



universität
wien

Masterarbeit / Master's Thesis

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**„Der Katastrophendiskurs bei Kathrin Röggla:
Eine Analyse der Ideologiekritik durch Sprachkritik in
*really ground zero. 11. september und folgendes,
draußen tobt die dunkelziffer und die alarmbereiten*“**

verfasst von / submitted by

Aline Remes BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor :

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

An dieser Stelle bedanke ich mich bei Ellen Augustynen und Marc Remes. Und bei Jenny, David, Flo, Jonas, Indira, Anastasia und auch bei Luki für das Korrekturlesen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
1.1 Erkenntnis und Forschungsinteresse.....	7
1.2 Fragestellung und theoretischer Zugang.....	10
2 Die Repräsentation der Katastrophe.....	12
2.1 Begriffsdeutung.....	12
2.1.1 Wörterbuchdefinition und Etymologie.....	12
2.1.2 Kulturwissenschaftler vs. Risikoexperte.....	13
2.1.3 Krise – Katastrophe – Apokalypse.....	15
2.2 Die Katastrophe kulturgeschichtlich.....	17
2.2.1 Von der Exegese bis in die Risikobewältigung: Mythos und Rationalität.....	18
2.2.2 Die Expertensprache.....	21
2.3.3 Die Narration des 'Katastrophischen'.....	22
2.3 Die Katastrophe wiedergeben: Wirklichkeit, Spektakel, Narration.....	24
2.3.1 Die Katastrophenlust.....	24
2.3.2 Das Leiden anderer betrachten und darstellen.....	26
2.3.3 Die Wahrheit, die Realität und die 'ganze Wirklichkeit'.....	28
3 Die Katastrophengrammatik.....	32
3.1. Entwicklung von Rögglas Schreiben.....	33
3.2 Diskursanalytische Einflüsse und Verfahren.....	36
3.2.1 Das Potenzial der Iteration.....	37
3.2.2 Rögglas Position im Diskurs.....	38
3.3 Narrative Sprachkritik.....	40
3.3.1 Die Figuren.....	41
3.3.2 Der Narrator.....	44
3.3.3 Gespenster: Erzählen ohne Figuren und ohne Narrator.....	47
4 Textanalyse.....	50
4.1 <i>really ground zero. 11 september und folgendes</i> (2001).....	51
4.1.1 Der 11. September, als Zäsur.....	51
4.1.2 Formale und inhaltliche Gestaltung.....	56
4.1.3 Die Diskurskritik bei der Arbeit zusehen.....	59
4.2 <i>draußen tobt die dunkelziffer</i> (UA Volkstheater Wien 2005).....	65
4.2.1 Das Gespenst der Weltmarkt.....	65
4.2.2 Formale und inhaltliche Gestaltung.....	69
4.2.3 Gouvernamentalität und Fiktion.....	72
4.3 <i>die alarmbereiten</i> (2010).....	79
4.3.1 Die Alltagskatastrophe.....	79
4.3.2 Formale und inhaltliche Gestaltung.....	81
4.3.3 Anonymer Alarmismus, öffentliche Mediensprache.....	88
5 Conclusio.....	95
6 Bibliographie.....	98
6.1 Primärtexte.....	98
6.2 Sekundärliteratur.....	98
7 Anhang: Abstract.....	107

1 Einleitung

1.1 Erkenntnis und Forschungsinteresse

„Je suis Paris“

„Nous sommes tous Américains“¹

Am 13. November 2015 wurde Paris von einer Katastrophe überrascht, und am 22. März 2016 Brüssel. Nach den Terroranschlägen in New York (2001) und London (2005) zeigte sich die Gefahr von extremistischem Terror erneut in der westlichen Welt.

Der Anschlag zog gleich große Folgen nach sich für die Innen-, wie auch für die Außenpolitik der Europäischen Union. In den Tagen nach dem Ereignis löste der Anschlag unter anderem eine massive Überwachung der europäischen Bevölkerung aus. In vielen Staaten wurde der Ausnahmezustand ausgerufen. Auch eine erhöhte öffentliche Militärpräsenz in Belgien und Frankreich, Grenzkontrollen und eine temporäre Grenzschießungen sind Konsequenzen der Anschläge. Die langfristigen Folgen sind noch schwer einzuschätzen, jedoch wurden in den letzten Monaten sowohl das Schengener Abkommen als auch die Genfer Konventionen wiederholt sowohl diskursiv als auch aktiv in Frage gestellt.

Auch wurde der Diskurs über die radikalisierte moslemische Gemeinschaft in Europa erneut aufgenommen. Der Anschlag wurde nicht nur in den Medien, sondern auch im Alltag ausführlich besprochen. Die sogenannte „Flüchtlingskrise“ und die „Terrorandrohung“ geraten dabei in den Mittelpunkt des Smalltalks. Dabei bedienen sich die Sprecher, unabhängig davon, welche Meinung sie vertreten, oft einer alarmistischen Sprache. So hört man in der rechten Szene, dass das Vaterland von Menschen überschwommen werde, die unser Wertsystem nicht teilen, während Links der Meinung ist, dass der Auslöser der neuen Krise nicht die Flüchtlingen seien, die wirkliche Bedrohung sei die rechte Radikalisierung in der westlichen Gesellschaft.

1 Columbiani, Jean-Marie: Nous sommes tous Américains. In: Le Monde: 13.09.2001, S. 14.

Egal, welcher Meinung man anhängt, überall ist Alarm. Dabei sind die Themen Terrorismus und Islamismus seit dem 11. September 2001 aus den (westlichen) Medien nicht mehr wegzudenken. Es herrscht eine ständige 'Alarmbereitschaft'. Der Ausnahmezustand wird in unserer Gesellschaft langsam zum Normalzustand. Es herrscht das Gefühl, ständig für eine neue Krise bereit sein zu müssen. Die politischen Mächte, die Medien und ihre Journalisten, die diese neue soziale und politische Wirklichkeit teils kommentieren, teils auch kreieren, bedienen sich dabei einer Sprache, die eine ständig größer werdende Bedrohung unserer Freiheit und unseres Lebens unterstellt.

Nicht nur in Bezug auf den Terrorismus, sondern auch in Diskussionen über den Klimawandel oder die Wirtschaftskrise ist diese alarmistische Sprache zu beobachten. Sie hat eine starke Anziehungskraft, wie auch die Katastrophe selbst. So wandelt sich das 21. Jahrhundert langsam zum Zeitalter der Katastrophe.²

Die Sprache der Katastrophe, der Krise wird zur Sprache der Medien, zur Sprache der Politik, und durchdringt die Kommunikation unseres Alltags. Das sagt auch Schriftstellerin Kathrin Röggla. Eine Analyse dieser Sprache vermittelt uns ausschlaggebende Informationen zur Meinungsbildung der Gesellschaft, denn der Katastrophendiskurs bildet performativ die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der wir uns bewegen.

Kathrin Röggla (geboren 1971), eine Schriftstellerin aus Österreich, die seit 1992 in Berlin lebt, forscht in ihrer Arbeit über den Diskurs der Katastrophe. Sie tut dies in ihrer Rolle als Literatin und Journalistin. In ihrer Schriftkunst arbeitet sie an Themen, die die heutige Gesellschaft prägen. Die Wirtschaftskrise, der Arbeitsmarkt, die Angst vor Terrorismus und auch das Leben in der Großstadt sind wichtige Untersuchungsgegenstände Rögglas. Sie thematisiert insbesondere die Katastrophensprache, die seit dem Aufkommen der Massenmedien dogmatisch unser

2 In der Bundesrepublik Deutschland wurde 2004 sogar das Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe gegründet. Grund für die Errichtung des BBKs war sowohl 9/11 als auch die Hochwasserkatastrophe in 2002. Ziel des Bundesamtes sei es, „ein zentrales Organisationselement für die Zivile Sicherheit“ in Deutschland zu gewährleisten. Chronik des Bevölkerungsschutzes in der Bundesrepublik Deutschland im Überblick“
Webseite des Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe.
http://www.bbk.bund.de/DE/DasBBK/Geschichte/geschichte_node.html (12.04.2016).

Weltbild bestimme. Rögglä spricht sogar von einer *Katastrophengrammatik*, ein sprachliches Regelwerk, das wir uns unter anderem durch das Medium des Katastrophenfilmes als Narrativ oder Jargon angeeignet hätten.³

Die Arbeit an der Form dieser Sprache sieht die Autorin als eine Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung mit der prekären Situation der Gegenwart: „Aber zuerst müssen wir die Katastrophengrammatik lernen, weil sie sowieso gesprochen wird, weil sie unser täglich Brot ist, weil sie die Sprache ist, die über unsere Köpfe hinweg gesprochen wird, die herrschende Sprache.“⁴ Besonders für AutorInnen sei die Auseinandersetzung mit der 'Katastrophengrammatik', so Rögglä, unentbehrlich, „weil die sogenannten eigenen literarischen Erzählungen damit [mit der Katastrophengrammatik, A.R.] konkurrieren bzw. als Reaktion auf diese gesellschaftliche Haupterzählung gesehen werden.“⁵

Rögglä arbeitet formal, in der sprachkritischen Tradition der Wiener Gruppe, an dieser 'Grammatik'. Mit einer sprachexperimentellen Methode untersucht sie die diskursiven Praktiken der fiktionalen Katastrophe. Rögglä entwickelt mithilfe dieser beiden Zugänge eine Methode, sich Modi des Sprechens anzunähern und sie in ihrer Literatur zu spiegeln und zu reflektieren.

Röggläs Untersuchung veräußert sich in ihren Werken durch stilistische Eingriffe in uns (aus dem Alltag) bekannten Katastrophendiskurs. Wichtig für ihre Arbeit ist dabei das Bewusstsein, dass Form und Inhalt, Ästhetik und Politik nicht voneinander zu trennen sind. Mit dem Sprachspiel auf der Ebene des Materials, und auf der Ebene des Diskurses stellt sie Fragen, die sowohl das Erzählen, die Fiktion als auch Wirklichkeit und die politische Handlungsfähigkeit behandeln.

3 Rögglä, Kathrin: Die Rückkehr der Körperfresser. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 37–38.

4 Ebd., S. 38.

5 Krauthausen, Karin: Experten ohne Auftrag. <http://trajectoires.revues.org/337> (20.04.2016).

1.2 Fragestellung und theoretischer Zugang

„Mich interessiert der Text, der Text, der Text! Die Sprache, die Syntax, die Worte, deren Melodien, deren Techno, Technik, deren räumliche Kraft, deren Widerspruch und Reibung.“⁶

Ziel dieser Arbeit ist es zu zeigen, wie Rögglas in ihrer Literatur über die Ästhetik einen politischen Akt setzt. Als methodologischer Zugang liegt ein *close reading* vor, um mit genauer Analyse auf Basis des Materials zu erforschen, wie Rögglas mit einem sprachkritischen Ansatz ideologiekritisch hervorgeht.

Dabei stellt sich bei jedem analysierten Text erneut die Frage, welche sprachlich-formale Mittel Rögglas einsetzt, um den medialen, gesellschaftlichen Katastrophendiskurs zu reflektieren und zu spiegeln. Welche Formalia des Diskurses eignet Rögglas sich an, welche Formen sind ihrer Arbeit eigen und wo liegt das subversive Potential einer entfremdenden Diskursveränderung?

Besonders wird auch auf die Figurenrede eingegangen. Bei Rögglas sind nämlich keine traditionellen, psychologisierten Figuren vorhanden, der Erzähler ähnelt einer gespenstischen Instanz. Es stellt sich die Frage, wer spricht, wenn keine klassischen Figuren und Erzähler mehr aufgeführt werden? Spricht überhaupt noch jemand, oder lässt Rögglas in ihren Werken bloß den Diskurs tönen? Indem untersucht wird, aus welcher Position der Erzähler über die Katastrophe berichtet, werden zudem Aspekte der Narratologie und der Diskursanalyse miteinander verbunden.

Während einige Themenbereiche Rögglas, wie die Wirtschaftskrise und das Arbeitsklima des 21. Jahrhunderts, und auch Aspekte der Intermedialität und ihr Realismusbegriff schon ausführlich behandelt worden sind in der Forschung, bleibt ihre Stellung zum Katastrophendiskurs bisher weitgehend unerforscht. Auch die Kombination von diskursanalytischen und narratologischen Verfahren ist ein neuer Zugang zu Rögglas Werk.

In dieser Arbeit wird die Katastrophe zuerst aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen definiert.

6 Rögglas, Kathrin: Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 82.

Danach wird das Phänomen der Katastrophe kulturgeschichtlich in die Gegenwart eingeordnet.

Im zweiten Kapitel werden narrative Erzählmuster des Katastrophischen, sowohl in der Literatur als auch in den Medien behandelt. Dabei wird anhand Susan Sontags Essay *Das Leiden anderer betrachten* auch die Fokalisierung in der Narration der Katastrophe thematisiert.

Im dritten Kapitel wird Rögglas kritischer Umgang mit der Sprache ('der Grammatik') behandelt. Dabei wird eingegangen auf die österreichische Tradition der Sprachkritik. Auch werden den theoretischen Hintergründen, wie die Diskursanalyse und die Performativität, die Rögglas in ihren theoretischen Texten behandelt, nachgegangen.

Das vierte Kapitel widmet sich der Textanalyse von drei Primärtexten, die jeweils unterschiedliche Themenbereiche der gegenwärtigen Katastrophenproduktion behandeln.

Der erste Text heißt *really ground zero. 9/11 und folgendes* (weiter *really ground zero*).⁷ In dem Text, der Rögglas noch im Jahre 2001 verfasst hat, verarbeitet die Schriftstellerin eigene Alltags- und Medienerfahrungen unmittelbar nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York. Der Text wurde teilweise in *die tageszeitung*, im *falter* und in *Der Tagesspiegel* veröffentlicht, bevor er dann im November 2001 in Buchform beim Fischer Verlag erschien.

Der zweite Text, *draußen tobt die dunkelziffer*,⁸ in der Rögglas sich an der Sprache des Neoliberalismus, spezifischer am Schuldnerdiskurs, orientiert, ist ein Drama. Das Stück wurde 2005 im Wiener Volkstheater uraufgeführt und erschien danach in *besser wäre keine*.

Der dritte Text, *die alarmbereiten*⁹ (2010), ist vorläufiger Kulminationspunkt von Rögglas Arbeit an der Katastrophe. Er thematisiert in sieben Kapiteln die Katastrophensprache in den unterschiedlichsten Lebensbereichen. Hier steht zentral, wie der Ausnahmezustand zur Normalität geworden ist.

7 Rögglas, Kathrin: *really ground zero. 11. september und folgendes*. Frankfurt am Main: Fischer 2001.

8 Rögglas, Kathrin: *draußen tobt die dunkelziffer*. In: *besser wäre keine*. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 233–306.

9 Rögglas, Kathrin: *die alarmbereiten*. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

2 Die Repräsentation der Katastrophe

Dieses erste Kapitel thematisiert die soziologische und künstlerisch-formale Verarbeitung katastrophaler Ereignisse. Zuerst wird eine Begriffsdefinition der Katastrophe vorgelegt; danach folgt eine kulturgeschichtliche Untersuchung des Phänomens. Schließlich werden einige Strategien zur narrativen Repräsentation von Katastrophen besprochen, wobei auch an Rögglas Arbeiten angeschlossen wird.

2.1 Begriffsdeutung

Zur Einführung in das Thema dieser Arbeit liegt eine Begriffsdefinition der Katastrophe nahe. Zuerst wird eine klassische Wörterbuchdefinition besprochen. Danach folgt eine etymologische Untersuchung. Dann werden zwei Definitionen aus zwei unterschiedlichen Forschungsfeldern kontrastiert. Schließlich wird der Begriff in einem semantischen Feld zwischen 'Krise' und 'Apokalypse' situiert, um daraus seine Besonderheiten abzuleiten.

2.1.1 Wörterbuchdefinition und Etymologie

Im Duden werden zwei Bedeutungen des Lexems 'Katastrophe' angegeben.

1. schweres Unglück, Naturereignis mit verheerenden Folgen
2. (Literaturwissenschaft) entscheidende Wendung [zum Schlimmen] als Schlusshandlung im [antiken] Drama¹⁰

Die beiden Definitionen nehmen eine eindeutig negative Bewertung der Katastrophe vor. Die erste Definition ist eine Allgemeine, bei der auf die Willkür der Katastrophe und auf die ausgelöste Handlungsunfähigkeit angespielt wird. Die zweite Definition entspringt der Literaturwissenschaft; ihre Wurzeln können mit einer etymologischen Begriffserklärung erklärt

¹⁰ Duden: Katastrophe. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Katastrophe> (30.03.2016).

werden.

Das Lexem wurde über das lateinische *catastrophe* vom griechischen *katastrophe* (Umkehr, Wendung; von *katá* „herab“ und *stréphein* „wenden“) ins Deutsche übertragen. Die Semantik des Begriffes hat sich seit dem griechischen Zeitalter stark gewandelt. Im Altgriechischen deutete der Begriff immer auf Negatives. Er wurde jedoch, im Gegensatz zu heute, selten mit Natur verbunden. Vielmehr hing er mit dem Theater zusammen: Er verwies auf den Zeitpunkt des Umschlagens der Handlung in der Tragödie. Das erste schriftliche Zeugnis des Lexems *Katastrophe* stammt aus Aischylos' *Die Schutzflehenden*, ein Stück über Migration. In dem Text kommt das Lexem vor „im Sinn der Unmöglichkeit, einem Konflikt auszuweichen.“¹¹

Im Deutschen erschien der Begriff im 17. Jahrhundert. Seine Semantik war anfangs neutral; eine negative Konnotation (Pejorisierung)¹² erhielt das Wort erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Interessanterweise weisen auch deutsche Wörterbücher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts „noch keine Bedeutung außerhalb der Theatersprache zu [...]“.¹³ Die etymologische Untersuchung lernt uns, dass das Lexem *Katastrophe* im Deutschen anfangs eine starke Bindung zum Fiktionalen hatte.¹⁴

2.1.2 Kulturwissenschaftler vs. Risikoexperte

Heutzutage gilt die Katastrophe als allgegenwärtiges Phänomen des Alltags. Ihr Bezug zum Fiktionalen ist dabei eher in den Hintergrund geraten. Sie ruht, seit ihrer massenmedialen Übertragung, „im Herzen der abendländischen Kultur,“ so Walter François.¹⁵ Dies heißt allerdings nicht, dass eine Begriffsdeutung der Katastrophe heute auch unproblematisch abläuft. Abhängig vom Ausgangspunkt etablieren sich sehr unterschiedliche Definitionen des

11 Jachs, Siegfried: Einführung in das Katastrophenmanagement. Hamburg: tredition 2011, S. 15.

12 Nübling, Damaris u. a. (Hg.): Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels. 4., komplett überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr 2013, S. 117-123.

13 Walter, François: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Stuttgart: Reclam 2010, S. 17.

14 Kluge, Friedrich und Elmar Seebold: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. Auflage. Berlin: de Gruyter 2002, S. 477.

15 Walter: Katastrophen, S. 25.

'Katastrophischen'. Dies wird hier kurz illustriert mit zwei Definitionen der Katastrophe aus zwei unterschiedlichen Bereichen: ich kontrastiere die Definition eines Risikoexperten einerseits, die von Kulturwissenschaftlern andererseits.

Das erste Zitat leitet den Sammelband *Allgemeine Perspektiven der Krisen- und Katastrophenforschung* ein, das zweite Zitat stammt aus der Einführung eines kulturwissenschaftlichen Sammelbandes zum Katastrophendiskurs, *Aufbruch ins Unversicherbare: Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*. Beide Zitaten beginnen mit einer Definition *ex negativo*.

Der Katastrophensoziologe Manfred Prisching argumentiert aus der Vorgeschichte der Katastrophe. Er stellt die Katastrophenforschung und das Risikomanagement auf eine Ebene. Sein Interesse liegt darin, Katastrophen vorherzusehen und zu verhindern.

Es ist nicht so, dass Katastrophen einfach geschehen. In den meisten Fällen handelt es sich nicht um Überraschungen, um niemals Gedachtes, um Blitzschläge aus heiterem Himmel. Katastrophen haben üblicherweise eine *Vorgeschichte*: Menschen haben gehandelt, und sie haben in den meisten Fällen an jenen Situationen, die den Katastrophen ihr destruktives Potential verleihen, mitgewirkt. [...] In solchen Fällen geht es – schon vor jeder konkreten Katastrophe – um die Wahrnehmung von Gefährdungspotentialen und den Umgang mit ihnen; dort fängt jede Katastrophenforschung an.¹⁶

Prisching liefert eine praktische Definition der Katastrophe. Es geht ihm darum, eine potentielle Katastrophe zu verhindern. Auf der anderen Seite des Spektrums der Katastrophenforschung interessieren Wissenschaftler sich für die diskursive Realität der Katastrophe.

Katastrophen sind nicht unmittelbare Ereignisbeschreibungen, sondern vielmehr performative Sprech- und Bildakte, die, Ereignis, Rhetorik und Poiesis verschmelzend, auf den Zusammenhang von Ästhetik und Politik deuten.¹⁷

Dieser Sammelband hat eine geisteswissenschaftliche Perspektive und beschreibt die Katastrophe nicht als mittelbares Ereignis, sondern als einen performativen Sprechakt, der ästhetisch eine politische Wirklichkeit hervorruft.

16 Prisching, Manfred: Vorbemerkungen. Katastrophen, ihre Deutung und ihre Bewältigung. In: Grossmann, Gerhard (Hg.): *Allgemeine Perspektiven der Krisen- und Katastrophenforschung*. Wien, Berlin u.a.: Lit 2008, S. i.

17 Hempel, Leon, Marie Bartels u.a. (Hg.): *Aufbruch ins Unversicherbare. Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 7.

2.1.3 Krise – Katastrophe – Apokalypse

Ohne Zweifel ist für diese Arbeit die zweite Definition, in der die Katastrophe als performativen Sprechakt definiert wird, meist passend. Dennoch ist auch eine Untersuchung ihres Ereignischarakters wichtig, um verstehen zu können, wieso die Katastrophe unsere Kultur prägt. Diesem Unterkapitel liegt ein kontrastiver Vergleich von drei Begriffen vor, die semantisch nah beieinander liegen: die Katastrophe, die Krise und die Apokalypse.

Die Katastrophe und die Apokalypse unterscheiden sich prinzipiell im Faktum, dass die Katastrophe, obwohl sie eine 'Stunde Null' verursachen kann, kein endgültiges Ende ist. Nach der Katastrophe geht es weiter mit dem Leben. Die Apokalypse ist die ultimative Katastrophe, nach der alles vorbei ist. Die Katastrophe kann also stets wieder erlebt werden, die Apokalypse dagegen nur einmal.

