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise erfahren die Texte Kontextualisierungen. Im Zentrum der Analyse stehen die Texte *Stilleben mit Amphibie*, *Der Dienst*, *Sommer auf dem Eis* und *Im schönsten Fall.* Zugleich werden auch die weiteren Texte des Werks zur Analyse herangezogen. Die fokussierten literarischen Texte werden dabei unter den Aspekten *Initiation von Sprachräumen*, *Verlust und Schweigen*, *Gegenpolige Erzählwelten* und *Schwankende Text- und Weltgebäude* betrachtet.

In Zusammenhang mit der *Initiation von Sprachräumen* wird das Schweigen in dem kurzen Prosatext *Stilleben mit Amphibie* als Bild, Figur beziehungsweise Allegorie herausgestellt. Der Vorgang des Schreibens wird hier zudem als ein Prozess der Ausdehnung inszeniert – eine sprachliche Bewegung, die auch in anderen Texten der Autorin deutlich wird. Das in *Stilleben mit Amphibie* dargestellte Stillleben erinnert zudem an das Motiv des Hortus concluses, welches in mehreren Texten des Werkes immer wieder als Metapher eines Ortes aufgefächert und variiert wird. So werden beispielsweise Situationen und Zustände des Rückzugs, der Abgeschiedenheit oder der räumlichen Begrenzung evoziert, aus denen heraus die jeweiligen Erzähler*innen immer wieder neue Sprachströme eröffnen.

Unter dem Aspekt *Verlust und Schweigen* wird der Text *Der Dienst*, für den die Autorin 1988 mit den Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet wurde, näher betrachtet. Hier schlägt sich das traumatisch bedingte Schweigen der Ich-Erzählerin in Momenten des Vermeidens und Wiederholens nieder. Es wird darüber hinaus deutlich, dass sich in der Figur des Vaters außerdem weitere Arten des Schweigens manifestieren: ein

[463] Stierle, Karlheinz: Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels. In: Poetica 17 (1985). S. 340-354.

Schweigen infolge aufoktroyierter Schweigepflicht, ein Schweigen im Privaten aus der Gewöhnung an die dienstliche Schweigepflicht heraus, ein durch Kriegserlebnisse bedingtes traumatisches Verstummen, ein durch Unsicherheit im Umgang mit Zivilpersonen evoziertes Verstummen sowie eine charakterlich gebundene Schweigsamkeit als Ausdruck von Introversion. Von Ideologien und medialen Diskursen vorgeprägte Themen wie beispielsweise die politische Verortbarkeit des Vaters, die Wismut oder die DDR erfahren in *Der Dienst* mittels literarischer Verfahren des Schweigens eine im Vergleich zu bestehenden Diskursen veränderte Bedeutungszuschreibung.

In Bezug auf den Aspekt *Gegenpolige Erzählwelten* wird anhand von *Sommer auf dem Eis* deutlich, dass das Unsagbare als poetologische Denkfigur, die unter anderem für eine urteilsfreie Sprache steht, hier insofern erweitert wird als ein vorbehaltloses Sehen thematisiert, reflektiert und literarisch inszeniert wird. Es zeigt sich, dass die spezifische Ästhetik des Sehens eine Unterbrechung routinierter Blick- und Sprachweisen bedeutet und Momente des Neuanfangs markiert, die auf der formal-ästhetischen Textebene immer wieder aufgesucht und erneuert werden.
Formen des Schweigens finden sich darüber hinaus in der Figur des schlafenden Geliebten sowie einer Leerstelle wieder, welche auf eine Fabrikexplosion hindeutet und zugleich das Gravitationszentrum des Textes darstellt. Es zeigt sich, dass der Fabrikexplosion und der Stadt Bitterfeld im Sinne einer Gegengeschichte ein neuer Bedeutungszusammenhang verliehen wird. Es wird überdies gezeigt, dass das Unsagbare auch mittels Fabriken, die in Krauß' Texten wiederholt in Erscheinung treten, inszeniert wird. Im Zuge dessen begründen die dargestellten Fabriken gegenpolige Motive und kongruieren mit den Textformen.