Die Apokalypse funktioniert demnach nicht in unserem narrativen System. Sie hat keinen Platz im Referenzrahmen unserer Welt: sie setzt voraus, dass die Welt vergeht – wobei jegliche Möglichkeit zur Reflexion unmöglich wird. Gerade das Weiterleben nach der Katastrophe ist essentiell für Rögglas Romane und für die Entwicklung ihrer kritischen Medientheorie, die Brauchbarkeit der Katastrophe liegt in ihrer Wiederholbarkeit.

Anders als bei der Apokalypse gibt es auch nach der Krise ein Weiterleben. Jedoch ist es schwieriger, das 'Nach' der Krise zu bestimmen.¹⁸ Sowohl der Beginn wie auch das Ende einer Katastrophe können eindeutig festgestellt werden. Sie gilt also als abgeschlossenes Ereignis. Die Krise ist eher als Prozess zu konzipieren, wobei ein nicht klar abgrenzbarer Zeitraum vorliegt. Gleichzeitig ist die Katastrophe mit einem kürzeren Zeitraum verbunden. Die Krise kennt hingegen einen längeren Zeitraum. Die Katastrophe kann jedoch auch als Ereignis am Anfang oder Ende einer Krise stehen.¹⁹

18 Rainer Leschke betont, dass die Krise sehr wohl ein Vorher und Nachher hat, und zwar da Phänomene, „die nicht wenigstens in irgendeiner Form zeitkritisch sind, [.....] gemeinhin nicht krisenfähig [sind].“ Leschke, Rainer: Medientheorie und Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 9–31 (= Edition Kulturwissenschaft 13), S. 10.

19 Hülk, Walburga: Narrative der Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 113–131 (= Edition Kulturwissenschaft 13), S. 116.

Was die Katastrophe und die Krise gemeinsam haben, ist, dass sie einen unsicheren Zustand einläuten. Sie sind beide 'Kipp-Phänomene,' ein Begriff von Wolfgang Iser, den Jens Grimstein auf die Krise bezieht: „Unvorhersehbar und unkontrollierbar drohen Krisen entweder in diese oder jene Richtung auszuschielen.“²⁰

Während bei der Krise das Umkippen noch im Gange ist, also noch unsicher ist, wie sie sich wenden wird, steht bei der Katastrophe das Ergebnis schon fest. Etwas hat sich geändert, und, anders als bei der Apokalypse, ergibt sich auch Raum, sich über den neuen Zustand zu besinnen. Die Gesellschaft muss mit einer neuen Realität zurechtkommen. Die Narration dieser Phänomene ist Folge einer Besinnung, und sei, so Walburga Hülk, als eine Reaktion auf die Unsicherheit, „auf ein unerwartbares, unübersichtlicher Geschehen, dessen Folgen noch nicht abzuschätzen sind,“ zu verstehen.²¹

Dieser Drang nach Verstehen, nach Kausalität und Sinn, wird in den Katastrophenfilmen Hollywoods erfüllt. In diesen fiktionalen Geschichten werden Gut und Böse als antagonistische Kräfte aufgeführt. Auch die Katastrophe im 'echten' Leben, die reale, nicht fiktive Katastrophe, wird fiktionalisiert, das heißt, sie wird nicht nur durch die Medien, sondern auch von uns, in den narrativen Strukturen aus u.a. Hollywoodfiktionen eingebettet.

Dass Röggl die Katastrophe als Grundriss ihres Arbeitens verwendet, hängt mit ihrer Abgeschlossenheit zusammen. Erst wenn ein Ereignis beendet ist, kann ein Überblick des Geschehenen gelingen. Das Narrativ, das dabei entwickelt wird, hat im besten Fall eine Kausalität, eine Moralität – genau das, was *nach* der Katastrophe gesucht wird.

Die Apokalypse endet im Nichts, zeigt sich für ein neues Narrativ der Gegenwart ungeeignet, da das Leben *doch* weitergeht, ein Thema das von Röggl auch in ihren poetologischen Werken betont wird, wenn wir auch von der einen Katastrophe in die nächste leben.²²

Die stetigen Wiederholung der Katastrophe, die nicht bloß in den Medien oder in der Popkultur, sondern auch im Alltag inszeniert wird, führt zu einer neuen Gesellschaft, die auf alarmistisch

20 Grimstein, Jens: Die Komik der Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 309–327 (= Edition Kulturwissenschaft, Band 13), S. 310.

21 Hülk: Narrative der Krise, S. 118.

22 Röggl, Kathrin: Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 215.

agiert. Uta Fenske et. al. fragen sich in der Einleitung zu ihrem Sammelband zur Narrativierung der Krise, ob „die Krise möglicherweise längst zu einem intermittierenden, symbolisch generalisierten Kommunikationscode der Massenmedien geworden [ist].“²³ Hempel et. al. weisen in dem Zusammenhang darauf hin, dass der zunehmende Gebrauch des Katastrophenbegriffes „symptomatisch für eine sich perpetuierende Krise“ steht.²⁴ Die allgegenwärtige Krise ist ein Resultat der sich stets wiederholenden Katastrophe, die (auch) durch die Massenmedien produziert und die von Rögglä in ihren literarischen Werken sprachlich analysiert wird.

Die sprachliche Analyse der Katastrophe in Rögglas Werken bezieht sich auf den Gegenwartsdiskurs zu diesem Phänomen. Um besser zu verstehen, welche Faktoren diesen Diskurs bestimmen, wird im folgenden Unterkapitel eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit der Katastrophe vorgestellt. Die Analyse geht aus vom Mittelalter und endet in der unmittelbaren Gegenwart.

2.2 Die Katastrophe kulturgeschichtlich

„The catastrophe is utterly meaningless, it lies beyond the realm of human apprehension and control.“²⁵

Erst in Verbindung mit dem Menschen wird die Katastrophe zur Katastrophe.²⁶ An sich existiert

23 Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 7.

24 Hempel, Bartels u.a.: Aufbruch ins Unversicherbare, S. 8.

25 Gumpert, Matthew: The End of Meaning. Studies in Catastrophe. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2012, S. xvi.

26 Rögglä paraphrasiert in diesem Zusammenhang den Ethnologen Patrick Neveling, der behauptet, dass die Katastrophe auch immer „an die Kategorie Kapitalismus gebunden“ sei. „Es wäre allerdings naiv zu sagen, es gebe die Naturkatastrophe an sich. Sie ist immer an die Kategorie Kapitalismus gebunden, würde jetzt der Ethnologe Patrick Neveling [...] einwerfen. Wir verstehen etwas als Katastrophe, wenn es um Kapitalvernichtung geht oder um einen großen Verlust von Menschenleben (aber auch da macht man in der Aufmerksamkeit große Unterschiede). Es gelte also die Verbindung zwischen diesen beiden Kategorien zu untersuchen.“

Rögglä, Kathrin: „besser wäre: keine“. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 112.

sie nicht.²⁷ Es ist genau die Narration des 'Katastrophischen', die dem Ereignis einen Sinn zufügt, demnach ist es „der Mensch, der die Katastrophe zur Katastrophe macht.“²⁸ Es ist demzufolge auch unmöglich, sie zu *deuten*. Dennoch entsteht nach Katastrophen, die stets eine große Veränderung der Lebenswelt herbeiführen, das Bedürfnis, ihre Ursachen zu verstehen.

Im nächsten Kapitel wird besprochen, wie sich der menschliche Umgang mit dem 'Katastrophischen' in der Neuzeit (scheinbar) geändert hat, und wie sie dementsprechend erzählt wird. Im ersten Unterkapitel wird kurz die Kulturgeschichte der Katastrophe vom Mittelalter bis heute behandelt. Im zweiten Unterkapitel stehen die Experten, die seit der technokratischen Wende exklusiv über das Wissen des Katastrophischen verfügen, und deren Sprache im Zentrum. Im dritten Unterkapitel werden schließlich Strategien zur Narrativierung der Katastrophe behandelt.

2.2.1 Von der Exegese bis in die Risikobewältigung: Mythos und Rationalität

„Sie [die Krisen] erzeugen jene gereizte Stimmung, die Unterscheidungen und Normalisierung wünschenswert erscheinen lässt.“²⁹

Das Unverständliche, Unbekannte ist unheimlich. Katastrophen erwecken in uns das Gefühl, nicht mehr zu verstehen, was in unserer Umwelt vorgeht. Es entsteht das Bedürfnis, die Umgebung zu durchblicken und mit logischen, kausalen Schritten die Gründe des geschehenen Übels zu erforschen.

Dieses Bedürfnis ist natürlich nichts Neues, nur hat sich die Art und Weise des Begründens im Laufe der Geschichte verändert. Die Deutungsmuster hängen von der gesellschaftlichen Wirklichkeit einer Zeit ab. So wurde die Pestwelle (1347-1353), die große Katastrophe des Mittelalters, eindeutig als eine Strafe Gottes für die Gottlosigkeit der Menschheit gedeutet. Eine

27 Walter: Katastrophen, S. 15.

28 Röggl, Kathrin: Geisterstädte, Geisterfilme. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 17.

29 Leschke: Medientheorie und Krise, S. 20.

solche Reaktion können wir uns, in der westlichen Gesellschaft, heute nach einem Börsencrash, einem terroristischen Anschlag oder einer Überschwemmung, schwer vorstellen. Dennoch sind mythische Katastrophenerklärungen sind, so klingt allerdings François Walter These, auch heute noch sehr präsent. Er wehrt sich in *Katastrophen* gegen die in der soziologischen Katastrophenforschung weit verbreitete Auffassung, dass ein zeitlicher Trennstrich gezogen werden kann zwischen rationalen, naturwissenschaftlichen und religiösen Deutungsmustern.³⁰

Walter argumentiert, dass „rationale und religiöse Lesarten [...] in dem langen Zeitraum vom 16. bis zum 20. Jahrhundert nebeneinander [bestehen], ohne dass man sie zwangsläufig als gegensätzlich aufgefasst hatte.“³¹ Und auch in der Gegenwart werden religiöse und symbolische Erklärungsmuster verwendet, um die Katastrophe wahrnehmbar und verständlich zu machen.³² Dies wird zum Beispiel, so Walter, in einer Kampagne von Greenpeace sichtbar, in der die biblische Arche Noah als letztes Rettungsmittel gegen den die Menschheit bedrohenden Klimawandel angeführt wird.³³

Auch Röggl stellt fest, dass der Erklärungsbedarf des 'Katastrophischen' so groß ist, dass Rationalität und Wissenschaftlichkeit in den Hintergrund geraten. In einem Interview mit einem anonymen Katastrophensoziologen, das in *besser wäre: keine* paraphrasiert wird, fragt sie, was der Soziologe unter den „Spukfiguren der Kausalität“ versteht:

Man müsse bei der Feststellung anfangen, so beginnt er, dass man Dinge, vor allem Katastrophendinge nicht zu Ende erklären könne, also naturwissenschaftlich kausal. Aber es entstehe in Katastrophensituationen natürlich ein immenser Erklärungsbedarf, und dann erschienen sie prompt, die magischen Erklärungsmodelle, die CM, also die magische Kausalität, die der CN, der naturwissenschaftlichen Kausalität, gegenüberstehe.

30 Walter: *Katastrophen*, S. 11.

Vgl. auch Ulrich Beck, der davon ausgeht, dass der Wandel von einer religiösen zu einer rationalen Deutung abhängig vom Stande und von der Bildung im Zeitraum des 18.-20. Jahrhunderts vollzogen wurde.

Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 9, S. 107.

31 Walter: *Katastrophen*, S. 12.

32 Meyhoff weist übrigens daraufhin, dass Narrative über Katastrophen motivisch eine starke biblische und eschatologische Tradition haben.

Meyhoff, Karsten Wind: *Katastrophenvisionen und kulturelle Zäsuren in der amerikanischen Populärkultur*. In: Schüller, Thorsten und Sascha Seiler (Hg.): *Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 114.

33 Simon, Anne-Catherine: *Kulturgeschichte der Katastrophen*. „Wir warten auf einen Messias“.

http://diepresse.com/home/panorama/welt/558852/Kulturgeschichte-der-Katastrophen_Wir-warten-auf-einen-Messias (14.04.2016).

[...] Was macht die Soziologie damit? Am besten verachtet sie nicht die magischen Erklärungssysteme, diese sollten ihr vielmehr Suchhunde für jenen Erklärungsnotstand sein. Denn wenn man CM und CN zusammenzähle, ergebe sich die erklärungs-technische Totalsumme. „Schauen Sie sich um“, beantwortete er mein Totalerstaunen über so viel Magie in heutiger Zeit, „und Sie sehen, dass wir uns in einer Gesellschaft befinden, die mehr Magie produziert als das Mittelalter.“³⁴

Jens Ivo Engels dagegen ist der Meinung, dass sich in der Bundesrepublik Deutschland im letzten Jahrhundert neue Modelle im moralischen Umgang mit Katastrophen durchgesetzt haben. Spätestens seit den 70er Jahren seien „Schicksal und höhere Mächte [...] kein Erklärungsangebot für Katastrophen mehr [...]“.³⁵ Die technische Expertise, die sich bis zum Ende der 70er Jahre stark entwickelt habe, biete ein alternatives System zur Deutung der Katastrophe. Dabei habe sich unser Naturbild schon in den 60er Jahren von einem subjektiven zu einem objektiven Verständnis verschoben.

Laut Beck wieder ist „[d]ie Gegenüberstellung von Natur und Gesellschaft [...] eine Konstruktion des 19. Jahrhunderts, die dem Doppelzweck diene, die Natur zu beherrschen *und* zu ignorieren.“ Als jedoch „am Ende des 20. Jahrhunderts“ die Natur „unterworfen und vernutzt“ wurde, sei sie „damit von einem Außen- zu einem *Innen*-, von einem vorgegebenen zu einem *hergestellten* Phänomen geworden.“³⁶ Die Natur wurde „in das Industriesystem hereingeholt“ und für diesen Zweck instrumentalisiert.³⁷ So wird die Katastrophe letztendlich umgedeutet von einer Strafe Gottes bis zu einem Scheitern unseres Sicherheitssystems.³⁸

Jedoch auch das technokratische Deutungsmuster kennt seine Schwächen, da, wie Beck hervorhebt „[a]lle [...] zur Einschätzung der Gefahren auf Meßinstrumente, Theorien und vor allem: ihr *Nicht*-wissen angewiesen [sind] – einschließlich der Experten [...]“.³⁹

34 Röggla, Kathrin: Über das Anlegen von Katastrophenquellen. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 96.

35 Engels: Vom Subjekt zum Objekt, S. 142.

36 Beck: Risikogesellschaft, S. 9.

37 Ebd.

38 Engels, Jens Ivo: Vom Subjekt zum Objekt. Naturbild und Naturkatastrophen in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. In: Groh, Dieter, Michael Kempe u.a. (Hg.): Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr 2003 (= Literatur und Anthropologie 13), S. 119.

39 Beck: Risikogesellschaft, S. 8-9.

2.2.2 Die Expertensprache

Ein neuer, spezialisierter Zugang zur Katastrophe äußert sich selbstverständlich auch in der Sprache. Es entsteht ein Jargon, das für den modalen Menschen unzugänglich ist. Nur die sogenannten Experten (Wissenschaftler, Insider, Topmanager) verfügen über den Jargon, und gleichzeitig auch über das Wissen, das in dieser Sprache gespeichert ist.

Dabei wird ein altes Herrschaftsprinzip neu konstituiert: es bildet sich eine neue Elite, die die Wahrheit in Anspruch nimmt. Die unzugängliche Fachsprache kreiert also eine Trennung zwischen *insider* und *outsider*. Dennoch greifen auch die Experten öfters ins Leere, machen Fehler, stehen vor Unerklärbarem. Rögglä paraphrasiert im nächsten Zitat den Katastrophensoziologen, den sie interviewt hat:

Die erste Generation an Experten sei noch Problemlösergeneration, [...] die aber bald daran arbeite, das Wissen zu monopolisieren. Und so werde schon die nächste Expertengeneration von den Laien nicht mehr in Frage gestellt. Man sage dann: „Wir haben ja unsere Experten.“ Das sage man eine ganze Weile noch, doch dann fehle den Experten schon der Erfahrungshintergrund. Zudem könnten sie in aller Ruhe Fehler entwickeln, weil sie ja nicht in Frage gestellt würden.⁴⁰

Dieses blinde Vertrauen in den Experten hängt, so Martin Lickhardt und Niels Werber, zusammen mit der Sprache, in der das 'Katastrophische' vermittelt wird.

Katastrophen-erklärungen erweisen sich nicht nur als performative Katastrophensprechakte, die im Sinne der Sprechakttheorie Handlungen mit einer bestimmten Wirkungsabsicht darstellen, sondern sind ebenso einer ästhetisch-emblematischen Struktur unterworfen.⁴¹

Konkret gebrauchen Experten narrative Muster, die Elemente aus fiktionalen Bereichen und aus den Medien übernehmen.⁴² Sie präsentieren ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse in Narrativen, in bekannten Mustern, weil diese „verunsicherten Seelen sicheren Halt [...] [und] die Gewissheit eines sinnvollen Prozesses [bieten].“⁴³ Oft ist die Sprache der Katastrophe auch sehr

40 Rögglä: Über das Anlegen von Katastrophenquellen, S. 91.

41 Hempel, Bartels u.a.: Aufbruch ins Unversicherbare, S. 16.

42 Eine solche narrative Stilisierung liegt übrigens auch vor im Falle einer komplett neuen Wirklichkeit, die nicht in ein bekanntes kulturelles Phänomen eingeordnet werden können, wie am 11. September beobachtet werden konnte.

43 Lickhardt, Martin und Niels Werber: Pest, Atomkrieg, Klimawandel. Apokalypse-Visionen und Krisenstimmungen. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre

metaphorisch, so werden beispielsweise symbolische Bilder aus der Tradition der Apokalypse, aber auch von Hollywoodproduktionen übernommen.

Lickhardt und Werber weisen daraufhin, dass „[d]ieser Prozess der Narrativierung und Verbildlichung [...] nicht erst auf der Ebene der massenmedialen Konstruktion ein[setzt], sondern [...] die Naturwissenschaften selbst [betrifft].“ Auch Wissenschaftler „entwickeln narrative Szenarien,“⁴⁴ eben weil eine einfache kausale, wissenschaftliche Erklärung oft nicht vorhanden ist oder nicht ausreichend kommuniziert werden kann, aber diese schon erwartet wird.

Die Stilisierung wissenschaftlicher Ergebnisse hat selbstverständlich eine Auswirkung auf der Glaubwürdigkeit des Erzählten. Lickhardt und Werber deuten in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „[ä]sthetische, narrative Muster“ die Katastrophe speisen und „sie jeglicher Verifizierbarkeit und Falsifizierbarkeit [entheben].“⁴⁵

Die Stilisierung der Katastrophe macht das Ereignis aber gleichzeitig ungreifbar, ähnlich einer fikionalisierten Erzählung. Die Katastrophe wird, spätestens seit der massenhaften medialen Berichterstattung über katastrophale Ereignisse, nicht länger als *echt* erfahren, sondern als Fiktion wahrgenommen.

2.3.3 Die Narration des 'Katastrophischen'

„Das *Erzählerische* oder *Narrative* beschreibt eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln.“⁴⁶

Gerade weil die Katastrophe nicht 'zu Ende' erklärt werden kann, vergrößert sich das Bedürfnis, ein Narrativ zu gestalten, das das Unverständliche verständlich machen kann:

Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013 (= Edition Kulturwissenschaft 13), S. 353.

44 Ebd., 350.

45 Ebd.

46 Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 9.

[Eine] Katastrophe zeigt sich immer als kognitiver Angriff: etwas – unbestimmt ungewiss, unvorhersehbar, und doch organisiert – überrumpelt uns, überwältigt uns mit zu viel oder zu wenig Bedeutung.⁴⁷

Um die Katastrophe sinnstiftend erzählen zu können, appropriiert der also Mensch narrative Strukturen aus fiktionalen Erzählungen. Diese Art, über katastrophale Ereignisse zu berichten, erweist sich als problematisch, wenn „sich die Formeln der Katastrophenerklärungen von der Faktizität der Ereignisse ablösen.“⁴⁸ Wie oben schon angedeutet wurde, realisiert eine stilisierte Katastrophenästhetik eine scheinbar unleugbare Wahrheit, eine Evidenz, die sich „jeglicher Verifizierbarkeit und Falsifizierbarkeit“ enthebt.⁴⁹

Die Sprache der Katastrophe verkörpert die Sprache der Hegemonie, die als 'natürlich' empfunden wird und so ohne Hinterfragen hingenommen wird. Rögglä weist in ihren Werken ständig auf dieser Problematik der Stilisierung hin. Immer wieder tauchen Narreme⁵⁰ und narrative Muster aus medialen Bereichen auf. Sie reflektiert sowohl im Text, als auch im bildlichen Nebenprogramm, die Narrationsstruktur, in der Katastrophen vermittelt werden.

Es entsteht bei Rögglä das Bedürfnis, die Katastrophengrammatik zu entlarven. Rögglä erklärt in einem Interview mit Müller, wieso sie gerade das Katastrophenthema narrativ untersucht:

Den Begriff „Erzählung“ kann man sehr unterschiedlich einsetzen. Unter Erzählung kann man ja sehr verschiedene Narrationsformen verstehen, bzw. einen größeren Zusammenhang. Es gibt ja auch diese Rede von den großen Erzählungen, die nicht mehr funktionieren, also der Abschluss der Moderne, das meint dann weniger die Erzählung als Plot, Story oder Narrationsmodell, sondern vielmehr den Zusammenhang, in dem man sich geborgen fühlen soll, der die ganze Welt erklärt. Und mit eben diesem Geborgen-Fühlen habe ich natürlich so meine Probleme. Aber natürlich geht es mir in meiner Arbeit um Zusammenhänge. Und es geht mir in diesen Zusammenhängen natürlich auch um unterschiedliche Erzählformen. Vor allem bei dem Katastrophenthema, weil das ein Thema ist, das mit der Erzählung sehr eng verbunden ist.⁵¹

Rögglä möchte also mit ihrer Arbeit die Katastrophe als 'ganze Erzählung', ihre narrativen Strukturen und ihre Rhetorik dekonstruieren. Sie liefert eine Kritik an einer Machtsprache „die über unsere Köpfe hinweg gesprochen wird, die herrschende Sprache.“

47 Gumpert: *The End of Meaning*, S. xvi. [Übersetzung A.R.]

48 Hempel, Bartels u.a.: *Aufbruch ins Unversicherbare*, S. 8.

49 Lickhardt und Werber: *Pest, Atomkrieg, Klimawandel*, 350.

50 Kleinster Baustein eines narrativen Systems.

51 Müller, Stephanie: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung.“ Interview mit Kathrin Rögglä. In: *Kritische Ausgabe* 15 (2007), S. 51.

2.3 Die Katastrophe wiedergeben: Wirklichkeit, Spektakel, Narration

Die Katastrophe ist ein beliebtes Thema in der Fiktion. Meyhoff argumentiert dazu im Artikel *Katastrophenvisionen und kulturelle Zäsuren in der amerikanischen Populärkultur*, dass die „Katastrophenfiktion entwickelt und gestaltet wird, um mit vergangenen und zukünftigen Ausnahmezuständen, Krisen oder Desastern umzugehen.“⁵² Das Anschauen der fiktionalen Katastrophe sei sowohl ein „Aufarbeiten von schrecklichen Ereignissen der Vergangenheit“ als auch ein „Antizipieren von zukünftigen oder möglichen Katastrophen.“⁵³

Im nächsten Kapitel wird hinterfragt, welche Gründe Menschen haben (können), um Katastrophen zu konsumieren. Auch wird behandelt, wie diese Gründe die Art der Wiedergabe von Katastrophen beeinflussen.

Zuerst wird Rögglas Faszination für das 'Katastrophische' nachgegangen, danach wird anhand von Susan Sontags Essay *Das Leiden anderer betrachten* die Position des passiven Rezipienten näher betrachtet. Schließlich liegt auch eine Analyse von Guy Debords Essay *Die Gesellschaft des Spektakels* vor, das dann mit Rögglas Arbeit verknüpft wird.

2.3.1 Die Katastrophenlust

Die Auseinandersetzung mit der Katastrophe in der Pop-Kultur und in den Medien ermöglicht es uns, die ständige Bedrohung, die von Katastrophen ausgeht, zu relativieren. Dies bewirkt ein besonderes Interesse für katastrophische Erzählungen. Kathrin Rögglä nennt dieses Interesse 'Katastrophenlust.' Im folgenden Zitat geht sie den Ursprüngen ihrer eigenen Faszination für Katastrophen nach:

es ist so. mich faszinieren katastrophen. [...] sei es aus sehnsucht nach einer kathartischen erfahrung, oder aus einem aggressiven verlangen heraus, im ausnahmezustand die bestehende ordnung negiert und gleichzeitig auf die spitze

52 Meyhoff: *Katastrophenvisionen*, S. 113.

53 Ebd.

getrieben zu sehen. oder ganz einfach, weil ich mit dem phantasma der atomkatastrophe aufgewachsen bin und mich in diesem genre quasi zuhause fühle.⁵⁴

Röggla weist auf drei wichtigen Aspekte der Katastrophenforschung und ihrer eigenen Erfahrung mit dem Phänomen hin. Erstens wird eine Verbindung mit der am Anfang dieser Arbeit schon behandelten griechischen Tragödie gelegt: das Verlangen nach einer Katharsis, die gemäß der aristotelischen Dramentheorie im 'Katastrophischen', wortwörtlich beim 'Umkippen' (bei der Komödie ins Positive, bei der Tragödie ins Negative) stattfindet. Das zweite Verlangen, das ihr Interesse für das 'Katastrophische' speist, hängt zusammen mit der Sehnsucht nach der Zerstörung bestehender Machtstrukturen, eine Idee die auch Baudrillard in *Der Geist des Terrorismus* in Bezug auf 9/11 entwickelt (vgl. auch unten 4.1 *really ground zero*). Drittens versteht die Schriftstellerin auch ihre Sozialisierung im Atomzeitalter als ausschlaggebend für ihre Faszination für die Katastrophe.

Eine grundlegend Änderung in unserem Umgang mit der Katastrophe findet tatsächlich zur Zeit des Kalten Krieges statt, im jenem Zeitalter, das Röggla als 'das Atomzeitalter' bezeichnet. Seitdem ist die Katastrophe, obwohl sie nie stattfindet, stets drohend anwesend. Seit den 1970er Jahren, mit dem Entstehen der technokratischen Gesellschaft und der Entwicklung massenmedialer Berichterstattung, wird die Katastrophe auch im Alltag ständig behandelt. Im 21. Jahrhundert befindet sich die Katastrophe letztendlich in Echtzeit „im Herzen der abendländischen Kultur.“⁵⁵

Die Katastrophenlust wird dann nicht mehr ausschließlich von einem grundlegenden Interesse für das Unbekannte, wie von der Sensation des Voyeurismus begründet. Eine dritte Komponente verändert der Umgang mit der Katastrophe eingehend. Denn die Katastrophe ist im 21. Jahrhundert überall, aber gleichzeitig wird sie unwirklicher, sie wird zum Spektakel.

Im folgenden Kapitel wird behandelt, wie sich die Sensation zum Spektakel wandelt und dabei wird mithilfe von Texten von Susan Sontag und Guy Debord auf die Konsequenzen dieser Verschiebung eingegangen.

54 Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz: Droschl 2006, S. 7.

55 Walter: Katastrophen, S. 25.

2.3.2 Das Leiden anderer betrachten und darstellen

„[Das Leiden] wird in der Malerei öfters repräsentiert als ein Spektakel, das von anderen Menschen angeschaut (oder ignoriert) wird.“⁵⁶

So wie das Leiden selbst ist auch das Anschauen des Leidens, des Leidenden „ein kanonisches Thema“ in der Kunst.⁵⁷ Susan Sontag behandelt in ihrem Essay *Regarding the Pain of Others* (dt. *Das Leiden anderer betrachten*) das individuelle und gesellschaftliche Anschauen von photographischen Kriegsbildern. Es geht ihr dabei um den Akt und den Blickwinkel des Schauens. Im Folgenden wird der Grundgedanke des Essays besprochen und anschließend mit Rögglas Konzeption kontrastiert.

Sontag macht prinzipiell die paradoxe Feststellung, dass uns die bildliche, medial vermittelte Repräsentation von Gewalt und Katastrophe ein Ereignis näherbringt, das heißt, es für uns, die es in der Ferne anschauen, verwirklicht.⁵⁸ Das Zuschauen resultiert in einer gewissen Partizipation an der Katastrophe, die aber immer aus „sicherer Entfernung“ stattfindet.⁵⁹ Am liebsten betrachtet man die Katastrophe unbeobachtet, als Voyeur.⁶⁰ Denn, so argumentiert Sontag, aus dieser Position heraus bekomme man den Eindruck, etwas Authentisches wahrzunehmen.⁶¹

Auch Rögglä behandelt im Essay *Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung* den Reiz der Voyeursposition:

Warum dieser Wunsch, diese Gier nach der planen Realität, der Darstellung der Wirklichkeit in den Medien vermeintlich ohne mediale Übersetzung? Vielleicht weil etwas darin nicht enthalten ist. Weil es sich um jenen inszenierungsfreien Raum handelt, nach dem der Voyeur sich sehnt, der unentdeckt bleiben möchte, weil jede sichtbare

56 Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, S. 34-35. [Übersetzung A.R.]
https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf (01.05.2016).

57 Ebd.

58 Ebd., S. 81.

59 Pirker, Elisabeth: *Wi(e)der die Wirklichkeit. Dokumentarische Verfahrensweise in den Dramen von Kathrin Rögglä*. Diplomarbeit. Universität Wien 2008, S. 79.

60 Wie bei Sontag sind auch bei Rögglä sowohl das Voyeuristische im Ausnahmezustand, wie auch die Vermischung von Realität und Fiktion von großer Bedeutung. So behandelt Rögglä die Position des Voyeurs u.a. in Werken wie *wilde jagd*, das sowohl als Theaterstück und als Kapitel in *die alarmbereiten* verarbeitet wurde.

61 Sontag: *Regarding the Pain of Others*, S. 78. [Übersetzung A.R.]

Inszenierung sich auf ein Gegenüber richtet, das Vorhandensein eines Publikums bekanntgibt.⁶²

Menschliche Gefühle, die beim Anschauen des Leidens anderer auftreten, die Scham und der Spaß, werden in Sontags Essay ausführlich behandelt und mit dem inszenierungsfreien Raum in Verbindung gebracht.⁶³ Die Scham, so Sontag, verschwindet größtenteils, wenn wir das Gefühl haben, unentdeckt zu bleiben. Die Illusion einer 'inszenierungsfreien' Vermittlung vermeidet ebenfalls, dass durch die Bewusstmachung der Inszenierung „zugleich deren Aufmerksamkeit [der Zuschauer] auf den Akt der Wahrnehmung gelenkt wird.“⁶⁴

Das Ansehen von Kriegsbildern, die mediatisierte Vermittlung von Leiden, bringt uns ein Ereignis näher, es macht es wirklicher. Aber gleichzeitig lässt es zu, eine Distanz aufzubauen, die es ermöglicht, sich in der Ferne in Sicherheit zu fühlen. Diese Kombination von Distanz und Nähe führt paradoxerweise dazu, dass, wenn wir tatsächlich im eigenen Leben mit einer Katastrophe konfrontiert werden und die Position des passiven Zuschauers und Konsumenten endlich verlassen haben, uns das reale(re) Leiden, die Katastrophe, als fiktional, „unreal“, „surreal“, vorkommt.⁶⁵ „Aber eine Katastrophe die [persönlich] erfahren wird, erscheint öfters gespenstisch [eerily] wie ihre Repräsentation,“ argumentiert Sontag.⁶⁶

Auch wenn sich das Leiden im eigenen Staat oder in der eigenen Gemeinschaft abspielt, bleibt eine Distanz gewährleistet. Dies demonstriert Sontag mit einer Anekdote einer Bürgerin von Sarajevo, „eine Frau, die unglaubliche Loyalität gegenüber Jugoslawien zeigte“.⁶⁷

Im Oktober 1991 war ich hier, in meinem schönen Apartment im friedlichen Sarajevo, als die Serben in Kroatien einfielen, und ich erinnere mich daran, dass im Abendjournal Bilder der Destruktion Vukovars gezeigt wurden, nur hunderte Meilen von mir entfernt, und ich dachte mir: 'Oh, wie schrecklich,' und ich schaltete den Kanal um.⁶⁸

Die Unheimlichkeit der gefühlten Ähnlichkeit zwischen der mediatisierten und der 'tatsächlichen' Katastrophe wird insbesondere im Hinblick auf 9/11 stets wieder betont. Mehrere Betroffene, die

62 Röggl, Kathrin: Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 330.

63 Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 78. [Übersetzung A.R.]

64 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 330.

65 Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 19. [Übersetzung A.R.]

66 Ebd. [Übersetzung A.R.]

67 Ebd., S. 78. [Übersetzung A.R.]

68 Ebd. [Übersetzung A.R.]

kurz nach 9/11 interviewt wurden, sagten sich zu fühlen, als würden sie sich in einem Katastrophenfilm oder auch in einem Traum befinden: „'It felt like a movie' [...] 'It felt like a dream'.“⁶⁹ So bildet ein fiktionaler Erfahrungshintergrund den Rahmen für die Verarbeitung sich real manifestierende Ereignisse. Hier vermischen sich zwei Ebenen der Realität, die realräumliche und die fiktionale Ebene.

Auch Rögglä behandelt diese Unsicherheit in ihren Werken, insbesondere in *really ground zero*. Sie thematisiert dort schon im ersten Satz die Vermischung des Realen und Fiktionalen. Da behauptet die Ich-Erzählerin, dass ihr 'wirkliches' Leben erst nach den Terroranschlägen des 11. Septembers anfängt, also erst, als die Ereignisse in ihrem Leben die strukturellen Muster der fiktionalisierten Katastrophe nachahmen: „jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches.“⁷⁰

Sowohl Sontag als auch Rögglä deuten diesen komplexen psychologischen Vorgang als äußerst wichtig für unsere Erfahrung von Wirklichkeit und für unsere Bedeutungsgenerierung. Die Problematik der Kategorisierung von Realität und Fiktion, Wirklichkeit und Authentizität nimmt in Rögglas Arbeiten eine äußerst wichtige Stellung ein.⁷¹ Sowohl Sontag als auch Rögglä beziehen sich in diesem Zusammenhang auf Guy Debords Konzept des Spektakels, das im nächsten Unterkapitel eingeführt wird.

2.3.3 Die Wahrheit, die Realität und die 'ganze Wirklichkeit'

„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“⁷²

Der Soziologe Guy Debord entwickelte mit *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) das

69 Ebd., S. 18-19.

70 Rögglä: *really ground zero*, S. 6.

71 In *really ground zero* kommentiert die Schriftstellerin die massenmediale Manipulation des Terroranschlages. In *draußen tobt die dunkelziffer* wird auf den fiktiven Charakter der neoliberalen Finanzwelt schon im Titel hingewiesen. In *die alarmbereiten* schließlich, verweist schon die Einführung auf die Adaptierung von fiktionalen Erzählmustern, um eine unbekannte Realität zu ergreifen..

72 Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. <https://www.anarchismus.at/ueber-den-tellerrand-blicken/situationismus/288-guy-debord-die-gesellschaft-des-spektakels> (13.04.2016).

bahnbrechende Konzept des Spektakels. Er stellt in dem Text fest, dass im modernen Industrie- und Warenstaat alles Repräsentation ist: „Jede Situation“ müsse „sich in ein Spektakel verwandeln, um echt – das heißt: interessant – zu sein.“⁷³ Dies geschehe auch in den Nachrichten der globalisierten Welt, die, so Sontag, Krieg in Entertainment umgestalten.⁷⁴

Obwohl Sontag Debords Theorie in der oben zitierten Textstelle unterstützt, wirft sie ihm Kurzsichtigkeit vor, und behauptet, seine Theorie zeuge von „atemberaubende[m] Provinzialismus,“⁷⁵ eben weil er seine eigene Position als universal betrachtet. Debord suggeriere laut Sontag, „pervers, unseriös, dass echtes Leiden in der Welt nicht existiert. [...] Es gibt hunderte Millionen von Fernsehschauern, die nicht abgehärtet sind gegenüber dem, was sie im Fernsehen wahrnehmen. Sie haben nicht den Luxus, die Realität zu patronisieren.“⁷⁶

Sontag schließt ihren kanonischen Text jedoch mit der Aussage, dass das Anschauen mediatisierten Leidens nie die gleiche Wirkung haben kann, als wenn wir selbst die Katastrophe erleben würden. „Wir“, d.h., jeder, der nie Krieg erlebt hat, „verstehen es nicht, können es uns nicht vorstellen. Das ist es, was jeder Soldat, jeder Journalist und Hilfeleister, jeder unabhängige Beobachter [...] fühlt. Und sie haben recht.“⁷⁷ Sie weist damit auf eine wichtige Entwicklung hin, nämlich, dass eine neue Generation, die vertraut ist mit dem mediatisierten Krieg, sich auf narrative Muster dieser Medien berufen muss, auch um ihn im 'echten Leben' verstehen zu können.

Auch Catherine Mazellier argumentiert, dass Bilder nicht im Stande sind, die ganze Wirklichkeit wiederzugeben. Dabei bezieht sie sich auf Jean Baudrillard:

Der erste Zugang zum Geschehen wird durch Bilder vermittelt, omnipräsent, [...] aber Bilder alleine bleiben impotent [*impuissantes*], sie ermöglichen es nicht, die Katastrophe in ihrer ganzen Wirklichkeit zu durchschauen.⁷⁸ [Hervorhebung A.R.]

73 Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 85. [Übersetzung A.R.]

74 Ebd. [Übersetzung A.R.]

75 Ebd. [Übersetzung A.R.]

76 Ebd. [Übersetzung A.R.]

77 Ebd., S. 98. [Übersetzung A.R.]

Interessanterweise tut Sontag hier genau das, was sie Debord vorwirft: bevormunden.

78 Mazellier, Catherine: Relire le 11 septembre. Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla. In: Inderwildi, Hilda und Catherine Mazellier (Hg.): Le Théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage. Paris: L'Harmattan 2008, S.41.

(Übersetzung: Der 11. September neu lesen: Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla.)

Jene 'ganze Wirklichkeit' ist „durch die Ununterscheidbarkeit des Realen und Imaginären gekennzeichnet,“ so René Derveaux über Baudrillards Wirklichkeitsverständnis.⁷⁹ Deshalb gibt es auch „keine gute Weise des Mediengebrauchs, die Medien sind Teil des Ereignisses, sie sind Teil des Terrors, und sie wirken im einen oder im anderen Sinne.“⁸⁰

Röggla vertritt in diesem Zusammenhang die Meinung, dass der 'realräumliche Wirklichkeit' existiert. Sie behauptet allerdings, dass sich die mediale Wirklichkeit und die realräumliche Wirklichkeit auf der gleichen Ebene befinden. „Ich glaube nicht an die hundert Prozent Wirklichkeit, eher schon an die 101 oder 120 oder gar 300-prozentige Wirklichkeit, die uns da auferlegt wird,“ so Röggla.⁸¹ Die unmittelbare Wirklichkeit und die vermittelte Wirklichkeit verschwimmen ineinander.

Mich interessierte immer schon die Vermischung unterschiedlicher Ebenen, der realräumlichen Wirklichkeit mit der medialen Wirklichkeit beziehungsweise mit einer theoretischen Ebene. Sie folgen nicht mehr, wie man das früher angenommen hat, einer hierarchischen Anordnung, sondern sind auf einer Ebene vorhanden. Man geht sofort zum Fernseher, schaltet an und guckt, ob das wirklich stattfindet, was man gerade sieht.⁸²

Ihre Erfahrungen am 11. September 2001 in New York, wo die Schriftstellerin eine Schreibresidenz vom Deutschen Literaturfonds hatte, unterstützen diese Sichtweise. Nicht erst unmittelbar nach, aber schon während der Katastrophe vermischen sich das realräumliche und medialen Ereignis:

[D]en [sic] 11. September, [...] war [...] nicht ein authentisches [...] Ereignis, das ich jetzt so wahrnehme, sondern es war [...] immer schon begleitet von medialen Kommentaren. Das heißt, selbst auf der Straße, wenn man sich da mit Leuten unterhalten hat, waren circa fünf Meter daneben, haben Leute Fernseher vor Geschäfte hingestellt [sic] und man hörte dann die Kommentare und die Interpretationen und sah diese Bilder von den Flugzeugen, die dauernd in die Türme [sic] ... Also ich sehe quasi, die Türme brennen vor mir, und gleichzeitig sehe ich aber dauernd diese Bilder von diesen Flugzeugen, die da reinfliegen. Und so ist das von Anfang an vermischt und ich kann das gar nicht auseinanderdröseln.⁸³

79 Derveaux, René: Melancholie im Kontext der Postmoderne. Anthropologische Implikationen der Postmoderne unter besonderer Berücksichtigung der Melancholieproblematik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 64.

80 Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: Engelmann, Peter (Hg.): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 32.

81 Röggla: Die falsche Frage, S. 83.

82 Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich was passiert. In: Falter: 11.10.2002, S. 63.

83 Burckhardt, Susanne: ‚Alle dachten, es ist jetzt ein Krieg ausgebrochen.‘
[http://www.deutschlandradiokultur.de/alle-dachten-es-ist-jetzt-ein-krieg-ausgebrochen.954.de.html?](http://www.deutschlandradiokultur.de/alle-dachten-es-ist-jetzt-ein-krieg-ausgebrochen.954.de.html?dram:article_id=146596)
dram:article_id=146596 (04.05.2016).

Laut Elisabeth Pirker ist die Faszination für das 'Katastrophische' bei Rögglä „im Wesentlichen dadurch zu erklären, dass das Plötzliche, Unvorhersehbare dieses realen Ereignisses dem Gefühl eines zunehmenden Wirklichkeitsverlustes entgegen arbeitet.“⁸⁴ In einer postmodernen Welt, in der die große Geschichte als Betrug entlarvt wird und ständig in massenmedialen Produktionen alternative Wirklichkeiten aufgeführt werden, führt eine plötzlich hereinbrechende neue Situation zum Gefühl, wirklich zu leben. Wenn das Unverständliche dann in einer Narration präsentiert wird, die leicht hinzunehmen ist,

kann man sich [plötzlich] hineinweben in die große Geschichte, kann sich unterbringen, all die kleinen privaten Hysterien in die großen öffentlichen hineinschmuggeln, kann sich als Teilchen einer Gesamtbewegung fühlen, ja, man ist wirklich enthalten in der Situation, die so fantastisch real ist, ganz im Gegensatz zu der quälenden Unwirklichkeit unseres Alltagslebens. Wo vorher nur schales Unwirklichkeitsgefühl herrschte, das Gefühl, nicht wirklich beteiligt zu sein, nicht wirklich zu wissen, was vorgeht, nicht wirklich *informiert* zu sein, [...] dürfen wir plötzlich Wirklichkeitsstrecken zurücklegen. [...] Angeschlossen sein an die Hysterie da draußen ist immer noch besser, als ausgesetzt zu sein der Hysterie da drinnen, der Panik, die einen besetzt und deren Ursprung man nicht mehr orten kann.⁸⁵

Das Katastrophennarrativ funktioniert also als sinnstiftende Strategie, die hilft mit neuen Begebenheiten umzugehen. Rögglä untersucht in ihrer Arbeit zum 'Katastrophischen,' welche konstruktiven Eigenschaften das traditionelle Katastrophenmodell hat, und versucht diese mithilfe dekonstruktiver Methoden zu entlarven. Im nächsten Kapitel wird auf Rögglas Poetik eingegangen.

84 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 79.

85 Rögglä: Die Rückkehr der Körperfresser, S. 27.

3 Die Katastrophengrammatik

Kathrin Röggl interessiert sich als Schriftstellerin und Bürgerin für neu auftauchende Phänomene und Prozesse, die die Gesellschaft prägen. Sie gilt als eine gesellschaftskritische junge Autorin im deutschsprachigen Sprachraum, jedoch empfindet sie ihre Stellung als linke politische Autorin in der Kunstlandschaft der Gegenwart als problematisch. Im folgenden Zitat reflektiert sie ihre eigene Position und vergleicht diese mit der Position anderer linken Literaten:

Diese [Autoren wie Juli Zeh und Ilja Trojanow] lösen [...] die Einschätzung aus, wohlfeile Positionen würden eingenommen, um die eigene Karriere zu stärken. Die Ohnmacht solcher traditionell linker Positionen steht paradoxerweise direkt neben dem Gefühl, dass man ohnehin schon weiß, was da gesagt wird. [...] Ein Gedanke ist: Ihr macht die erwartbaren Themen zur erwartbaren Zeit. Ihr seid unterwegs auf dem Sichtbarkeitsmarkt, grast die brisanten Stoffe ab! [...] [I]ch muss mich fragen, ob das bei meinen Stücken von außen auch so aussieht, also themenförmig, brisanzförmig, tagesaktuell [...]. [I]m Grunde erlebt man heute [...] in der Kunst ein bloßes Posing, ob Krypto-Anarcho oder Linksfaschist, Neostalinist, bzw. es würde auch eine ernstgemeinte Stellungnahme nur noch so verstanden werden [...]. Es ist nicht so einfach mit der Kritik. Auf was kann sich ein kritisches ästhetisches System noch berufen?⁸⁶ [Anmerkung A.R.]