Anhand von *Im schönsten Fall* wird in Zusammenhang mit dem Aspekt *Schwankende Text- und Weltgebäude* deutlich, dass sich die von einem Punkt ausgehende Bewegung der Ausdehnung motivisch durch das Werk der Autorin zieht. In den Motiven, Erzähl- und sprachlichen Bildwelten finden sich außerdem pantheistische Zusammenhänge, durch die deutlich wird, dass Ausgangspunkt und geweitete Ereignis- beziehungsweise Erlebnisregion wechselseitig aufeinander verweisen und einander inhärent sind.
Auf formal-ästhetischer Ebene drücken sich die unruhigen Dynamiken von Wachstum und Ausdehnung in einem schnellen Wechsel aus Leerstellen und -Zeilen,

Zeilenbrüchen, Auslassungen, Ellipsen, äußersten Verdichtungen, figurensprachlichen Rapeinschüben und zügig aufeinander folgenden Schnittstellen infolge eines montageartigen Textverfahrens aus; gegen Ende fasert der Text in eine dezidiert lyrische Form, die des Langgedichts, aus, sodass sich insgesamt, analog zu dem zu zerbersten drohenden Weltgebäude, eine bruchstückhafte Textgestalt ergibt. Diese Risse und Brüche resultieren aus einem beschleunigten Wachstum beziehungsweise einer bis zum Zerreißen führenden Ausdehnung. Im Zuge der Textanalyse lassen sich zudem Phänomene des Verschwindens beziehungsweise des Flüchten in Form von einer „sanften Kunst des Ephemeren“ [464] ausfindig machen.
Es zeigt sich zudem, dass das Motiv des ungeöffneten Briefes eine besonders häufige Variante von motivischen Postsendungen, zu denen auch Pakete und Postflugzeuge gehören, im Werk der Autorin ist. Der Inhalt dieser Sendung erreicht die Empfänger*innen nicht, damit das Movens der Vorstellungskraft (und damit letztlich des Schreibens) aufrechterhalten werden kann.

Die Poetik des Unsagbaren manifestiert sich in Krauß' Texten in erster Linie in einem undefinierbaren Zwischenraum, der sich zwischen Sprache und Schweigen eröffnet, bevor in den Modus des Poetischen, das heißt hier des Nichtbewertens, Nichtideologisierens, Nichteinordnens und Nichtbegrifflichen, gewechselt wird. Darüber hinaus wird deutlich, dass es Krauß in diesem Zusammenhang auch um eine „Namenlosigkeit der Welt“[465] geht, welche Sprachlosigkeit, Bildlosigkeit, die Abwesenheit von Diskursen und Geschichtsbildern impliziert. An deren Stelle müssten, so die Autorin, „Bildfelder treten, die gefühlt und mittels des Gefühls identifiziert werden können.[466]

[464] Vgl. Böhme, Gernot: Die sanfte Kunst des Ephemeren. In: Fliescher, Mira/Göppelsröder, Fabian/Mersch, Dieter (Hrsg.): Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen. Zürich (2013): Diaphanes. S. 87-108, hier: S. 103ff.
[465] Gees, Marion: Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees. In: Text & Kritik Heft 208. Angela Krauß. München 2015. S. 78-91, hier S. 81.
[466] Ebd.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Anke Bastrop
Geburtsdatum:	2. Januar 1982
Geburtsort:	Halle (Saale)
Familienstand:	verheiratet mit Dr. Martin Bastrop
Kinder:	[redacted] (*2009)
	[redacted] (*2012)
	[redacted] (*2017)
Sprachkenntnisse:	Englisch (konversationssicher)
	Französisch (sechs Jahre)
	Latein (Latinum)