Röggl fragt sich, wie man als linke Aktivistin in Zeiten der extremen medialen Selbstdarstellung noch ernst genommen werden kann. Sie überlegt sich auch, wie Ästhetik mit einer politischen Botschaft vereinigt werden kann. Im folgenden Kapitel steht Rögglas Bestrebung, politisch zu schreiben und mit Literatur subversiv im politischen Feld zu agieren, zentral.

Im ersten Unterkapitel wird Rögglas schriftstellerische Entwicklung besprochen, wobei 9/11 als künstlerische Zäsur in ihrer Arbeit thematisiert wird. Im zweiten Unterkapitel wird auf die theoretischen Grundlagen und die Methodologie in Rögglas Arbeit eingegangen. Im dritten Kapitel wird schließlich das für diese Arbeit äußerst wichtige Konzept des Gespenstes eingeführt, das im Analyseteil auch narratologisch miteinbezogen wird.

86 Röggl: Die falsche Frage, S. 71-72.

3.1. Entwicklung von Rögglas Schreiben

In einem Interview mit Stephanie Müller sagt Röggl, dass sie „aus einer sprachexperimentellen Richtung [komme], die vielleicht Sprache eher als eine Entität gesehen [habe].“⁸⁷ Die Werke der Wiener Gruppe, auf die sich Röggl hier bezieht, konzentrieren sich hauptsächlich auf die Form der kleinsten Bedeutungseinheiten. Sie spielen mit Buchstaben, Wörtern und sind als wichtiger Einfluss auf Rögglas Arbeit zu verstehen. Diese sprachexperimentelle Ausrichtung zeigt sich bei Röggl am besonders deutlich in ihren Frühwerken (in ihrem Debüt *Niemand lacht rückwärts* (1995), sowie in ihren frühen Prosawerken *Abrauschen* (1997) und *Irres Wetter* (2000)),⁸⁸ jedoch ist der spielerische Umgang mit der Sprache als Baustelle auch heute noch ein bedeutendes Charakteristikum ihrer Werke.

Dennoch ist ihr literarisches Schaffen seit der Jahrhundertwende stärker auf Diskursanalyse und -kritik fokussiert. Rögglas Literatur wandelt sich so von einer sprachexperimentellen zu einer sprachkritischen Ausrichtung. Auch in ihrem Frühwerk wird mit formalen Strategien Kritik an der Gesellschaft geübt; dennoch entwickelt sie erst mit *really ground zero* das Bewusstsein eines größeren Zusammenhangs zwischen unterschiedlichen Diskursbereichen und ihre Verknüpfung an Machtverhältnisse:

Grundlegend verändert hat sich mein Verhältnis zu Sprache. Mit *Niemand lacht rückwärts* komme ich aus einer österreichischen Tradition, der Wiener Gruppe [...]. Ich war [...] wohl an den Machtmechanismen interessiert, aber eher abstrakt, ich habe nicht die unterschiedlichen Sprachen wirklich in ihrem Zusammenspiel gesehen. Geändert hat sich das, je wichtiger die Materialfrage wurde, also die Frage nach dem, was man Thema nennt: »Wie komme ich zu meinen Themen? Was sind Themen überhaupt?« Die Materialfrage hat sich einfach mehr gestellt und kam mit der Zeit stärker dazu.⁸⁹

In den folgenden zwei Unterkapiteln wird näher auf die schriftstellerische Entwicklung Rögglas, vom Sprachspiel in die Sprachkritik, eingegangen.

Die Materialfrage äußert sich bei Röggl schon auf der Ebene des Buchstabens, so verwendet sie Kleinschreibung, was für die österreichische sprachkritische Literatur typische ist. Die

87 Müller: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung“, S. 52.

88 Röggl, Kathrin: *Niemand lacht rückwärts*. Salzburg: Residenz 1995.

89 Müller: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung“, S. 52.

Kleinschreibung bewirkt einerseits die „Beschleunigung von Sprache,“ andererseits ist sie ein „Protest gegen Sprachnormierung und damit gegen Hierarchien allgemein,“ weil alle Worte auf eine gleiche Ebene gestellt werden und so gleich wichtig erscheinen.⁹⁰ Sogar die kleinste Einheit der geschriebenen Sprache, der Buchstabe, wird zum Träger politischer Ideen. Die Beziehung zu jener literarischen Tradition der Wiener Gruppe ist also nicht bloß formales Zeichen, sondern sie überträgt auch inhaltliche Elemente.

Auf der Ebene des Wortes experimentiert Rögglä unter anderem mit Wortneuschöpfungen, meist Komposita. In *really ground zero* ist von „geheimamerika“ und „medienamerika“ die Rede,⁹¹ in *die alarmbereiten* kreiert die Schriftstellerin u.a. die Komposita „recherchegespenst,“ „erdbeerallergieeltern“ und „ökospießertum.“ In jenem nominalen Bereich konzentriert sich Rögglä auf optische und akustische Eigenschaften der Sprache.

Auch im verbalen Bereich arbeitet Rögglä sprachkritisch. Dabei liegt der Schwerpunkt der Entfremdung jedoch nicht auf der Materialität des Zeichens, sondern auf der Narration. So wird bei der konsequenten Verwendung des Konjunktivs in *die alarmbereiten* die Unmittelbarkeit und Distanz zum Erzählten hervorgehoben, womit durch eine entfremdende Narrationsart auf die sozialen Konditionierungen der Sprache hingewiesen wird.⁹² An dieser Stelle geht das Sprachexperimentelle über in eine stärker ideologisch geprägte Sprachkritik.

Der Anfang dieser zweiten Phase von Rögglas literarischen Schaffen liegt um die Jahrhundertwende. Am 11. September 2001, als sie sich mit einer radikalen Instrumentalisierung des Terrorismusdiskurses konfrontiert sieht, fängt sie an, gezielt sprach- und diskurskritisch zu arbeiten. Sie versucht so die Machtmechanismen, die hinter sprachlichen Strukturen liegen, wahrzunehmen und zu zeigen.⁹³ In der Forschung wird der Band *really ground zero. 11. september und folgendes* somit als Wendepunkt in Rögglas Karriere verstanden.⁹⁴

90 Kremer, Christian: Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Rögglä. Marburg: Tectum 2008, S. 119.

91 Weiss, Marielle: Mediale Inszenierung. Zu aktuellen Formen von Text und Autorschaft bei Kathrin Rögglä. Diplomarbeit. Universität Wien 2012, S. 56.

92 Martin, Elaine: New-Economy Zombies: Kathrin Rögglä's *wir schlafen nicht*. In: Heffernan, Valerie und Gillian Pye (Hg.): Transitions. Emerging Women Writers in German-language Literature. Amsterdam, New York: Rodopi 2013 (= German monitor, Bd. 76), S. 137.

93 Rögglä selbst lehnt diese Stunde Null für ihr Schaffen nachdrücklich ab. Vgl. Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

94 Vgl. auch Mazellier: Relire le 11 septembre.

Grundlegend verändert sich mit *really ground zero* auch Rögglas Arbeitsweise. Es ist das erste unter zahlreichen Werken, die sich aus eigenen Interviews und medialen Berichterstattungen zusammensetzen.⁹⁵ Rögglä bleibt dabei, wie Alexandra Millner anmerkt, immer sehr nah am realen Sprachgebrauch „und verzichtet auf jegliche Überhöhung.“⁹⁶ Mit dieser extrem textaffinen Arbeitsweise legt die Schriftstellerin Formen und Dogmen des Diskurses frei. Sie untersucht den „ideologischen Gehalt [der Sprache], auch im Hinblick auf mögliche, darin versteckte Interessenslagen, die hinter den rhetorischen behaupteten Positionen stehen könnten.“⁹⁷ [Anmerkung A.R.]

Analog zu Adornos Kritik am *Jargon der Eigentlichkeit* (1964)⁹⁸ verwendet Rögglä einen sprachkritischen Ansatz, um näher an die Wahrheit heranzukommen. Obwohl Rögglas Verhältnis zur Wahrheit problematisch ist, bringt auch sie Philosophie und Kunst in eine Verbindung, um „Annäherung an ein Wahrheitsideal, das es mittels Sprache herauszufinden gilt“ zu bewirken.⁹⁹ Adorno versteht in *Jargon der Eigentlichkeit* die sogenannten „Edelsubstantive“ als kennzeichnendes Merkmal des zu kritisierenden Sprachgebrauchs. Bei Rögglä liegt die Kritik primär auf narrativen Strukturen.¹⁰⁰

95 Von den drei von uns zu analysierenden Texten basiert jedoch nur *draußen tobt die dunkelziffer* vollkommen auf Interviewmaterial. *really ground zero* hat die mediale Berichterstattung in den Vereinigten Staaten unmittelbar nach 9/11 als Grundlage. *die alarmbereiten*, schließlich, ist eine Symbiose von angesammelten Material aus Literatur Medien und Interviews.

96 Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theater texts von und nach Elfriede Jelinek, S. 9. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Millner.pdf (18.05.2016).

97 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 28.

98 Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit*. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

99 Markovic, Bettina: *Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion*. Mit besonderer Berücksichtigung von Kathrin Rögglas Prosa. Diplomarbeit. Universität Wien 2006, S. 50.

100 Die Sprachkritik, die Kritik am Material, findet bei Rögglä auf unterschiedlichen Ebenen statt. Jürgen Schiewe unterscheidet fünf Arten der Sprachkritik, die bei Rögglä sind alle fünf vorhanden sind. Die erste Form der Sprachkritik ist die die Kulturkritik, die Schiewe als Teil eines pädagogischen, aufklärerischen Programms auffasst. Die Normkritik, die die Grammatik betrifft, lässt sich Rögglä unter anderem in der konsequenten Kleinschreibung beobachten. Die dritte Art ist die Stilkritik, eine Art der Kritik, die bei Rögglä stark ausgeprägt ist. So kommentiert sie in *really ground zero* das *jingoism*, eine Rhetorik die sie in Bushs Diktion erkennt. Die vierte Form, die Textkritik, die sich auf den Text als Ganzes bezieht, hat in Rögglas Werk insofern eine wichtige Bedeutung, als dass sie mit unterschiedlichen medialen Inszenierungen die Grenzen, Überschneidungen, Möglichkeiten und Einschränkungen des sprachlichen und schriftlichen Mediums reflektiert. Schließlich formt die Erkenntniskritik, die sich auf die philosophische Gedanke Wilhelm von Humboldts' stützt, dass die Sprache als Mittel der Erkenntnis dient, eine grundlegende Gedanke in Rögglas Werken.

3.2 Diskursanalytische Einflüsse und Verfahren

„Eine kritische Position ästhetisch zu erzeugen ist einfach etwas sehr, sehr Schwieriges und wird immer wieder neu zu finden sein.“¹⁰¹

Röggla's Arbeiten sind grundlegend immer einem bestimmten thematischen Feld zuzuschreiben, aber die Kritik findet, unabhängig von der Thematik, formal statt. Röggla behandelt dabei überwiegend Themen, die auch in der Medienberichterstattung gut vertreten sind und somit typische Diskurspartikel besitzen, die dementsprechend unumstößlich einem bestimmten Diskurs angehören. Indem die Schriftstellerin bekannte diskursive Muster kopiert, adaptiert, neu arrangiert und spiegelt, deckt sie Machtsmechanismen auf, die sich im Diskurs verstecken.

Röggla arbeitet mit Verschieben, Verdrehen, Verwechseln semantischer Bezüge, so dass immer neue Bedeutungen angestoßen bzw. erfahrbar werden; sie nimmt beim Wort, das nicht beim Wort zu nehmen ist, und bindet sprachlich zusammen, was nicht zusammen gehört [...].¹⁰²

Röggla's verfremdende Sprache bleibt also nicht auf der Ebene des Materials hängen, sie „[erschöpft] sich nicht im abstrakten Sprachexperiment“,¹⁰³ sondern sie unterstützt, über die Ästhetik, eine politische Aussage.¹⁰⁴ Mit einer scheinbar 'themenförmigen' Kritik bringt Röggla so eine umfassende gesellschaftliche Analyse, eine „Ideologiekritik durch Sprachkritik.“¹⁰⁵ Der emanzipatorische Charakter von dieser Art von Sprachkritik, bei der Bedeutungen 'verschoben' werden, wird im nächsten Unterkapitel mithilfe von Judith Butlers Theorie des performativen Sprechaktes untermauert.¹⁰⁶ Danach wird Röggla's Position im Diskurs behandelt.

101 Müller: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung“, S. 53.

102 Allkemper, Alo: Kathrin Röggla. „stottern“. In: Allkemper, Alo, Norbert Otto Eke et. al. (Hg.): Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. München: Wilhelm Fink 2012, S. 418.

103 Ebd.

104 Vgl. Röggla, Kathrin: Rede anlässlich der Verleihung des Bruno-Kreisky-Preises für das politische Buch 2004. <http://www.renner-institut.at/download/texte/roeggla.pdf> (2.05.2016).

105 Betten, Anne: Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Betten, Anne und Jürgen Schiewe (Hg.): Sprache, Literatur, Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011 (= Philologische Studien und Quellen 234), S. 151.

106 Kremer: Milieu und Performativität, S. 41.

3.2.1 Das Potenzial der Iteration

Röggla bezieht sich auf Butler, wenn sie im Essay „die rückkehr der körperfresser“ folgendes schreibt: „Das 'ich' ist nur eine Stelle, ein Aktualisierungsmoment des Diskurses, der uns abspielt.“¹⁰⁷ Laut Butler liegt darum die „Möglichkeit eines gesellschaftlichen Wandels“ in der Iterierbarkeit des sprachlichen Zeichens.¹⁰⁸ Prinzipiell geht Butler davon aus, dass die Identität des Subjekts nicht feststeht, sie „darf nicht substantiell gedacht werden.“¹⁰⁹

Butler recurriert dabei auf Gilles Deleuze, der das Subjekt als eine „Variable[...] der Aussage“ beschreibt.¹¹⁰ Das Subjekt ist also „dynamisch und diskursabhängig – nicht statisch und autonom.“ Seine Identität wird erst im Diskurs geformt und auch seine Handlungsfähigkeit wird diskursiv geschaffen.¹¹¹ Auch Normen, die sich im Diskurs performativ verschieben können, sind demzufolge dynamisch.¹¹²

Genau darin liegt für Butler die Möglichkeit zur Subversion der Form. [...] Weil [...] jedes Zitat einer Norm in seiner Rekontextualisierung nicht identisch mit der vorhergehenden Norm sein kann, liegt hier der Ansatzpunkt für Subversionen der Norm und eine Verschiebung des Gesetzes. [...] In der Iterabilität [...] berge [...] jeder Sprechakt die Möglichkeit des unautorisierten Sprechens im Sinne der Imitation von Autorität. Nur dadurch können bestehende Ordnungen herausgefordert werden.¹¹³

So kann das Subjekt „die diskursiven Mittel, durch die es erschaffen wurde, enteignen und gegen die geschichtlich abgelagerten Wirkungen richten, indem es Begriffe in anderen Kontexten gebraucht,“ so auch Christian Kremer.¹¹⁴

Wendet man dieses Konzept auf die Literaturanalyse an, so kann man überprüfen, inwiefern das fiktionale Szenario ein Zitat der gesellschaftlichen Realität ist, bzw. im Zitat eine alternative, ästhetisch vermittelte Realität schafft. Damit ist kein mimetischer Blick, im Sinne der Nachahmung, auf die Gesellschaft gemeint. Dadurch würde man

107 Röggla: Die Rückkehr der Körperfresser, S. 31.

108 Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 230.

109 Kremer: Milieu und Performativität, S. 35.

110 Krauthausen, Karin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman *wir schlafen nicht*. In: Kernmayer, Hildegard (Hg.): Schreibweisen Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, S. 202.

111 Kremer: Milieu und Performativität, S. 35-36

112 Ebd., S. 40-41.

113 Ebd., S. 41.

114 Ebd., S. 44.

entgegen Derridas Einwurf, einzigartige Zeichen zitierten Zeichen gegenüberstellen [...]. Das fiktionale Szenario wird vielmehr betrachtet als Reiteration bzw. als Täuschung, in der nicht-aktualisierte Möglichkeiten der Gesellschaft verwirklicht werden können.¹¹⁵

Das politische Potential liegt demzufolge genau in der Wiederholung und Entfremdung von sprachlichen Formen. Rögglas enteignet das sprachliche Material aus seinem originalen Kontext und verwendet es in der Fiktion. So ist der Jargon der neoliberalen Wirtschaft, der in *draußen tobt die dunkelziffer* imitiert wird, ursprünglich bloß funktional gedacht. Rögglas verwendet ihn jedoch in einem neuen (künstlichen) Kontext. Einerseits findet hier Imitation statt, andererseits aber auch Appropriation.

Rögglas Zugang zu dieser Theorie wird im Analyseteil dieser Arbeit immer wieder hervorgehoben. Im nächsten Unterkapitel wird jetzt Rögglas eigene Position als Interviewerin und Schriftstellerin behandelt.

3.2.2 Rögglas Position im Diskurs

Rögglas konzipiert den Diskurs als ein Spiegel der Gesellschaft, dessen Sprache man sprechen muss, um ihn korrekt analysieren zu können. Analog argumentiert Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels*:

Bei der Analyse des Spektakels muß in einem gewissen Maß die Sprache des Spektakulären geredet werden, insofern dabei der methodologische Boden dieser Gesellschaft, die sich im Spektakel ausdrückt, betreten wird.¹¹⁶

Mit ihrer Nachahmung des Diskurses bereitet Rögglas eine Entlarvung der Normalität vor. Sie formt die Sprache formal um, und wohl so, dass durch ihre Originalität und Fremdheit die Normalität unseres alltäglichen Sprachgebrauchs hinterfragt wird. Obwohl Rögglas die Konstrukthaftigkeit der Normalität aufzeigt, bietet sie keine alternative Wahrheit. Laut Karin Krauthauser liegt „das Skandalon [...] nicht in einem enthüllten Geheimnis, es liegt vielmehr darin, dass [sie] als Normalität beschreibt, was Normalität ist, und auch keinen Ausweg aus

115 Ebd., S. 45.

116 Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*.

dieser Normalität weist.“¹¹⁷

Anstatt sich von der Normalität, die diskursiv geschaffen wird, zu differenzieren, schließt Rögglä sich an der diskursiven Grundströmung der Gegenwart an, und will so „Teil des Ganzen“ werden:

Genau das hatte mich damals interessiert, was ist, wenn man Teil des Ganzen wird. Es geht mir nicht darum zu sagen: „Da drüben sind die Schuldigen, die Blöden, die Bösen. Die haben mit mir nichts zu tun.“ Sondern eher: „Was ist mein Verhältnis zu denen, warum faszinieren die mich, warum finde ich die schrecklich, warum bin ich abhängig von denen oder welche Wertenormen habe ich schon übernommen?“¹¹⁸

Rögglä behandelt also nicht nur sprachliche Phänomene, sondern auch die Positionen des Diskursteilnehmers. Auch ihre eigene Position als Schriftstellerin und Interviewerin ist Untersuchungsgegenstand ihrer Arbeit:

was machen bestimmte diskurse, rethoriken, sprech- und kräfteverhältnisse mit mir. also die frage nach emotionalen und psychologischen interferenzen, die diese widersprüche und machverhältnisse auslösen, auch wenn sich das bei meinem schreiben mehr auf der ebene der geste, des ausdrucks äußert.¹¹⁹

Vor allem als Interviewerin nimmt Rögglä in diesem Zusammenhang eine interessante, doppelte Position ein. Einerseits ist sie Beobachterin, Kritikerin des Diskurses. Sie schaut „von außen auf Diskurse, sei es aus zeitlichem oder räumlichem Abstand oder in reflektierender Distanz,“ als Fremdbeobachterin, eine Position, „wobei wir häufig weiter schauen und anderes erkennen können als die Selbstbeobachter in der unmittelbaren Verstricktheit ihrer Diskurse.“¹²⁰

Andererseits stellt sie sich aber auch mitten in den Diskurs, ohne ein moralisches Urteil zu fällen.¹²¹ Sie bezieht keine Position, verfolgt keine Intention und beansprucht keine Wahrheiten.¹²² Wichtig dabei ist, dass Rögglä eine Teilnahme am Diskurs als komplett unausweichlich konzipiert.

117 Krauthausen: Gespräche mit Untoten, S. 191.

118 Müller: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung“, S. 50.

119 Rotky, Verena: Wie politisch schreiben österreichische Dramatikerinnen heute? Eine Studie am Beispiel von Elfriede Jelinek und Kathrin Rögglä. Masterarbeit. Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz 2013, S. 101.

120 Neubert, Stefan und Kersten Reich: Die Konstruktivistische Erweiterung der Diskurstheorie. Eine Einführung in die Interaktionistisch-konstruktive Sicht von Diskursen. In: Burckhardt, Holger und Horst Gronke (Hg.): Die Idee des Diskurses. Interdisziplinäre Annäherungen. Detmold: Eusl 2000, S. 50.

121 Markovic: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion, S. 28-29.

122 Neubert und Reich: Die Konstruktivistische Erweiterung der Diskurstheorie, S. 50.

Röggla will so „eine ästhetik des gesprächs“ entwickeln, die „nicht jenseits des materials, sondern in ihm, in den diskursen, die ihre eigenen verwerfungen haben, ihre eigenen diskontinuitäten, risse“ liegt. Das Gegenteil zu tun, die Sprache zu 'verkitten,' 'glattzustreichen' versteht sie als eine Herrschaftsgeste „gegen die es etwas zu setzen gilt.“¹²³ Die Schriftstellerin beschreibt sich selbst als „eine freundin des stotterns,“ wobei sie auf die Idee von Butler rekurriert, dass in der Wiederholung Normen und Bedeutungen verschoben werden können.