Berufliche Erfahrungen

seit 2011	Arbeit als freie Autorin
2018 – 2020	Kursleiterin Kreatives Schreiben an Schulen im Rahmen des Projekts „Weltenschreiber“ der Robert-Bosch-Stiftung und des Literaturhauses Rostock
2020 – 2023	Arbeit als Deutschlehrerin, Freie Waldorfschule Schwerin
seit 2022	Arbeit als Klassenlehrerin, Freie Waldorfschule Schwerin
seit 2023	Profilkurse in der Oberstufe, Freie Waldorfschule Schwerin
	Lehrerfahrungen am Seminar für Waldorfpädagogik

Promotion, Studium und Ausbildung

2021 – 2022	Praktisches Jahr (Lehrerin im Praktikum), Freie Waldorfschule Schwerin
2020 – 2023	Berufsbegleitende Ausbildung, Seminar für Waldorfpädagogik, Freie Waldorfschule Schwerin
2017 – 2018	Elternzeit
seit 2016	Promotion im Fachbereich Germanistik zum Thema *Im Sagen schweigen. Zur Poetik des Unsagbaren im Werk von Angela Krauß* an der Universität Rostock in der Betreuung durch Prof. Dr. Holger Helbig
2014 – 2016	Vorstudien zur Promotion
2014 – 2017	Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung
2012 – 2014	Elternzeit
2009 – 2010	Elternzeit
2005 – 2011	Künstlerischer Diplomstudiengang des Deutschen Literaturinstituts Leipzig (Note: 1,5)
2004 – 2011	Intensivausbildung als Reporterin, Redakteurin und Hörspielautorin bei mephisto 97.6, Lokalradio der Universität Leipzig
2003 – 2011	Magisterstudium der Germanistik und Journalistik an der Universität Leipzig (Note: 1,7)
2000 – 2003	Ausbildung zur Buchhändlerin
2000	Abitur am Friedrich-Franz-Gymnasium Parchim (Note: 1,4)

Veröffentlichungen

„Auf der Stelle liess ich mir den Ausdruck schenken von ihm." Zu Uwe Johnsons Porträts. Vortrag im Rahmen der Tagung *Uwe Johnson in seiner Zeit*. 3. bis 5.6.2016. Veranstaltung der Universität Rostock im Rathaus Rostock.

Aufforderung zu neuen Räumen. Zu Angela Krauß' *Wann, wenn nicht jetzt!* In: Krätzer, Jürgen/ Preiwuß, Kerstin (Hrsg.): die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. „Die eigenen Rede des andern …". Dichter über Dichter. 57. Jahrgang. Ausgabe 246. Göttingen (2012): Wallstein. S. 121-124

Das unendliche Ich. Vortrag im Rahmen der Tagung *Gefühlswissen*. Internationale Tagung zu Poetik und Werk von Angela Krauß. 27 bis 29.9.2012. TU Chemnitz.

Das unendliche Ich. In: Gees, Marion/ Malinowski, Bernadette/ Ostheimer, Michael/ Pottbeckers, Jörg (Hrsg.): Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß. Würzburg (2014): Königshausen & Neumann. S. 152-162

Eintrag *Angela Krauß: Wie weiter* in der Onlineausgabe des Kindler Literatur Lexikons (KLL). https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-476-05728-0_1699-1 (Zuletzt eingesehen am 19.11.2023)

Im Sagen schweigen. Formen des Sprachlosen bei Angela Krauß. In Gees, Marion/ Bastrop, Anke (Hrsg.): Text + Kritik. Angela Krauß, Heft 208 Oktober 2015. München (2015): edition text + kritik. S. 35-43

Mit Gees, Marion (Hrsg.): Text + Kritik 208 Angela Krauß. X/15. München 2015

„Wenn ich wüsste, wie sie gestorben ist". Uwe Johnsons Nachrufe auf Hannah Arendt und Margret Boveri. In: Helbig, Holger/ Auerochs, Bernd/ Leuchtenberger, Katja/ Fries, Ulrich (Hrsg.): Johnson Jahrbuch. 24/2017. Göttingen (2017): Wallstein. S. 123-158.