Röggla arbeitet bei diesen kritischen Sprachanalysen analog zu ihrem literarischen Vorbild Hubert Fichte „mit der Form gegen die Form.“¹²⁴ Röggla setzt Diskurspartikel aus dem von ihr zu entlarvenden Sprachfeld ein, um sie gespiegelt „vorzuführen und zu dechiffrieren.“¹²⁵ Sie eignet sich einer Sprache an (z.B. der Jargon des Unternehmensberaters in *wir schlafen nicht*), mit dem Ziel, diese Sprache autodekonstruktiv zu zitieren. Dabei weist wie mit der Mündlichkeit auf die Lücken eines sprachlichen Systems

3.3 Narrative Sprachkritik

Wie oben schon angedeutet, interessiert sich Röggla stark für die möglichen Positionen des Sprechens im Diskurs, insbesondere im Gespräch. Das nächste Kapitel behandelt, wie Röggla ihre Figuren reden lässt, wie in ihren Werken fokalisiert wird, und wie sie die Fokalisation und die Figurenrede einsetzt, um den Diskurs zu brechen. Zuerst liegt eine Analyse der Figurenrede vor, danach wird die Fokalisierung behandelt. Schließlich wird beides mit dem Konzept des Gespenstes gedeutet.

123 Röggla, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. In: Unter vier Augen 2 (2006), S. 107.

124 Röggla, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. In: Aspetsberger, Freidbert (Hg.): Leiden ...

Genießen. Zu Lebensformen und –kulissen in der Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien Verlag 2005, S. 254.

125 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 104.

3.3.1 Die Figuren

„Aber auch mich selbst gibt es nicht, also die, die hier „ich“ sagt.“¹²⁶

Ein wichtiger Forschungsgegenstand in Rögglas Arbeit ist, wie das Individuum mit der Katastrophe umgeht. Dessen Reaktion hängt stets mit seiner gesellschaftlichen Lage zusammen. Demzufolge hat sich diese im Laufe der Geschichte stark geändert.

Ulrich Beck schreibt in *Risikogesellschaft*, dass die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl hier einen Wandel hervorgebracht hat. Ab diesem Zeitpunkt manifestiert sich im Hinblick auf die Katastrophe nämlich kein Gegenüber, keine Anderen mehr. Der antagonistische Kampf erweist sich als Fiktion. Nicht diejenigen, die sich außerhalb des Zauns befinden, die sich nicht innerhalb „der eigenen vier Wände – reale und symbolische Grenzen, hinter die die scheinbar Nichtbetroffenen sich zurückziehen könnten,“ befinden, sind gefährdet, sondern wir alle.¹²⁷ Die Katastrophe in Tschernobyl habe, so Beck, „den gleichzeitig auf der Spitze getriebenen Individualismus der Moderne in sein extremstes Gegenteil verkehr[t].“¹²⁸

Rögglas Figuren zeugen manchmal noch von diesem extremen Idealismus. Sie befinden sich, so Markovic, in einer andauernden Adoleszenz, in der die Figuren versuchen, die eigene Identität „mit überholte[n] Mittel[n]“ zu finden und zu festigen.¹²⁹ Jedoch werden sie „nicht zu stabilen Persönlichkeiten [...], sondern zu Stimmen einer Masse, die sich im Wesentlichen nicht voneinander unterscheiden,“ so Markovic.¹³⁰

Die Figuren in Rögglas Werk sind keine klassischen Romanhelden, sie sind keine „psychologisch differenzierte[n] Individuen“ darauf weist auch schon Krauthausen hin.¹³¹ Vielmehr „repräsentieren [sie] Typen, treten vor allem durch bestimmte sich wiederholende Geschichten oder Eigenheiten hervor und lassen sich am ehesten als 'Sprach-Samples' charakterisieren.“¹³²

126 Röggl: Die falsche Frage, S. 79.

127 Beck: *Risikogesellschaft*, S. 7.

128 Ebd., S. 8.

129 Markovic: *Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion*, S. 40-41.

130 Ebd., S. 30.

131 Krauthausen: *Gespräche mit Untoten*, S. 200.

132 Ebd.

Auch Allkemper ist der Meinung, dass es bei Rögglas nie „um ein individuelles Einzelschicksal“ geht, da die Figuren nicht als individuelle Charakteren dargestellt und auch nicht psychologisiert werden¹³³ „[E]s geht vielmehr um eine fragmentarische Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit, wie sie sich auch sprachlich darstellt [...]“¹³⁴

Mazellier bemerkt in Bezug auf *really ground zero*, dass die Entwicklung der Handlung nicht in den Figuren selbst beschlossen liegt, da sie gar keine Psychologie besitzen, „vielmehr sind sie 'un-Figuren' [orig. *impersonnages*, A.R.], die bloß existieren als Vektoren des Diskurses.“¹³⁵ Mazellier bezieht sich hier auf Jean-Pierre Sarrazac, der das Konzept der *impersonnages*, die seit dem *performative turn* im Theater erschienen seien, entwickelte. Es geht um Figuren, die keine Einheitlichkeit oder persönliche Identität besitzen. Der Terminus vereint der Begriff des unpersönlichen (fr. '*impersonnel*') mit der Dramenfigur (fr. '*personnage*'), im Neologismus wird so der Prozess der wachsenden Depersonalisierung wiedergegeben.¹³⁶ Grund dieser Depersonalisierung ist die Verdopplung des Ichs in der Gesellschaft des Spektakels, wie auch die Bewusstwerdung davon, dass alles Inszenierung ist.

Rögglas wechselt deshalb eine autoritäre Erzählperspektive ein für eine polyphonische, mehrstimmige Erzählweise. Markovic, die Rögglas in ihrer Diplomarbeit als postmoderne Beat-Literatin charakterisiert, führt an, dass die Negierung der eigenen Identität der Figuren bei Rögglas (die „individuelle Nicht-Identität“) in der Masse zu einer „kollektive[n] Ich-Identität“ wird.¹³⁷

Während die Moderne (noch) das Individuum in der (rasant wachsenden) Masse sucht und von einer individuellen Innerlichkeit ausgeht [...] verwirft Rögglas das Konzept einer souveränen bzw. individuellen Erzählperspektive. [...] Die Figuren in Rögglas Werk haben ihre Umwelt verinnerlicht – die Stadt wird buchstäblich zu einem Protagonisten und nicht zum Feind, gegen den sie allein zu kämpfen haben.¹³⁸

Für Eva Kormann wieder liegt die fehlende Figurenpsychologie in *wir schlafen nicht* an der „permanente[n] Überforderung der Figuren, [...] von dem ein Entkommen bzw. selbstinitiatives

133 Allkemper: Kathrin Rögglas. „stottern“, S. 419.

134 Ebd.

135 Mazellier: Relire le 11 septembre, S. 45. [Übersetzung A.R.]

136 Delgado-García, Cristina: Rethinking Character in Contemporary British Theatre. Berlin: De Gruyter 2015, S. 33.

137 Markovic: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion, S. 42.

138 Ebd., S. 40-41.

Entsagen nicht möglich ist.“¹³⁹ Kormann versteht eine ausgesprochene Individualität für die Erwerbstätigen des Neoliberalismus als „ein nicht bezahlbarer Luxus,“ die, „würde sie auf irgendeine Weise doch erworben, [...] zum hinderlichen Hemmschuh beim Balancieren auf so steilen wie abschüssigen und immer brüchigen Karriereleitern würde.“¹⁴⁰ Auf dem neoliberalen Arbeitsmarkt muss man hyperflexibel sein, dauerhafte Identitäten kommen demnach nicht in Frage.¹⁴¹ Die „Selbstregulation des neoliberalen administrierten Subjekts“ im Foucaultschen Sinne bewirkt einen Verlust der Identität.¹⁴²

Diese Selbstentfremdung lässt bei Rögglä in der Sprache, formal, ihre Spuren nach. So wird in *wir schlafen nicht* und *die alarmbereiten*¹⁴³ die verlorene Individualität der Figuren im Konjunktiv I, in der freien indirekten Rede erzählt.¹⁴⁴ Dabei fehlt auch „die rahmende Zuordnung einer Erzählinstanz, die mit einleitenden Formeln wie beispielsweise 'er sagt' oder 'sie sagt' die wiedergegebene Rede einer bestimmten Sprechinstanz zuschreiben würde.“¹⁴⁵ Diese indirekte Erzählweise solle, so Kremer, auf die Materialbasis des Textes hinweisen. Mit diesem Verbmodus wird „der mittelbare, narrative Anteil des Textes sichtbar“ und so auf die Konstruiertheit des Textes hingewiesen.¹⁴⁶

Die Verwendung der freien indirekten Rede weise, so Marielle Weiss (die sich weitgehend auf Krauthausen ¹⁴⁷ bezieht), auch auf eine „kritische Einstellung gegenüber dem Individuum – dem 'Ich' [hin]. Die Rede einzelner Figuren gleicht oft mehr einem kollektiven Stimmengewirr – die

139 Ebd., S. 28-29.

140 Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht*. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller-Dannhausen u.a. (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme 2006 (= Literaturwissenschaft, Bd. 4), S. 199.

Immerhin werden durch unterschiedliche Sprechweisen, Jargons, Fachsprachen wieder eine individuelle Identität der Figuren hergestellt. Es geht hier aber um eine angeeignete Sprache, womit die Figuren sich in einer Mikrokosmos, die meist von der Arbeitswelt bestimmt wird, zurecht finden können und sich möglichst unauffälligst bewegen können. Wer die 'Expertensprache' nicht besitzt, kann kein Teil des Systems werden. Rögglas Montagetechnik, mit der sie Sprechweisen gegeneinander kontrastieren lässt, weist gleichzeitig auf die Konstruiertheit dieser Sprache hin.

141 Ebd.

142 Biendarra, Anke S.: Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalization. Berlin: De Gruyter 2012 (= Interdisciplinary German cultural studies 12), S. 121. [Übersetzung A.R.]

143 Rögglä, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

144 Kremer: Milieu und Performativität, S. 117.

145 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 45.

146 Kremer: Milieu und Performativität, S. 116.

147 Krauthausen: Gespräche mit Untoten, S. 196.

Verwendung der dritten Person lasse die Figur, die spricht, in Distanz zu dem Gesagten treten.“¹⁴⁸

Auch die Polyphonie, die Weiss hier als „kollektives Stimmengewirr“ bezeichnet, ist ein sprachliches Mittel, um den Verlust der Identität und der direkten Mittelbarkeit darzustellen. Die polyphonische Dimension in Rögglas Werk begründet sich in ihrer dialogischen Arbeitsweise. Das Gespräch liegt an der Basis ihres Arbeitens: „ich [entwickle] keine sprache aus mir heraus, nein [...], es sprechen viele mit. [...] es ist ein dialogischer prozess,“ so Rögglä.¹⁴⁹

Die dialogische Polyphonie entsteht in Werken wie *draußen tobt die dunkelziffer* und *wir schlafen nicht*, die beide auf Interviewmaterial basieren, dadurch, dass Rögglä viele Monologe nacheinander montiert. Markovic spricht von „mehrspurige[n] bzw. mehrstimmige[n] (weil polyperspektivische[n]) Tracks.“¹⁵⁰ So entsteht ein „'Stimmenwirrwarr' [...], in dem die unterschiedlichen Stimmen kaum zu unterscheiden sind.“¹⁵¹

Obwohl die so entstandene „scheinbare[...] Polyphonie,“ so Kremer „Dissonanzen aufgrund persönlicher Probleme zwischen den einzelnen Figuren“ aufzeigt, leben die Figuren trotzdem „nach den gleichen Regeln.“¹⁵² Kremer spricht hier von einer Nivellierung der Figurenrede und einem Verschwinden der Individualität der Figuren. „Die Figuren werden sich sogar so ähnlich, dass nur noch die Stimme des Systems zu sprechen scheint [...].“¹⁵³

3.3.2 Der Narrator

Es liegt auf der Hand, dass ohne klassische Figurenkonstellation auch ein klassischer Narrator außer Frage steht. Obwohl in *really ground zero* noch eine klassische Ich-Erzählerin spricht, experimentiert Rögglä in Werken wie *draußen tobt die dunkelziffer* und *die alarmbereiten* mit der Erzählinstanz. Die Erzählinstanz tritt in Rögglas Spätwerk eher selten explizit auf. Dennoch ist sie implizit da, so ist sie zum Beispiel in der grammatikalischen Konjunktiv I-Form der

148 Weiss: Mediale Inszenierung, S. 55.

149 Rögglä, Kathrin: Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten. Rede zur Entgegennahme des Solothurner Literaturpreises 2005. www.kat.ch/bm/solo10a.htm (20.04.2016).

150 Markovic: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion, S. 54.

151 Kremer: Milieu und Performativität, S. 118.

152 Ebd.

153 Ebd.

Figurenrede beschlossen. So auch in *wir schlafen nicht*, wo Rögglä

die Grenze zwischen der homodiegetischen Erzählinstanz [*blurt*], bei der der Narrator als aktive Figur in der Erzählung präsent ist, und dem heterodiegetischen Erzähler, bei dem der Narrator abwesend zu sein scheint. Rögglä präsentiert uns eine Erzählinstanz, die den *middle ground* zwischen den beiden besetzt.¹⁵⁴

Obwohl Martin hier die Erzählinstanz in *wir schlafen nicht* analysiert, gilt die Aussage auch in Bezug auf *die alarmbereiten* und in kleineren Maßen in Bezug auf *draußen tobt die dunkelziffer*. Im Drama *die unvermeidlichen*, das sich mit der Arbeitswelt von Dolmetschern auf großen Konferenzen beschäftigt, wird dieser Schwund der zentralen narrativen Instanz darüber hinaus auch inhaltlich recherchiert. Wie Anke S. Biendarra zurecht bemerkt, agiert der Narrator bei Rögglä als „eine Art gespenstischer Übersetzungssprachrohr.“¹⁵⁵

Der Erzähler zieht sich weitgehend zurück in Röggläs Arbeiten; er ist scheinbar abwesend. Interessanterweise beobachtet Rögglä eine ähnliche Strategie bei Menschen, die sie für *wir schlafen nicht* interviewt hat. Diese Personen versuchen im Diskurs unsichtbar zu bleiben. Rögglä verbindet dieses Vorgehen mit den Spezialdiskursen, in denen sie reden. Im Interview mit Müller bestätigt Rögglä, dass sie ihre eigene narrative Position als Interviewerin und schließlich Schriftstellerin in der ästhetischen Struktur der Sprache von Unternehmensberatern gespiegelt sieht, mit der sie für *wir schlafen nicht* gesprochen hat:

Ich habe gemerkt, wenn ich mit denen spreche, ist da etwas, das genau zu einer gewissen ästhetischen Struktur passt, die ich schon entwickelt hatte: einen Erzähler im Zentrum, der nicht sichtbar ist, der sich immer entzieht und scheinbar neutral ist. Und diese Unternehmensberater müssen genau das machen: Sie müssen sich scheinbar neutral halten, haben aber natürlich totales Interesse und können das immer verdecken.¹⁵⁶

Auch Rögglä hat Interessen, wenn sie Menschen interviewt. Sie will nämlich die Sprache entlarven, auf deren Materialität und gleichzeitig auf deren Ideologie hinweisen. Rögglä verwendet dafür im Interview eine Strategie, die sie „hysterische Affirmation“ nennt, eine Arbeitsweise, mit der auch schon Hubert Fichte, so Rögglä, beim Interviewen gearbeitet habe.¹⁵⁷

Als ich für meinen Roman „wir schlafen nicht“ die Topüberzeuger interviewt habe, war die Haltung, die ich einnahm, nicht die einer kritischen Außenposition, die man

154 Martin: *New-Economy Zombies*, S. 135.

155 Biendarra: *Germans Going Global*, S. 125. [Übersetzung A.R.]

156 Müller: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung“, S. 49.

157 Biendarra: *Germans Going Global*, S. 124.

traditionellerweise jemandem aus dem künstlerischen Feld zuschreiben würde, sondern eher eine affirmative. Auf diese Weise habe ich ein wenig die Erwartungen meiner Gesprächspartner unterlaufen, was einen eigentümlichen Effekt hervorrief. Ich hatte nämlich den Eindruck, als würde diese Art der hysterischen Affirmation sie in ihre eigenen Widersprüche hineintreiben. Widersprüche, die sicher in jeder Rhetorik enthalten sind, aber besonders in einer, die eine neutrale Beobachterposition in einem äußerst interessegeladenen Feld suggeriert.¹⁵⁸

Im Interview mit Böhnke und Kaiser gesteht Rögglä dazu nochmal, dass sie die Befragten „durch Affirmation stärker in die Risse und Widersprüche des Diskurses [...] treiben“ will.¹⁵⁹ Laut Kremer besteht Rögglas Strategie darin, sich nicht einzumischen, ihre Gesprächspartner reden zu lassen ohne einzuhaken.¹⁶⁰

Sowie Rögglä als Interviewerin nur scheinbar neutral ist, so ist auch der Narrator alles andere als harmlos. Denn, obwohl die Interviewfigur, nur sichtbar wird, wenn sie angesprochen wird oder den Figuren auf (implizite) Fragen antworten, also meist verborgen bleibt, greift sie tatsächlich als Dramaturgin ein. So ist in Texten wie *die alarmbereiten* und auch *wir schlafen nicht* eine klare Steigerung der Hysterie zum Ende der Werke hin zu beobachten. Auch fügt die Schriftstellerin am Anfang und am Ende ihrer Katastrophenwerke oft Fragmente ein, die eine klassische Narration nachahmen und oft auch an ein Voice-over in Hollywoodproduktionen erinnern, wie zum Beispiel in *die alarmbereiten*:

mal sehen, ob die wälder wieder brennen, mal sehen, ob starke hitze uns entgegenschlägt. mal sehen, ob der rauch die tiere aus den büschen treibt, deren namen wir nicht kennen, mal sehen, ob das eine stille nach sich zieht. mal sehen, ob der regen einsetzt, den ein schwarzer wind ins land drückt, mal sehen, ob sich wassermassen gegen brücken stemmen oder dämme längst gebrochen sind.¹⁶¹

Obwohl der Narrator bei Rögglä also weitgehend unsichtbar bleibt, greift er trotzdem tief ein in den Erzählprozess. Durch die unsichtbare Figur des Erzählers werden Narrationen und Rhetoriken hinterfragt. Im nächsten Kapitel wird versucht, die Gestalt des Gespenstes sowohl mit den Figuren als auch mit dem Narrator in Rögglas Arbeit zu verknüpfen.

158 Rögglä: Stottern und Stolpern, S. 319.

159 Böhnke, Alexander und Céline Kaiser: interview in navigationen. siegener beiträge zur medien- und kulturwissenschaft. http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm (15.04.2016).

160 Kremer: Milieu und Performativität, S. 117.

161 Rögglä: die alarmbereiten, S. 7.

3.3.3 Gespenster: Erzählen ohne Figuren und ohne Narrator

„ich wünsche mir ein theater, das nicht im spektakulären bild hängenbleibt, sondern in bewegung ist, das die präsenzmaschine, die es reitet, mit nichtpräsenzen, abwesenheiten, sich entziehendem gleichermaßen füllt.“¹⁶²

Röggla interessiert sich nicht für das Spektakuläre, das Runde, nicht für die 'heile Welt'. Sie versucht gerade aufzuzeigen, dass es für sie „gar keine reine Weltsicht geben [kann].“¹⁶³ Deshalb sucht sie immer das „Zwischenreich“ auf, das Hybride zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit,¹⁶⁴ zwischen Fake und Fakt,¹⁶⁵ und zwischen Distanz und Annäherung.¹⁶⁶

Rögglas Narrator, wie auch ihre Figuren können als Gespenster bezeichnet werden, die sich im oben skizzierten Zwischenreich aufhalten. Baßler et. al. weisen in der Einleitung zum Sammelband *Gespenster. Erscheinungen - Medien – Theorien* zusätzlich daraufhin, „dass Gespenster sich in den unterschiedlichen Medien – Literatur, Fotografie, Film, Internet – nicht nur verschieden darstellen, sondern dass sie selbst Reflexionsfiguren der Medialität sind.“¹⁶⁷ So werden gerade durch das Unsichtbare die Grenzen und Möglichkeiten eines Mediums ersichtlich.

Man könnte sich geradezu fragen, ob das Gespenst als Mittler zwischen zwei Welten und als schon de-realisierte Gestalt dessen, der oder das er einmal war, nicht generell im Reich der Medialität zu Hause ist.

Interessant erweist sich diese Theorie, wenn sie auf Rögglas Erzählergespenst zurückgeführt wird. Die subtilen Hinweise auf eine übergeordnete Erzählinstanz, die seit dem poststrukturalistischen und performativen *turn* funktionsunfähig ist, weist auf ein Defizit des modernen Erzählens hin. Eine abgeschlossene, moralistische Narration hat immer Lücken, sie ist immer nur eine Simplifizierung von der hybriden Wirklichkeit 'da draußen'.

162 Röggla, Kathrin: theater ist stottern. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript 2008, S. 201.

163 Röggla: Die falsche Frage, S. 84.

164 Röggla: Stottern und Stolpern, S. 317-318.

165 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 78.

166 Ebd., S. 107.

167 Baßler, Moritz, Bettina Gruber u.a.: Einleitung. In: Ders. (Hg.) *Gespenster. Erscheinungen - Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 11.

Röggla weist mit dem unsichtbaren Erzähler auf die Inszeniertheit unseres Sprechens hin. „[S]chon von Brecht [wissen wir,]“ dass „Realismus [...] sich [...] nicht mehr [speist] aus der Abbildung dessen, was ist,“ so Röggla.¹⁶⁸ Die Realität kann mit keiner Sprache, weder mit wörtlichen, noch mit der bildlichen Sprache, eins-zu-eins abgebildet werden.

Röggla's Sprache, die Biendarra als „hybride Mischung aus hypotaktischen Sätzen, dialogischen Fragmenten, Anglizismen und Wiederholungen“¹⁶⁹ beschreibt, ist höchst artifiziell. Röggla kreiert so eine Distanz und vermeidet, dass Leser sich mit den Figuren identifizieren. So unterminiere Röggla das Bedürfnis ihrer Leser, einen neuen Realismus zu gestalten, der versucht der mediatisierten und regulierten Welt entgegenzuwirken. Röggla leistet diesem Realismusbegriff, der heute in Reality-Shows und Dokumentarfilmen vertreten wird, Widerstand.¹⁷⁰ Laut Monika Schmitz-Emans funktionalisiert die Literatur der Moderne das Gespenst um „die Vieldimensionalität und Uneindeutigkeit der Welt zu reflektieren.“

Laut Baßler et. al. sind Gespenster „naturalisierte Metaphern,“ sie sind „Indices für Dinge, die eine bestimmte Kultur anders nicht zu formuliert oder zu verarbeiten weiß.“¹⁷¹ Das Unsichtbare, das was unter dem Glatten, unter der Ästhetik verborgen liegt, möchte Röggla in ihrer Literatur aufzeichnen. Das, was vom Spektakulären nicht repräsentiert werden kann, wird in der Figur des Gespenstes verkörpert. Die Figur des Gespenstes erweist sich als besonders passend für die Narration vom 'Katastrophischen', das ein großes Bedürfnis zum schnellen Verständnis hervorruft und deshalb oft zu Simplifizierungen führt.¹⁷² Röggla setzt das Gespenst als Erzählinstanz ein, um dieser Vereinfachung entgegenwirkt.

Wenn das Gespenst redet, so Schmitz-Emans in ihrem Beitrag *Gespenstische Rede* „verselbständig[t] die Rede gegenüber dem Sprechen.“¹⁷³ Die Rede des Gespenstes ist „eingeflüstert“, so wird „de[r] Sprecher in die Rolle eines Mediums, eines Exekutivorgans der

168 Röggla: Die falsche Frage, S. 56.

169 Biendarra: Germans Going Global, S. 126. [Übersetzung A.R.]

170 Ebd.

171 Baßler, Gruber u.a.: Einleitung, S. 11.

172 Röggla analysiert auch das sekundäre Expertentum (vgl. unten) als eine sprachliche Strategie, um „die welt lesbar [zu] machen, die sich uns auf gespenstische weise zu entziehen droht [...]“

Vgl. Röggla: Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten.

173 Schmitz-Emans, Monika: Gespenstische Rede. In: Baßler, Moritz, Bettina Gruber u.a. (Hg.): Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 231.

Sprache selbst verw[iesen]. Hinter dem, was der Sprecher bewußt sagt, können sich – so die Suggestion, die 'Einflüsterung', die von diesen Texten selbst ausgeht – Sinndimensionen verbergen, welche dem Artikulierenden unbewußt bleiben.“¹⁷⁴ Gleichzeitig thematisiert die gespenstische Rede die Konzeption „einer sprachlichen *Verführung oder Behexung*,“¹⁷⁵ eine Performanz die im postmodernen Zeitalter nicht mehr einem Gott, sondern sehr wohl gewissen Machtstrukturen zugeschrieben werden kann. Dies lässt sich auch mit Rögglas Beschäftigung mit Foucaults Konzept der Selbstregulation vereinen.

Die Figur des Gespenstes erweist sich als äußerst geeignet für eine Analyse von Rögglas Arbeit. Sowohl die distanzierte Rede als auch viele theoretische Gedanken, die in Rögglas Werken formuliert werden, lassen sich mit der Figur des Gespenstes darstellen. Dies wird in der Textanalyse, die im folgenden Kapitel vorliegt, immer wieder mit einbezogen.

174 Ebd.

175 Ebd., S. 230.

4 Textanalyse

Im analytischen Teil dieser Arbeit werden drei Texte unterschiedlicher Gattungen behandelt: das Essay *really ground zero. 9/11 und folgendes* (2001 Fischer Verlag), das Drama *draußen tobt die dunkelziffer* (Uraufführung 2005 Volkstheater Wien) und der Roman, *die alarmbereiten* (2010 Fischer Verlag). Die Auswahl der Werke erfolgte nach Gattung, damit die narrative Vielfalt differenziert dargestellt werden kann. Mit der sukzessiven Analyse der Texte wird die Entwicklung der Behandlung des Katastrophenthemas in Rögglas Werk illustriert.

Im ersten Werk, *really ground zero*, analysiert Röggl diskursanalytisch ein eigentliches Katastrophenereignis. Im zweiten Werk, *draußen tobt die dunkelziffer*, wird die Katastrophe als Genre behandelt und ihre Ästhetik untersucht. Im dritten Werk, *die alarmbereiten*, wird die Überwucherung des fiktionalen Katastrophengenre im Alltag behandelt.

Im Mittelpunkt der Analyse stehen die Bedingungen und die formalen Eigenheiten der Textgattungen, und auch wie Röggl diese umgestaltet, um so mit einer veränderten (gespiegelten) Form eine inhaltliche, politische Aussage zu treffen. Für die Erfassung dieser Methode grundlegend ist Rögglas Annahme, dass Inhalte „von den Formen der Vermittlung nicht zu trennen“ sind.¹⁷⁶ Stets liegt der Fokus unserer Analyse auf der Fokalisierung und Narration. Die Sprecherposition, sowohl die des Autors als auch die der Figuren, werden diskursanalytisch und narrativisch untersucht. So soll sich herausstellen, wie theoretische Komplexe mit narrativischen und stilistischen Mitteln indirekt vermittelt werden. Ziel der Analyse ist es aufzuzeigen, wie Röggl ästhetisch politische Aussagen zum Katastrophendiskurs der Gegenwart trifft.

Die analysierten Werke werden zuerst mithilfe von für Rögglas Arbeit konstitutiven Theorien charakterisiert. Danach wird auf die inhaltliche und formale Gestaltung eingegangen. Schließlich werden die Texte auf folgenden drei Ebenen analysiert: 1. Das Wort 2. Die Rhetorik und die Narration 3. Die Figuren und der Narrator

¹⁷⁶ Kupczynska, Kalina: Hinhören, weghören, aufhören. Mediale und diskursive Bewegungen in *Die Alarmbereiten* von Kathrin Röggl. In: Knafl, Arnulf (Hg.): *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien*. Wien: Praesens 2014, S. 160.

4.1 *really ground zero. 11 september und folgendes* (2001)

4.1.1 Der 11. September, als Zäsur

really ground zero ist ein Augenzeugenbericht der ersten Stunde. In 22 Kapiteln rekonstruiert Rögglä den Diskurs um 9/11, indem sie Reaktionen der Amerikaner, sowohl in den Straßen von New York, wie auch in den Medien unter die Lupe nimmt. So versucht sie „[ü]ber die momentane Aktualität hinaus [...], Muster amerikanischer Wirklichkeit sichtbar zu machen.“¹⁷⁷

Kathrin Rögglä selbst war „am 11. September nur etwa einen Kilometer vom World Trade Center entfernt,“ so liest sich der Klappentext des beim Fischer Verlag herausgegebenen Buches.¹⁷⁸ Rögglä wurde noch am 11. September von der *tageszeitung* kontaktiert, dessen Mitarbeiter auf ihren Aufenthalt als Stipendiatin des Deutschen Literaturfonds in New York aufmerksam gemacht wurden. „Die Reaktion kam prompt: Sie könne ja mal versuchen, einen Text über die Ereignisse zu schreiben, aber garantieren wolle sie nichts... So in etwa der Tenor.“¹⁷⁹ Am nächsten Tag schickte Rögglä dann einen ersten Text ab: „anbei mein text, es ist der erste text, den ich, ohne schmääh, mit sauerstoffmaske geschrieben habe,“ heißt es in der E-Mail, die Rögglä an die *tageszeitung* schrieb.¹⁸⁰

Im September 2001 wurden unterschiedliche Textausschnitte aus *really ground zero* in der *tageszeitung*, im *falter* sowie im *Tagesspiegel* veröffentlicht. Noch im Jahr 2001 wurden die Texte schließlich überarbeitet und gebündelt im Fischer Verlag herausgegeben. Dirk Knipphals, Mitarbeiter der *tageszeitung*, weist in einer Rezension darauf hin, dass die ersten zwei Abschnitte, die am 14. September 2001 in der *tageszeitung* veröffentlicht wurden „im Wesentlichen [...] identisch [sind] mit dem Text, den Kathrin Rögglä keine zwei Tage nach dem Anschlag durch die digitalen Kanäle geschickt hatte.“¹⁸¹ Der Titel und der erste Satz, „jetzt also hab ich ein leben, ein wirkliches,“¹⁸² waren schon vorhanden, „[s]owie alles,“ so Knipphals, „was

177 Rögglä: *really ground zero*, Klappentext.

178 Ebd.

179 Knipphals, Dirk: Auf dem Adrenalin-Teppich. In: *Tageszeitung*: 24.12.2001, S. 22.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Rögglä: *really ground zero*, S6.

dieses Schreiben von journalistischen Formen des Augenzeugenberichts oder der Reportage abhebt“ waren schon vorhanden in der Nacht des 12. Septembers.¹⁸³

Rögglas Reaktion auf die Terroranschläge in New York wurde im Feuilleton der *Tageszeitung* etwa höhnisch als „Deutschlands schnellstes 9/11-Buch“ bezeichnet.¹⁸⁴ Es stimmt allerdings, dass Rögglas Werk eine der ersten von vielen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Ereignis war. In der Zeit nach 9/11, wächst in der Gesellschaft, in den Medien und in den Künsten, eine Faszination für das Ereignis, das von vielen als eine kulturgeschichtliche Zäsur aufgefasst wird.

In der Forschung wird diese Zäsur als eine Bewältigungsstrategie verstanden.¹⁸⁵ Diese Sichtweise läge, so Reuber und Strüver „nicht selten [...] die Theorie vom 'Kampf der Kulturen' nach Samuel Huntington als Ordnungsmuster zugrunde“.¹⁸⁶

Das Problem [...] ist ein Darstellungsproblem der ganz frühen Stunde im Diskurs um 9/11. Wie aus dem Nichts erscheint ein unglaubliches Ereignis, Bilder und Nachrichten des Schreckens fluten global sämtliche medialen Organe – ein Großteil der Menschen westlicher Staaten sieht sich mit kulturellen Elementen konfrontiert, die sie weder kennen noch verstehen, aber auch nicht ignorieren können. [...] Die Vorstellung der Zäsur leistet, dass die Menschen in den westlichen Staaten wenigstens die Autorität über die Verortung von 9/11 zurückgewinnen: die Setzung einer Zäsur erlaubt es zu sagen: «Hier ist 9/11, dies ist davor, jenes ist danach.»¹⁸⁷

Baudrillard versteht die „unmoralische Faszination“¹⁸⁸ für das Geschehen in seinem Essay *Der Geist des Terrorismus* (fr. Erstveröffentlichung am 2. November 2001 in der französischen Zeitung *Le Monde*) als Indiz für einen natürlichen Wunsch nach der Zerstörung der Macht. Die zwei zerstörten Türme seien dabei die Repräsentation dieser zu zerstörenden Macht.¹⁸⁹ Der „singuläre“ terroristische Akt am 11. September 2001 sei eine Rache all jener Singularitäten

183 Knipphals: Auf dem Adrenalin-Teppich, S. 22.

184 Klaus, Walter: Pop goes Krisenstablogik. In: *Tageszeitung*: 11.9.2002, S. 21.

185 Vgl. Poppe, Sandra, Thorsten Schüller u.a. (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. Septembers 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: Transcript 2009.

Vgl. auch Mazellier: *Relire le 11 septembre*.

Mazellier beschäftigt sich mit der Frage, welche formelle Konsequenzen 9/11 auf die Literatur hatte und ob das Ereignis als Stunde Null, bzw. als Zäsur in der Literatur- und Kunstgeschichte gedeutet werden kann.

186 Poppe, Schüller u.a. (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur, S. 315-332.

187 Clare, Jennifer: „Es ist die leichte Begehrtheit von so vielen Epochen und Kulturräumen“. 9/11 als vielstimmige mythische Episode in Thomas Lehrs Roman *September. Fata Morgana*. In: Hennigfeld, Ursula und Stephan Packard (Hg.): Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe. Berlin: Frank & Timme 2013, (= Kulturwissenschaften, Bd. 11), S. 109-110.

188 Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, S. 32.

189 Ebd., S. 14.

(darunter versteht Baudrillard Arten, Individuen und Kulturen), „die die Installierung einer von einer einzigen Macht gelenkten weltweiten Zirkulation mit ihrem Tod bezahlt haben.“¹⁹⁰

Baudrillard verleugnet nicht, dass wir es bei 9/11 und den Nachwirkungen dieses Ereignisses, die sich bis zum heutigen Tage manifestieren, mit einem „fundamentalen Antagonismus“ zu tun haben.¹⁹¹ Jedoch habe dieser Antagonismus nicht mit einem „Zusammenprall der Kulturen noch der Religionen zu tun, und das Ganze geh[e] weit über den Islam und Amerika hinaus, auf die man den Konflikt zu konzentrieren versuch[e], um sich der Illusion einer sichtbaren Konfrontation und einer gewaltsamen Lösung hinzugeben.“¹⁹² Stattdessen verstecke sich „hinter dem Gespenst Amerika (das vielleicht das Epizentrum, keineswegs aber die Verkörperung der Globalisierung als solcher ist) und dem Gespenst Islam (der genauso wenig die Verkörperung des Terrorismus ist)“ jener Kampf, „den die siegreiche Globalisierung mit sich selbst führt.“¹⁹³ 9/11 sei das erste „symbolische [...] Ereignis von globaler Bedeutung“ gewesen, „das heißt eines, das nicht nur über den ganzen Globus Verbreitung findet, sondern das der Globalisierung selbst den Kampf ansagt.“¹⁹⁴¹⁹⁵

Baudrillard schreibt auch, dass 9/11 „das Verhältnis von Bild und Realität radikalisiert“ hat¹⁹⁶ und zwar gerade wegen der Verdopplung des terroristischen Aktes. Dabei ist der Einsturz des ersten Towers „'der Einbruch des Realen' (in eine zuvor vornehmlich nur noch virtuell wahrgenommene Welt) gewesen,“ während „der Einsturz des zweiten Towers [...] (da er zeitlich später stattfand und daher von den Fernsehkameras weltweit live übertragen werden konnte) der 'Ausbruch der Kunst'“ darstelle.¹⁹⁷ So verschwimmen Realität und Kunst, wie auch Simulation und Wirklichkeit.¹⁹⁸

190 Ebd., S. 15.

191 Ebd., S. 17.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Ebd., S. 11.

195 Dabei konnten die Anschläge ihre gigantische Reichweite deshalb erreichen, weil die Terroristen „sich alle Waffen der dominierenden Macht angeeignet [haben]. Das Geld und die Börsenspekulation, die Informationstechnologien und die Luftfahrttechnik, die Dimension des Spektakulären und die medialen Netzen: Sie haben sich alle Errungenschaften der Moderne und der globalen Zivilisation zu eigen Gemacht, ohne ihr Ziel aus den Augen zu verlieren, das darin besteht, ebendiese zu zerstören.“
Ebd., S. 23.

196 Ebd., S. 29.

197 Lux, Joachim: Zu „Bambiland“. In: Elfriede Jelinek: Bambiland. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004, S. 5.

198 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 9.

Noch vor der Herausgabe von Baudrillards einflussreichem Essay *Der Geist des Terrorismus* macht Rögglä seiner Theorie ähnliche Beobachtungen zu den Folgen des Einsturzes der zwei Türme. Während jedoch in der Forschung immer wieder die Bildlichkeit im Zentrum steht, weist Rögglä im Interview mit Krauthausen darauf hin, dass auch das sprachliche Material, das unmittelbar nach der Katastrophe auftauchte, analysebedürftig ist:

Interessanterweise wurde und wird immer noch geschrieben, es hätte so ein Schweigen geherrscht damals, als hätte es nur diese Bilderschlaufen gegeben und keinen Bildkommentar. In Wirklichkeit wurde die ganze Zeit geredet, es gab keine Stille, von Anfang an. Es haben sich so viele Theoretiker auf diese Bilder bezogen, aber niemand hat über das unendliche Geschwätz zu den Bilderschlaufen im Fernsehen geschrieben, über die Bildunterschriften sozusagen. Dazu gab es von Anfang an jede Menge Überlebensgeschichten, man könnte sagen, einen regelrechten Narrationsüberhang in den Medien, die plötzlich voll von Erzählungen Einzelner waren, wie sie entkommen seien.¹⁹⁹

Rögglä beschäftigt sich in *really ground zero* ausführlich mit dem Versuch der Amerikaner, die neue politische Wirklichkeit, in der sie jetzt gelandet sind, sprachlich zu erfassen, um so „einen Überblick zu bekommen“. Da das Geschehene aber „zu groß“ ist, um es in einer zusammenhängenden, traditionellen Narrationsform zu präsentieren, „übersetzt sie [es] in viele einzelne, genau beobachtete Szenen.“²⁰⁰ Die Sprache soll ihr die Situation in New York näherbringen, deren

politische[...] implikationen [...] jedenfalls nicht abzusehen [sind], die weiteren auswirkungen nicht abschätzbar. alles erscheint groß, zu überdimensioniert, und der ausnahmestand wird fortgesetzt bis auf weiteres. er geht aber in alle richtungen, auch in die kleinen, mit denen wir täglich umgehen.²⁰¹

Dabei werden auch fiktive Erklärungsmuster und das Einbetten des gerade Registrierten in filmische Narrationsstränge, als Strategie des Verstehens, beleuchtet. Auch das Ziehen von Vergleichen wird als eine Bewältigungsstrategie interpretiert:

am anfang versuchen sie zu klären, ob das ein „second pearl harbor day“ ist, darüber muss man sich einmal einig werden. ob es ein „really second pearl harbor day“ ist oder nicht. das ist wichtig, da wird noch mal nachgefragt. das ständige anstellen der vergleiche nimmt sich als weiterer versuch einer einbindung des geschehens aus.²⁰²

Rögglä thematisiert, wie der Umgang mit dem Ereignis durch eine Einbettung in ein bekanntes

199 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

200 Knippahls: Auf dem Adrenalin-Teppich, S. 22.

201 Rögglä: *really ground zero*, S. 105.

202 Ebd., S. 12.

Phänomen, erleichtert wird. Oft wird das Ereignis, das als Phantasma in unzähligen Katastrophenfilmen vorgearbeitet wurde,²⁰³ als eine Neugestaltung eines schon vorhandenen Präzedenzfalles interpretiert, sei es fiktional oder real. Das Geschehene wird so verdoppelt, und vorgegebene Muster werden eingesetzt, um das Unbekannte zu organisieren und zu vermitteln.

Röggla weist schon im ersten Kapitel darauf hin, dass es viele Bewältigungsstrategien gibt, dass jedoch „moralische urteile auf dieser ebene [...] heute disfunktional [scheinen].“²⁰⁴ Die Schriftstellerin führt, wie Biendarra schreibt, bloß ein Protokoll der Diskurse und liefert dabei eine analytische Arbeit, wobei sie stets auf direkte emotionale Reaktionen verzichtet.²⁰⁵ Dennoch ist sie keinesfalls eine Außensteherin; auch sie ist in der diskursiven Praxis gefangen:

im supermarkt jedenfalls mischen sich die panikeinkäufer mit den normalen konsumenten, die sich nur ein sixpack oder eine geburtstagskarte holen. doch allzu schnell wird man selbst zum panikeinkäufer. und nicht nur das – auch aufwachen in panik ist mir schon gelungen.²⁰⁶

Röggla benützt das Medium des Gesprächs um „die sprachlichen Muster und Argumentationsfiguren des öffentlichen 9/11-Diskurses in den USA“²⁰⁷ zu analysieren und so „nicht jenseits des materials, sondern in ihm“ zu arbeiten, „in den diskursen, die ihre eigenen verwerfungen haben, ihre eigenen diskontinuitäten, risse.“²⁰⁸ Sie registriert *live*

Sprüche, gehetzte Gespräche, [...] Fernsehbilder. Das sind hier keine bunten Elemente, um einen Bericht authentischer wirken zu lassen. Gerade die Einzelheiten sind das, worum es in diesen Texten zentral geht: Fragmente einer Wirklichkeit, die sich nach den Anschlägen fundamental ihrer selbst neu versichern musste.²⁰⁹

Das Gespräch ist auch erstes Hilfsmittel „um sich in seine wahrnehmung wieder einzubinden, sich einer realität zu versichern in kleinen kommunikativen gesten voller redundanzen und wiederholungen.“²¹⁰

Nach einem Ereignis wie 9/11, das eine neue Wirklichkeit schafft und neue Möglichkeiten und

203 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 14.

204 Röggla: *really ground zero*, S. 7.

205 Biendarra: *Germans Going Global*, S. 192.

206 Röggla: *really ground zero*, S. 15.

207 Reinhäckel, Heide: *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 104.

208 Röggla: *stottern, stolpern und nachstolpern*, S. 107.

209 Knipphals: *Auf dem Adrenalin-Teppich*, S. 22.

210 Röggla: *really ground zero*, S. 8.

auch Schwierigkeiten der Darstellung kreiert, rückt die Mimesis bei Rögglas erneut ins Zentrum ihrer Poetologie. Die Begebenheiten müssen entweder in einem bekannten Narrativ eingefügt werden, oder es wird ein neues Narrativ gestaltet, in dem das Ereignis aber adäquat rationalisiert werden kann. Rögglas untersucht in *really ground zero* die unterschiedlichsten diskursiven Reaktionen auf das Ereignis.

4.1.2 Formale und inhaltliche Gestaltung

Der Titel des Buches *really ground zero. 11. september und folgendes* weist auf eine ambivalente Realitätswahrnehmung hin. Er thematisiert den Unglauben, dass der Anschlag *wirklich* passieren konnte. Die amerikanische Bevölkerung ist schon längst mit der Bildsprache dieser Katastrophe vertraut, sie kennt sie aus fiktionalen Erzählungen (u.a. in der filmischen Hollywood-Tradition des Terrorfilmes). Jetzt findet die Katastrophe endlich auch in der Wirklichkeit statt. Der Titel weist also auf die Vermischung der realräumlichen mit der medialen, fiktionalen Bilderwelt hin.