Versicherung

Erklärung gemäß § 7 Absatz 2 Buchstaben a der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock vom 15. März 2013

Name: Bastrop, Anke

Anschrift: Lindenallee 4, 19073 Wittenförden OT Neu Wandrum

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation mit dem Titel

Im Sagen schweigen

Zur Poetik des Unsagbaren im Werk von Angela Krauß

selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere weiterhin, dass die vorliegende Dissertation weder insgesamt noch ausschnittweise für die Erfüllung einer Auflage im Sinne von § 6, Absatz 2 und 5 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock verwendet wurde und dass sie in keiner anderen akademischen oder staatlichen Prüfung vorgelegt wurde (§ 9, Absatz 7).

Rostock, 17. Mai 2024 .....

Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Holger Helbig sehr herzlich für seine fachliche wie menschliche Begleitung meiner Arbeit. Seine Fragen und Denkanstöße, mit denen ich jederzeit rechnen durfte, waren für meine Auseinandersetzung immer wegweisend und konstruktiv. Ebenso danke ich Prof. Dr. Astrid Köhler vielmals dafür, dass sie mich auf einer ganzen Strecke meines Weges begleitet hat. Ihre Anregungen, Hinweise und ihre herzliche Ermutigung waren für meine Arbeit zu jeder Zeit eine große Unterstützung. Ich möchte mich herzlich bei Prof. Dr. Lutz Hagestedt dafür bedanken, dass er sich mit meiner Arbeit auseinandergesetzt und sich dazu bereiterklärt hat, das dritte Gutachten zu übernehmen.

Ebenso bin ich Dr. Marion Gees sehr dankbar für unzählige Gespräche, die wir zu meiner Arbeit und anderen literarischen wie literaturwissenschaftlichen Themen geführt haben. Sie waren für mich immer hilfreich, inspirierend und haben mir neue Denkräume eröffnet.

Von Herzen danke ich Olga Korneeva für ihre liebevolle Unterstützung auf meinem Weg, für ihr beständiges genaues Fragen und Nachfragen, ihre Ermutigungen, alle Gespräche, die wir führten und führen, die Lektüre einzelner Passagen dieser Arbeit, ihr Zuhören und ihr stetes Da-Sein, das mir viel Kraft zum Weitermachen geschenkt hat.

Ich danke meiner Familie, meinem Mann Martin und meinen Kindern [redacted], [redacted] und [redacted] dafür, dass sie viel Verständnis für die Rückzugsräume zeigten, die ich brauchte, um diese Arbeit anfertigen zu können. Ich danke meinem Mann dafür, dass er mich in jeder Hinsicht unterstützte. Ich danke meiner Familie auch für die Zeiten, in denen sie mich von meiner Arbeit ablenkte und dafür sorgte, dass ich nicht vergaß zu leben.

Für ihre Freundschaft, ihr Verständnis und ihre Ermutigung danke ich von Herzen Julia Voss (großen Dank auch für den Humor, das Lachen und die Leichtigkeit), Salwa Ali, Basilissa Jessberger, Henriette Vásárhelyi, Monika Lawrenz und Birke-Marie Heinrich.

Dr. Daniela Tandecki, Dr. Gernot Uhl und der Konrad-Adenauer-Stiftung danke ich für das Promotionsstipendium und die Begleitung meiner Arbeit im Rahmen der Begabtenförderung der KAS.
Ich danke außerdem meiner Stipendiat*innengruppe, insbesondere Dr. Steffi Brüning und Dr. Paul Onasch, für den herzlichen und ermutigenden Austausch sowie schöne gemeinsame Erlebnisse.