Das Material von *really ground zero* stammt aus den amerikanischen Medien, sowie aus Aussagen von Menschen auf der Straße oder auch in Rögglas Wohnhaus. Auch werden Freunde, Bekannte, Wissenschaftler und sogar Derrida zitiert.²¹¹ Eine Erzählstimme begleitet und kommentiert das Gesehene und Gehörte. Laut Biendarra ist das Buch eine „Übung in linguistischer Analyse, das den kritischen, explizit politischen Impetus von Rögglas Œuvre komplementiert [...].“²¹² Sie kommentiert auch, dass die formale Vielfalt im Buch repräsentativ ist für die formale Diversität in Rögglas Gesamtwerk.²¹³

Es [*really ground zero*] untersucht mithilfe von unterschiedlichen Gattungen und poetischen Modi, welche Einflüsse das Leben in einer globalisierten, post-nationalen, vom Neoliberalismus regierten Polity auf die ganze Gesellschaft hat, wie auch auf die Subjektformation und auf die Identitätskonstruktion des Individuums hat.²¹⁴

Weil Rögglas Interesse in *really ground zero* primär auf den formalen Eigenschaften des Sprachmaterials liegt, ist eine Gattungszuweisung schwer. Im Feuilleton wurde der Text als

211 Ebd., S. 85.

212 Biendarra: *Germans Going Global*, S. 194. [Übersetzung A.R.]

213 Ebd.

214 Ebd. [Übersetzung A.R.]

Augenzeugenbericht, Reportage, essayistisches Prosa und auch als Literatur bezeichnet.²¹⁵ Röggl selbst beschreibt ihre Literatur als etwas, das sich im 'Zwischenreich' befindet. Die Schriftstellerin sagt auch, sich nicht für Gattungszuschreibungen zu interessieren. Sie versucht gerade, das, was zwischen den Gattungen liegt, auszunutzen. Im folgenden Zitat bezieht sich Röggl zwar spezifisch auf *wir schlafen nicht*, die dort getroffenen Aussagen lassen sich aber auch auf ihre anderen Arbeiten beziehen.

Also bei mir wird das ständig in frage gestellt, ob es ein Roman oder nicht [sic]. Aber „wir schlafen nicht“ ist ja eben nicht irgendeine Erzählung, es ist nicht eine Novelle, es ist nicht einfach Prosa, weil es schon um eine Entwicklung geht. Es gibt ja eine Art Architektur, die durch den Text geht, und eine Art Dramaturgie. Insofern Roman. Aber im Grunde liebe ich so Zwitterfiguren. Das Ambivalente. Und ich habe es durchaus auf einer medialen Ebene ausprobiert, ob es ein Roman sein kann oder ein Stück oder ein Hörspiel. Und ich bin für mich nach all diesen Geschichten ganz klar zu dem Punkt gekommen, dass es in der Romanform am ehesten seinem ästhetischen Programm entspricht. Eben ein Roman, der so tut, als sei er ein Theaterstück, weil man immer das Gefühl hat, man liest einen dramatischen Text, aber je länger man ihn liest – und das ist meine These –, kommt man in eine beinahe schon epische Struktur rein. [...] Aber letztendlich interessieren mich eben diese ganzen Genrebezeichnungen kaum, wo man nur Behauptungen macht, wie es am besten funktioniert, sondern vielmehr das Zusammenbringen, die Hybridisierung von Genres und auf eine Weise auch Medien.²¹⁶

Heide Reinhäkel beschreibt das Genre von *really ground zero* als ein „Hybridgenre [...], das sowohl dem Phänomen des New Journalism als auch dem Phänomen der neuen Dokumentarliteratur zugeordnet werden kann.“²¹⁷ Die neue Dokumentarliteratur zeichne sich durch „Selbstreflexivität und Experimentierfreudigkeit“ aus, dabei wird auf die „Fiktionsgehalte und Authentizitätskonstruktionen des dokumentarischen Genres“ verwiesen. Der New Journalism wird von einer „Durchkreuzung und Hybridisierung von Gattungen, Schreibverfahren und Text-erwartungen“ gekennzeichnet, indem er journalistische Recherche und literarisches Schreiben kombiniert.²¹⁸ Reinhäkel weist darauf hin, dass *really ground zero* „Interdependenzen und Durchkreuzungen von Faktizität und Fiktion,“ die auch vom New Journalism und von der

215 Mergenthaler, Volker: „verständnisschwierigkeiten“. Zur Etho-Poetik von Kathrin Rögglas *really ground zero. 11. september und folgendes*. In: Gansel, Carsten und Heinrich Kaulen (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: V & R unipress 2011 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 8), S. 313.

216 Böhnke und Kaiser: interview in navigationen.

217 Reinhäkel: *Traumatische Texturen*, S. 104.

218 Ebd., S. 102-103.

neuen Dokumentarliteratur reflektiert werden, „zugleich als Thema und Methode vor[führt].“²¹⁹

Diese Nähe zu dokumentarischen, beziehungsweise journalistischen Arbeiten ist auch im Layout sichtbar. „Der Text ist nämlich in Spalten organisiert, die jeweils einzeln auf die Buchseiten platziert sind und nicht immer auf selber Höhe beginnen,“²²⁰ so Pirker. Das Layout, so stellt sie fest, erinnere „einerseits an das Textlayout einer Zeitung,“ andererseits „aber auch an (Text-)Türme, womit durch die Textgestaltung [...] eine Parallele zum Thema des Buches gezogen wird.“²²¹ Eine weitere Verbindung zum Medium der Zeitung wird mit den aufgenommenen Bildern gezogen. Alle Bilder, bis auf eins der Coverfotografien, wurden von Röggl selbst in den Stunden und Tagen nach den Terroranschlag gemacht.²²² Die Fotografien verbildlichen auch die medienkritische Reflexion im Text. So werden nicht „die aus den Printmedien und Fernsehberichterstattung zur Genüge bekannten Katastrophenmotive“ übernommen, „sondern lediglich von den World Trade Center Towers aufsteigende Rauchwolken – von verschiedenen Standorten aus aufgenommen, aus großer Distanz [...].“²²³

Volker Mergenthaler unterscheidet thematisch drei Bereiche, die in *really ground zero* behandelt werden: „die Art und Weise, wie die ihr begegnenden Menschen das 'geschehen' wahrnehmen oder (später dann) wahrgenommen haben, welche Reaktionen oder Verhaltensmuster sie zeigen und wie sie darüber sprechen.“²²⁴ Röggl schreibt jedoch keine Erzählung im klassischen Sinne, sondern ihre Beobachtungen werden in kleinen Textabschnitten, in 22 Kapiteln, vorgestellt. Immer wieder werden jedoch über das ganze Buch hinweg Verbindungen gezogen. Diese Ablehnung des klassischen Erzählens mit Protagonist und Antagonist, einer Entwicklung der Handlung usw. ist, so Mergenthaler, ein Zeugnis einer „Skepsis dem sprachlichen und hermeneutischen Leistungsvermögen gegenüber“²²⁵

Jedoch „erschöpft sich der Text nicht in der Formulierung von 'Unaussprechlichkeitstopoi,' er verfällt nicht in poetologischen Defätismus, sondern richtet seine Aufmerksamkeit neu und

219 Ebd., S. 103.

220 Weiss: Mediale Inszenierung, S. 62.

221 Ebd.

222 Ebd., S. 61.

223 Mergenthaler: „verständnisschwierigkeiten“, S. 232.

224 Ebd., S. 234-235.

225 Ebd., S. 233.

anders aus.“²²⁶ Mit anderen Worten, Rögglä lenkt die Aufmerksamkeit vom Ereignis des Terrors auf das Ereignis des sprachlichen Umgangs mit dem Terror. Sie versucht das Ereignis gerade nicht zu deuten, schreibt bloß nieder, wie andere es zu deuten versuchen.

Das letzte Kapitel bricht jedoch mit dem Rest des Buches, denn dort führt Rögglä ein ironisch angekündigtes interview mit sich selbst: „und zum schluss, was jetzt? etwa ein interview mit mir selbst? nein, so was kann man nicht mehr machen, das geht doch heute nicht mehr.“²²⁷ Nachdem Rögglä in 21 Kapiteln die Wiedergabe von Interviews mit anderen Menschen präsentiert hat, versucht sie im letzten Kapitel dann auch selbst „doch erst einmal überblick [zu] gewinnen.“²²⁸ Das Motiv des Schlusswortes, das narrativ anders gestaltet ist als der Rest des Textes, wird auch in *draußen tobt die dunkelziffer* und *die alarmbereiten* aufgenommen (vgl. 4.2 und 4.3).

Hier weist Rögglä zum ersten Mal explizit auf ihre eigene Position als Publizistin und Denkerin hin. Gleichzeitig bringt sie nach einer langen Diskursanalyse ihre Aussage auf dem Punkt. Dies vermeidet Rögglä bis zum letzten Kapitel: sie versucht nämlich, anstatt die neue Ideologie zu benennen oder zu definieren, „der ideologie bei der arbeit zu[zu]sehen.“²²⁹ Sie versteht dabei die Sprache als ihr Instrument bei dem „versuch, aus diesem haufen an ideologemen, aufgebrochenen vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen.“²³⁰

4.1.3 Die Diskurskritik bei der Arbeit zusehen

In diesem Kapitel wird konkret eingegangen auf das sprachliche Material von *really ground zero*, um schließlich Rögglas Diskurskritik 'bei der Arbeit zuzusehen'. Obwohl sich Rögglä in *really ground zero* stark auf den nominalen und verbalen Bereich der Sprache konzentriert, ist auch schon ein Interesse für narrative Strukturen vorhanden. Auch die Fokalisierung wird im Buch

226 Ebd., S. 233-234.

227 Rögglä: *really ground zero*, S. 108.

228 Ebd.

229 Ebd., S. 109.

230 Ebd., S. 110.

mehrmals behandelt. Im nächsten Kapitel werden erstens die Kleinbausteine (vor allem Wortneuschöpfungen), danach die narrativen, rhetorischen Strukturen, und anschließend die Fokalisierung, die nah mit der Narration zusammenhängt, besprochen.

1. Auf der Ebene des Wortes

Ein Interessensgebiet Rögglas in *really ground zero* sind bestimmte Vokabeln „die alles in den griff zu kriegen scheinen, wenn auch sonst nichts mehr funktioniert.“²³¹ Diese Vokabeln werden von „ehemalige[n] polizeichefs, ehemalige[n] senatoren und generäle[n], 'former fbi'“ in den Medien eingesetzt, um „ein irgendwie geartetes know-how [zu] suggerieren [...]“.²³² Aber auch die breite Bevölkerung eignet sich diesen neuen Wortschatz an, um die neue Wirklichkeit sprachlich erfassen zu können, sodass sich jetzt alle „mit allen bakterienstämmen aus[kennen], [...] „quite familiar“ mit dem biochemischen vokabular [sind], [...] eifrig militärischen wortschatz angenommen [haben], [...] die namen von flugzeugträgern, von waffentypen aussagen [können].“²³³

Das Wissen beschränkt sich jedoch bloß auf das Erwerben des sprachlichen Materials und geht nicht tiefer. Jedoch impliziert dieses sprachliche Wissen eine gewisse Autorität. Es gibt den Eindruck, dass der Sprecher sich auskennt. Rögglä bezeichnet dieses Phänomen als 'sekundäres Expertentum', das in *die alarmbereiten* näher untersucht wird.

Rögglä selber empfindet, dass ihre Meinung als besonders relevant gilt, eben weil sie anwesend war bei der Katastrophe. „Man wird wichtig, weil man Zeuge geworden ist, was auch immer diese Zeugenschaft bedeutet,“ so Rögglä im Interview mit Krauthausen.²³⁴ Aber prinzipiell kann jeder, der sich den Jargon des Terrorismus der Medien und Politik aneignet, als Experte auftreten.

Das sekundäre Expertentum beruht jedoch schlicht auf oberflächlichen Kenntnissen. Sie ist bloß sprachlich, wird mit Termen aus Jargons gefüttert, bleibt aber auf der Ebene des Wortes „hängen“

231 Ebd., S. 42.

232 Ebd., S. 13.

233 Ebd., S. 80.

234 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

und kennt keinen Tiefgang. Röggl gibt als Beispiel „das demokratie-gerede,“ das „mehr zeit mit einem verbringt, als man mit ihm verbringen kann,“ und das „allzuschnell [...] eher ideologische funktion als inhalt [ist].“²³⁵

Auch das Einbetten der Katastrophe im Bereich der Fiktion wird behandelt. Ständig hört Röggl in ihrer Umgebung das Lexikon der Filmbranche: es ist von szenarien,²³⁶ vom auseinanderfallen von ton- und bildschiene,²³⁷ und von einer cineastischen metaphor²³⁸ die Rede. Wie oben schon behandelt, wird das Geschehen in den Medien auch als „pearl harbor day two“ bezeichnet, was „ja auch schon wieder nach kino [klingt], also fasslich.“²³⁹

Röggl versucht in ihrem Buch die 'Erstarrung' der realen Katastrophe „zum Bild (Symbol) [...] (wie im Diskurs der Macht)“ entgegenzuwirken und sie im Gespräch in Bewegung zu halten.²⁴⁰

Ivanovic kommentiert Rögglas Theorie des Gesprächs als folgt:

Denn allein die Dynamik des Gesprächsverlaufs ist es, die sich, und sei es um den Preis des Scheiterns, der Stagnation einer festgefügteten Diskursordnung, zu der auch die in den Medien verbreiteten Bilder gehören, entgegenzusetzen vermag. Das häßliche gespräch bürgt für das noch nicht Erstarrte, das Lebendige, Kreatürliche. Es ist das immer noch und immer als es selbst sprechende Ich. Als positive Setzung erscheint die „bewegliche Katastrophe“ damit als ambivalenter Ertrag eines unter dem Schock der realen Wahrnehmung immer wieder von neuem freigesetzten und freizusetzenden Gesprächs. Es ist nicht mehr als eine dieser Katastrophe innewohnende Fähigkeit, eine Option auf Bewegung, eine Chance.²⁴¹

Im Gegensatz zu dem, was Röggl als eine sinnvolle Annäherung an ein Ereignis wie 9/11 betrachtet, beobachtet sie, wie wohlklingende Vokabel und narrative Strukturen instrumentalisiert werden und dabei alsbald jegliche Beziehung zum außersprachlichen Referenten verlieren.

doch was liegt einem dagegen im ohr? so hausnummern wie „guerrillakrieg“, „terrorismus als neues paradigma“, „die ständige bedrohung“, „continuing vulnerability“. vokabeln, die summen, weil sie einen neuen kontext bekommen haben, in dem sie sich

235 Röggl: *really ground zero*, S. 94.

236 Ebd., S. 7.

237 Ebd.

238 Ebd., S. 7-8.

239 Ebd., S. 12.

240 Ivanovic, Christine: *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas really ground zero*. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 110.

241 Ebd.

allzu leicht zurechtzufinden scheinen, mehr rhetorik als werkzeug, mehr labeling als erläuterung einer situation, eben headlines ohne text, zeichen unserer hilflosigkeit – was soll man mit ihnen anfangen?²⁴²

Auch das Gespräch kann selbstverständlich inszeniert sein, und rhetorische Mittel wie auch narrative Strukturen können das Gespräch 'unbeweglich' machen und nur den Erhalt der bestehenden Mächte unterstützen. Wie Rögglas dies in *really ground zero* festlegt, wird im nächsten Unterkapitel besprochen.

2. Auf der Ebene der Narration, der Rhetorik

Rögglas beobachtet, wie 9/11 in den öffentlichen Medien dramatisiert und inszeniert wurde:

Inszenierung im Sinne der Zunahme narrativer Strukturen und einer gezielten Dramatisierung zeigte sich in der Folgeberichterstattung nach der Liveübertragung [von 9/11]. Spannungsbögen wurden durch die Etablierung verschiedener archetypischen Erzählstränge aufgebaut, zahllose Neben- und Unterereignisse von Feuerwehr- und Bürgermeisterhelden wurden zu Puzzleteilen eines durchgestylten und mittels einer Sensationsästhetik aufgeblähten Medienereignisses.²⁴³

Dies solle der Orientierungslosigkeit entgegenwirken, die die Bewohner von New York empfinden. Rögglas behandelt ausführlich die gestörte Raum- und Zeiterfahrung nach der Katastrophe. So beschreibt sie einen „durchgeknallte[n]“, der gleich nach der Katastrophe denkt, den Verkehr in der Stadt zu regeln. Die Stadt hat sich aber in eine Geisterstadt verwandelt, und er regelt „einen geisterverkehr, wie ich feststellen muss, denn er schreit autos an, die es nicht gibt, winkt sie durch.“²⁴⁴

Auch Rögglas eigene Raumerfahrung wird behandelt, jedoch bezieht sich Rögglas dabei hauptsächlich auf ihre Position als Fremde, als Europäerin:

die richtungen sind eben nicht mehr ganz klar, die des erzählens, der kausalität, aber auch die von links und rechts, der politische diskurs funktioniere hier nicht so. man komme mit

242 Rögglas: *really ground zero*, S. 105.

243 Beutner, Michael: 9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion. In: Lorenz, Matthias N. (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Film, Medium, Diskurs, Bd. 4), S. 30.

244 Rögglas: *really ground zero*, S. 8.

europäischen koordinaten hier nicht weiter [...].²⁴⁵

Um sich über ihre Position in der Welt, in der Wirklichkeit, zu vergewissern, stellt sie sich am Washington Square neben einen Musiker, dessen Töne die Realität des Raumes sicherstellen:

im kreis streiche ich dann später am washington square herum, nicht nur, um die bewegung loszuwerden, auch weil ich die musik eines querflötisten, der dort im park auf einer bank sitzt und spielt, aufnehmen möchte. und zwar als eine musik, der ich mich nähern und mich von ihr entfernen kann, die mir den raum als solchen versichert, als realen raum, der von unterschiedlichen akustischen quellen bestimmt wird, die koexistieren.²⁴⁶

Im politischen Diskurs wird die Orientierungslosigkeit mit rhetorischen Mitteln aufgefangen, so Rögglä. Sie analysiert unter anderen „buchs diktion,“ die sie als „rhetoriken ohne substanz“ bezeichnet.²⁴⁷ Diese Rhetorik, das *jingoism* „ist [...] aufgeladen von einer mischung aus alttestamentarischem denken und trotzigem, ja fast kindlich anmutendem chauvinismus.“²⁴⁸ Das *jingoism*, eine Vermischung von religiösem und politischem Sprechen, wird instrumentalisiert wird um einen Anspruch auf Wahrheit zu machen auf zielt auf emotionale Effekte ab.²⁴⁹

Sie analysiert das im *congress* übliche Ritual, die Sprechenden zuerst von einem *speaker* ankündigen zu lassen. Dies entziffert sie als eine Inszenierung des kommunikativen Gespräches, das Inklusion des Zuschauers vortäuscht, „ein ritual, das ich mit meinem mitteleuropäischen wahrnehmung als juristisch und religiös besetzt bezeichnen würde.“²⁵⁰

3. Der Narrator

Rögglä schreibt *really ground zero* aus der Ich-Perspektive, jedoch kann nicht von einer klassischen Erzählsituation gesprochen werden. Denn, die Ich-Erzählerin weist immer wieder auf eine Aufspaltung des eigenen Subjekts hin. Durch, so Ivanovic, „das Auseinanderbrechen von subjektiver lokaler Wahrnehmung und kollektiv inszenierter und global wirksamer

245 Ebd., S. 36.

246 Ebd., S. 90.

247 Ebd., S. 35.

248 Ebd., S. 20.

249 Rögglä: *really ground zero*, S. 35.

250 Ebd., S. 31.

Medienvermittlung,²⁵¹ sieht sie eigene Perspektive bedroht.

In *really ground zero* verkörpert dieser Bruch sich in der Spaltung der Ich-Erzählerin. Bereits der erste Satz vermittelt jene Verunsicherung der Wirklichkeitsempfindung durch massenmediale und filmische Einflüsse: „jetzt also hab ich ein leben. ein wirkiches.“²⁵² Ivanovic spricht von einer „diskursiven Aufspaltung in zwei junge Frauen,“ die eine „Trennung zwischen der vom Ich referierten wie reflektierten Wahrnehmung des eigenen Selbst und, davon abgespalten, der Wahrnehmung eines Filmes“ entspräche.²⁵³

Diese Aufspaltung wird von Rögglä schon im ersten Kapitel angedeutet und zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk hindurch. Die Ich-Erzählerin empfindet eine starke Dissoziation des eigenen Körpers und des eigenen Lebens:

ja, da unten sehe ich mich stehen, wie ich für einen augenblick nicht mehr in meinem wirklichen leben vorhanden bin, denn ich sehe nicht nur mich, ich sehe auch einen film. der film heißt: „you can really see it melting.“²⁵⁴

Äußerst interessant in diesem Zusammenhang ist die Theorie von Weiss, dass die Erzählperspektive bei Rögglä immer zwischen „Teilhabe und Distanz“ oszilliert. Teilhabe weist, so Weiss, daraufhin, dass „Wahrnehmungsobjekt und Wahrnehmungssubjekt auf demselben ontologischen Horizont interagieren,“²⁵⁵ während Distanz „über eine Außenperspektive Wahrnehmung von sich selbst möglich macht.“²⁵⁶

9/11 ist schließlich ein Höhepunkt im schwierigen Umgang mit dem Neuen, dem 'Katastrophischen,' das in den Alltag hereinbricht. Rögglä bietet eine Übersicht von Strategien für den sprachlichen Umgang mit 9/11 in den Medien, im Alltag und in der Politik. Es bilden sich in *really ground zero* auch einige sprachliche und narrative Konstanten des öffentlichen Katastrophendiskurses auf, die nach 9/11 in anderen Bereichen des Alltags auftauchen. So sind unter anderem das Sekundärexpertentum, die Instrumentalisierung von fiktionalen Mustern und auch die narrative Distanz ebenfalls einsetzbar für andere neue Begebenheiten, die unsere Lebenswelt sehr plötzlich verändern, wie die Finanzkrise, die im nächsten Kapitel zentral steht.

251 Ivanovic: *Bewegliche Katastrophe*, stagnierende Bilder, S. 110.

252 Rögglä: *really ground zero*, S. 6.

253 Ivanovic: *Bewegliche Katastrophe*, stagnierende Bilder, S. 114.

254 Rögglä: *really ground zero*, S. 7.

255 Weiss: *Mediale Inszenierung*, S. 18.

256 Ebd.

4.2 *draußen tobt die dunkelziffer* (UA Volkstheater Wien 2005)

4.2.1 Das Gespenst der Weltmarkt

Im Theaterstück *draußen tobt die dunkelziffer*, das am 08.05.2005 am Volkstheater Wien im Rahmen der Wiener Festwochen uraufgeführt wurde, befasst sich Röggl mit Themen, die in ihrer Arbeit rekursiv sind. Als Hauptthemen gelten der Weltmarkt, das Finanzwesen, das neoliberale Geschäftsmodell, die auch in *junk space* (Uraufführung am 29.10.2004 als Koproduktion vom Theater am Neumarkt und dem steirischen herbst in Graz) und in *wir schlafen nicht* (Uraufführung am 7.04.2004 am Düsseldorfer Schauspielhaus) behandelt werden. Während sich *wir schlafen nicht* mit der Sprache von Insidern der neoliberalen Geschäftswelt, mit Unternehmensberatern befasst, und *junk space* mit der Sprache von Menschen arbeitet, die wegen Burnout, Angstneurosen oder Depressionen nicht (mehr) „einwandfrei“ in der Welt des Neoliberalismus „funktionieren,“ setzt sich *draußen tobt die dunkelziffer* mit Menschen auseinander, „die bereits aus dem System geworfen wurden.“²⁵⁷

Röggl behandelt den Diskurs des Verschuldens. Das Stück „basiert auf Gesprächen und Interviews, die die Autorin mit SchuldnerberaterInnen, Selbsthilfegruppen und arbeitslosen Kaufsüchtigen führte.“²⁵⁸ Es geht also um Menschen, die nicht mehr im kapitalistischen System mitspielen dürfen oder können, obwohl die Identitätsbildung der Figuren sich ausschließlich auf Werte und Eigenschaften des neoliberalen Systems stützt. Es geht um „arbeitslose, baugewerbemenschen, kreditunfälle, krankenstand, sozialhilfemenschen,“ die komplett von ihren jeweiligen finanziellen, beruflichen Lagen definiert werden.²⁵⁹ Da sie aber nicht mehr Teil dieses Systems sind, liegt eine komplette Identitätsnegierung vor.

Röggl setzt sich, nicht nur in *draußen tobt die dunkelziffer*, sondern auch in anderen Werken, die sich mit dem Neoliberalismus befassen, mit Foucaults Konzept der Gouvernementalität auseinander. In ihren Werken zum neoliberalen System kombiniert sie dieses Konzept mit Gilles

257 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 108.

258 Ebd., S. 12.

259 Röggl: *draußen tobt die dunkelziffer*, S. 233.

Deleuzes Theorie der Kontrollgesellschaft.²⁶⁰ Deleuze bezieht sich auf Foucault, wenn er behauptet, dass in der Kontrollgesellschaft die Werte des neoliberalen Systems in der (westlichen) Welt von jedem einzelnen Menschen verinnerlicht und, mittels der Sprache, ausgeübt und gelebt werden. Die von außen auferlegten Spielregeln des Systems werden von den Bürgerinnen und Bürgern internalisiert, sie sind konstitutiv für die Konstruktion der individuellen Identität.

Diese Identität konstituiert sich interpellativ, ein Begriff des Philosophen Louis Althusser. Das Subjekt internalisiert mithilfe von diskursiven und sozialen Strukturen die Werte und Ideologie der Gesellschaft, in der es lebt. Die Subjektbildung findet im Prozess der Interpellation statt und ist fremdbestimmt. Dieser Gedanke äußert sich in Rögglas Text auf der formalen Ebene, indem sie keine oder kaum Ich-Figuren sprechen lässt.

Narrativiert werden die Inhalte des neoliberalen Gedankenguts, so lautet Rögglas These, mit Strukturen, die aus dem Bereich des Fiktiven stammen. Dabei sei nach Rögglas eine „fatale Irrglaube“ zu denken, „das da draußen zumindest momenthaft abschalten zu können.“²⁶¹

In Realität unterliegt das Individuum dem „Vampirismus des Fiktionalen“, immerzu schwankend zwischen Realität und Fiktion (bzw. Simulation), dessen Erfahrungs- und Handlungsräume werden von den Massenmedien vereinnahmt.²⁶²

Dies gilt sowohl für das neoliberale Gedankengut, wie auch für die Katastrophe (vgl. oben). Rögglas sucht in *draußen tobt die dunkelziffer* die Schnittstelle von Kapitalismus, Katastrophe und dem Fiktiven auf.

Sämtliche medialen Erzählungen nehmen diese Katastrophenform an, selbst die Wirtschaftserzählung, in der man ebenfalls die Analogie zu Naturkatastrophen finden kann. Das finde ich ziemlich frappant. Wirtschaftserzählungen sind ja per se etwas, das in neoliberalen Gesellschaften naturalisiert wird, also als eine Art Naturgesetz oder Naturgewalt dargestellt wird. Und heute eben als Naturkatastrophe. Ich finde, damit muss man umgehen. Wobei es nicht so einfach ist, da rauszukommen und wieder anders über die Welt zu sprechen.²⁶³

Dieser Gedanke wird im Essay *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion*, der im Band *besser*

260 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 40.

261 Rögglas: Die Rückkehr der Körperfresser, S. 27.

262 Rotky: Wie politisch schreiben österreichische Dramatikerinnen heute?, S. 90.

263 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

wäre: keine dem Theaterstück *draußen tobt die dunkelziffer* vorangeht, ausgearbeitet.²⁶⁴ In dem Essay „münzt die Autorin [...] die Gesetzmäßigkeiten des Katastrophenfilms auf die Wirtschaftskrise um.“²⁶⁵ Sie untersucht den Katastrophenfilm, den Gespensterfilm, den Fernsehkrimi und das Shakespeare-Remake als Muster zur Narrativierung der Krise.

Der Text basiert auf einer Lesung, die Rögglä im Rahmen der Wiener Vorlesungen gehalten hat. Sie eröffnet ihre Überlegungen zum fiktionalen Charakter der Wirtschaftskrise mit einem Verweis auf Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels*, das „wohl eines der ersten Bücher [sei], welches die Vormacht des Fiktiven postuliert [...]“.²⁶⁶ Das wirtschaftliche System sei, so argumentiert Rögglä, längst vom Fiktiven überwuchert. Die Mechanismen, die die Wirtschaft treiben, sind nicht mehr zu durchschauen, und genau deshalb habe man die Wirtschaftskrise auch nicht vorausgesehen. Beim Versuch, die Gründe der Krise zu verstehen, ist „meist [...] von der Verdopplung der Realität die Rede, die in den Modellen stattfindet.“²⁶⁷

Rögglä möchte jetzt im Essay, „[f]rei nach George W. Bush, der nach dem elften September sich Drehbuchautoren ins Weiße Haus geladen hat, um zu fragen, wie der Plot denn weitergeht, [...] die einzelnen Genres befragen, ob das Weltmarktfiktive in ihnen Platz hat.“²⁶⁸ Denn obwohl sie, gerade als Schriftstellerin, doch mit dem Fiktiven vertraut sein müsse, sieht es sie „im Augenblick sehr unverwandt [an].“²⁶⁹

Rögglä weist darauf im Essay hin, dass im neoliberalen Geschäftsmodell der Ausnahmezustand zum Normalzustand wird, und dies nicht nur bei der Führung von sogenannten High-Reliability-Firmen. Alle Menschen, die in der Gegenwart mitwollen, sollen immer die Katastrophe vor Augen halten.

264 Grimstein beschreibt den Stil des Essays treffend wie folgt: „Rhetorische Fragen wechseln sich mit Sachkommentaren, Abfolgen von Exklamationen mit Imitaten aus Narration und Dialog ab – Kathrin Rögglä kommentiert die Krisenhektik und überspitzt sie, indem sie stakkatoartig, an Bergsons Mechanismus und Automatismus erinnernd, Diskursbausteine mit der größten Komiknähe zusammensetzt.“ Grimstein: *Die Komik der Krise*, S. 323.

Henri Bergson (1859-1941) war ein französischer Philosoph und Nobelpreisträger für Literatur 1927.

265 Biring, Eva: *Draußen ist die Wirklichkeit*. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8419:kathrin-roeggla-besser-waere-keine-essays-und-theater&catid=100&Itemid=100087 (22.04.2016).

266 Rögglä: *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion*, S. 209.

267 Rögglä: *Die falsche Frage*, S. 85.

268 Rögglä: *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion*, S. 210.

269 Ebd., S. 209.

Zur Illustration kommentiert Rögglä einen Vortrag, den sie im Rahmen einer Management-Tagung in Berlin beigewohnt hat:

Er trug den [...] Titel [...]: „Das Unerwartete managen.“ Der wesentliche Impuls des Vortrags bestand darin, die High-Reliability-Teams, also Organisationen mit hoher Zuverlässigkeit, als Vorbild und Muster für ganz normale Unternehmen [...] vorzustellen. [...] Die Katastrophenbewältigung ist nicht mehr alleine an den Ausnahmezustand gebunden, sondern ist in den unternehmerischen Alltag geraten, und alle, die in unserer Zeit wirtschaftlich überleben wollen, sollten das vor Augen haben. Die Zeitlichkeit der Katastrophe bestimmt den wirtschaftlichen Takt, wir stehen unter dem Diktat des plötzlich Hereinbrechenden.²⁷⁰

Sie vergleicht danach im Essay die finanzielle Krisenkonjunktur mit dem Plot eines Katastrophenfilmes. Die „wiederkehrende Krisenmechanik“ lebe, wie der Katastrophenfilm „von seiner Wiederholbarkeit“.²⁷¹

Folgt man seinem Drehbuch [vom Katastrophenfilm, Kommentar von A.R.], erlebt man nicht etwa einen Aufbruch in neue Sozialverhältnisse. Ein Katastrophenfilm erzählt selten, so paradox es klingen mag, von einem Epochenbruch, sondern eher von einem Rückkehr. Entweder zu alten Gesellschaft minus ein paar Bösewichten oder zu einer Überlebensgemeinschaft, die die alte Gesellschaft wieder aufbauen wird, geführt von der Hand eines starken Mannes, mit denselben Werten und Normen der alten, nur, dass sich die Optik mehr zu den Werten hin verschiebt.²⁷²

Im letzten Unterkapitel, „Filmkritik,“ kommt Rögglä schließlich zur Konklusion, dass die Vormacht des Fiktiven jegliche Art der politischen Kritik überhaupt unmöglich macht. Denn eine Instrumentalisierung von fiktiven Narrationsstrukturen bewirkt ein „gewisses Phlegma, ein Achselzucken in weiten Teilen der Bevölkerung,“²⁷³ Die Überthematisierung des 'Katastrophischen' in Film und Medien in Deutschland und Österreich habe, so Rögglä, eine Verdrängung der tatsächlichen politischen Realität zur Folge, und die Aneignung von fiktionalen Narrationen ermögliche es, eine Distanz zum Ganzen zu bilden.²⁷⁴ Im Essay *Die falsche Frage* geht Rögglä näher auf diese Problematik hin:

Denn der Affirmationsversuch im Rückgriff auf die (für die heutige Gesellschaft bereits konstitutive) gemeinsame mediale (anstelle der aus der realen Lebensgemeinschaft heraus ortsgebundenen) Erfahrung vermag aufgrund der so offenkundig wie notwendig

270 Ebd., S. 211.

271 Ebd., S. 215.

272 Ebd.

273 Ebd., S. 230.

274 Ebd.

nur scheinbaren Identität der Phänomene eben keinen Rahmen abzugeben für die Bewältigung des Gesehenen, stützt sich doch insbesondere der Horror-Film auf das sichere Bewusstsein der Nicht-Integrierbarkeit des Dargestellten in die Realität. Indem er das katastrophale Geschehen 'auf Zelluloid bannt', sucht er ja gerade den Schrecken im magischen Ritus von der Wirklichkeit abzuwehren.²⁷⁵

Kurzgeschlossen wird, um die Katastrophe zu bewältigen, auf fiktive, mediale Muster zurückgegriffen. Dies bewirkt allerdings, dass eine wirklich stattfindende Katastrophe (oder in diesem Fall, Krise) auch als Fiktion interpretiert wird, bloß Zeichen ist, und nicht länger mit der Realität verbunden werden kann. Gleichzeitig wird dieses Narrationsmodell immer mehr im ganzen Alltag eingesetzt. So entsteht eine Gesellschaft, die eine ständige Bedrohung spürt. Dieses Gefühl kann sich auf eine wirkliche Gefahr stützen, oder auch nicht – dies bleibt bei Rögglä unwichtig. Auch Lösungen interessieren Rögglä nicht. Im Gespräch mit Carolin Beutel für *Der Standard* sagt Rögglä, dass es ihr „weniger darum[geht], Lösungswege aufzuzeigen, als die Probleme erst mal in ihrer Drastik zu veranschaulichen.“²⁷⁶

In *draußen tobt die dunkelziffer* vereint Rögglä Narrationen, formale Elemente und rhetorische Strategien, um das Weltmarktfiktive formal zu analysieren und schließlich zu verstehen.

4.2.2 Formale und inhaltliche Gestaltung

Der Text besteht aus 66 kurzen Szenen, die alle einen Untertitel haben, der stets mit dem Inhalt der Szene verknüpft ist. Es werden in den Untertiteln prinzipiell Begriffe und Phrasen angeführt, unter denen viele Neologismen zu finden sind (18. zitterpartie (flüstern) / 21. stromschnellen / 32. das löcherstopfsystem / 55. hassfirmen usw.) wie auch idiomatische Wendungen (15. ein ganzes volk in eine betriebswirtschaftliche logik hineinbewegen / 20. so tun als ob / 39. die geldflüsse zum stillstand bringen usw.), die im späteren Verlauf der Szene (oft im Gespräch) erläutert werden.

In jedem Kapitel wird ein Konzept des Neoliberalismus erläutert, und auf seine Sprachlichkeit

275 Ivanovic: *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder*, S. 115.

276 Beutel, Carolin. *Eine Zeit, die Katastrophen produziert*. In: *Der Standard*: 06.04.2010, S. 15.

überprüft, und thematisiert wie „[d]as neoliberale Gesellschaftskonzept [...] Regierungsform und Subjektivierungsprozess ineinander verschränkt.“²⁷⁷ Im siebzehnten Kapitel beispielsweise, das den Untertitel *die dunkelziffer* trägt, wird der Begriff der Dunkelziffer und somit auch der Titel des Dramas erläutert:

da draußen tobt die dunkelziffer. das sage ich euch, ja, da ist eine dunkelziffer im gang, zu der man keinen zutritt hat. da heißt es schnell mal: jeder zehnte haushalt dies oder jede achte haushalt das. ein achtel der bevölkerung heißt es ohnehin schon, bald jeder 5. aber im grunde wissen wir gar nicht, was los ist, [...] - ich sage nur: die dunkelziffer! wir wissen nicht, was draußen wirklich geschieht, ja, da draußen! weil uns niemand die korrekten daten gibt. [...]

sicher, schnell haben sie heute tausende von haushalten überprüft. [...] aber es gibt auch sie: haushalte, die niemals antworten, werden sie befragt. haushalte, die sich da raushalten wollen, die sich selbst genügen, denen es peinlich ist.

und dann erhalten wir unmenge von zahlen, und es ist nicht klar, was damit abgebildet werden kann. denn oft genug sind es aussageschwache zahlen, impotente zahlen, schwächliche zahlen, wenn sie so wollen. und daneben tobt die dunkelziffer, ja, ich spreche von der dunkelziffer, also der ungewissen masse, die immer außen vor bleibt. die dunkelziffer tobt um uns herum, sie tobt hinter den anderen ziffern und zahlen, die wir in betrieb genommen haben, sie unterwandert sie, frisst sie von hinten auf.²⁷⁸

Das Thema der einzelnen Szene wird in den Untertiteln vage, oft mit rhetorischen Fragen oder mit Wiederholungen, eingeführt. So bekommt man das Gefühl, in der Mitte eines Gesprächs einzuhaften. Die 13. Szene *angewöhnt abgewöhnt (automatenoma)* beginnt wie folgt:

deswegen habe ich ihr gesagt: musst du dir abgewöhnen. musst du dir abgewöhnen, immer in den geschäften so spontan zu sein. hab ihr gesagt, habe auch ich mir angewöhnt, mich jedes mal zu fragen: brauchst du das wirklich?²⁷⁹

In der restlichen Szene werden noch jegliche andere 'Abgewöhnungen' thematisiert – unter anderem hat sich die 'automatenoma' abgewöhnt zum Friseur zu gehen, neue Schuhe zu kaufen und 0180-Nummern anzurufen.²⁸⁰ Rögglä arbeitet in *draußen tobt die dunkelziffer* stark assoziativ, um so mithilfe von Diskurspartikeln einen Diskurs abzubilden. Aber gleichzeitig überspitzt sie den Diskurs auch, um ihn zu verspotten.

In der Bühnenanleitung werden zuerst die Figuren vorgestellt, und zwar unter dem Hinweis

277 Pirker: Wi(e)der die Wirklichkeit, S. 14.

278 Rögglä: *draußen tobt die dunkelziffer*, S. 254-255.

279 Ebd., S. 248.

280 Ebd., S. 249.

„personal.“ Dies ist ein erster Hinweis darauf, dass das neoliberale Geschäftsmodell unsere Gesellschaft dermaßen prägt, dass es aus ihr keinen Ausweg gibt. Das Personal besteht aus „ein regulierer / 3 berater[n] / 3 angehörige[n],“ und diese sind jeweils

vorstellbar als: arbeitslose, baugewerbemenschen, kreditunfälle, krankenstand, sozialhilfemenschen, selbstständigenfrau, bürgschaftsoffer, finanzirrwische, versandhaustanten (kaufrauschtanten), konkursvögel, messies, schuldendynastie

vorstellbar als: spitzenverdiener, weltmarktführer, das verkaufsgenie, herr großanalyst, frau medienmacht, die pro7-menschen, das rtl-getier, das interessierte völkchen (gaffer), inkassopersonal, der gebietsübertreter, der rechtspfleger, der insolvenzverwalter, stromabsteller, sozialfahnder, die kreditkartenkinder, einheizer, einspeiber, einkäufer (die wilde jagd)

und:

automatenoma

automatenopa

weltmarktführer²⁸¹

Die Figuren haben also keinen Namen und sind, abgesehen vom a-oma und a-opa (Röggla Abkürzung für automatenoma und automatenopa) frei einzusetzen und werden nummeriert. Röggla schlägt bloß Kategorien der neoliberalen Geschäftswelt vor, die bei der Aufführung zur Figurengestaltung helfen können. Die Figuren sind demnach „nicht eindeutig zugeordnet, schlüpfen in rollen, verschwinden wieder aus ihnen oder verschwinden im spiel.“²⁸²

Überhaupt liegt nur einmal im Stück eine genauere Beschreibung von möglichen Schuldnern vor. In der 37. Szene *sitzung* kommentieren 1, 2 und 3 die Teilnehmer einer Sitzung einer Selbsthilfegruppe.

- 1 da hinten ist die oma mit den roten augen.
- 2 und da der kahlschädel.
- 3 und die frau mit dem kraushaar, die behauptet, sechs kinder zu haben.
- 1 dort drüben das türkische geschwisterpärchen –
- 2 der typ, der die juristische spitzfindigkeiten loswerden will. [...]
- 1 und da hinten die technofrau, die von ihrem eigenen laden überrollt wurde.
- 3 und die dicke schwäbin, die nach bayern ziehen will [...]

281 Ebd., S. 233.

282 Ebd., S. 234.

1 und die sozialhilfefamilie, die sich durch die elektrik des hauses frisst.²⁸³

Eine solche freie Dramaturgie wird auch bei der Reihenfolge der Szenen gewährleistet. Die Szenen haben keine chronologische, lineare Abfolge. Der Schriftstellerin nach funktioniert das Stück „wie ein außer rand und band geratener wunderwürfel,“ sie weist daraufhin, dass

das ganze [...] durchaus zerlegt, auseinandergenommen und neu zusammengesetzt werden [darf], in einem schwingung gespielt, unterbrochen, nur in teilen zusammengesetzt, solange nicht versucht wird, eine exemplarische erzählung herzustellen, eine metaerzählung, die alles hübsch in einem pädagogisch-moralischen sinn ordnet.²⁸⁴

Die Negierung einer Metaerzählung ist in Rögglas Werken ein rekurrerendes Element. Die Schriftstellerin stellt sich sozusagen mitten im Diskurs, und verleugnet jedes moralisches Urteil. Zu ihrer Arbeitsweise und Stellung als Autorin erläutert sie:

Ich schaue mir gerne Milieus an, die ich nicht kenne und versuche, eine Form der Beschreibung zu finden. Fragen zu stellen. Einen Erkenntnisprozess auszulösen, der Spaß macht. Das ist aber natürlich kein teilnahmsloser Erkenntnisprozess, sondern ein kritischer, ich bin nicht objektiv, sondern beziehe Position, und mehr noch, ich bin ja auch als ganze Person involviert.²⁸⁵

draußen tobt die dunkelziffer ist ein experimentelles Sprechtheater. Das Textmaterial ist nach belieben des Regisseurs neu zu arrangieren, was als Kommentar auf die gegenwärtige Realität des Theatergeschäfts aufgefasst werden kann. In *Die falsche Frage* beschäftigt sich Rögglä mit der Veränderung des künstlerischen Tätigkeit. Sie stellt fest, dass immer mehr Flexibilität von AutorInnen verlangt wird, dass das neoliberale, prekäre Geschäftsmodell auch in den Künsten zur Regel wird.²⁸⁶

4.2.3 Gouvernamentalität und Fiktion

Rögglä wendet in *draußen tobt die dunkelziffer* Foucaults Theorie der Gouvernamentalität auf das Schuldnerwesen an und kombiniert sie mit einer kritischen Diskursanalyse. Sie zeigt auf, wie die Ideologie des Neoliberalismus durch Interpellation von Individuen adaptiert wird und sich

283 Ebd., S. 276.

284 Ebd., S. 233-234.

285 Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. In: Theater Heute 45/3 (2004), S. 58.

286 Vgl. Rögglä: Die falsche Frage.

dabei performativ in der Sprache zum Ausdruck bringt. Eva Behrendt bezeichnet Rögglä in dem Zusammenhang als 'Sprachverschieberin'. Rögglä „verschiebe,“ so Behrendt, „immer wieder die Bedeutung von Begriffen und Sinnzusammenhängen“ und fragt sich zusätzlich, ob Rögglä „damit auch etwas im Bewusstsein verschieb[e]?“²⁸⁷

Damit spielt Behrendt darauf an, dass Diskurse immer kontextabhängig sind, und dass sie immer Ausdruck einer Ideologie sind. Wie oben schon angedeutet, führt Rögglä in jeder Szene einen Begriff ein, dessen Bedeutung dann im Redefluss aufgeklärt wird. Im ersten Kapitel werden beispielsweise „die angehörigen“ eingeführt, die im Stück immer wieder auftauchen. Die Szene fängt an mit der folgenden Frage: „sie also sind die angehörigen, die an die situation nicht richtig angeschlossenen, die, die sich an die situation hier anschließen lassen wollen, doch es klappt nicht recht, nicht wahr?“²⁸⁸ Es ist erstmals unklar, wer diese Angehörigen sind, welchen Strukturen sie angehören, ob sie das freiwillig tun oder wohl dazu gezwungen werden.

Im Laufe der Szene werden dann Schritt für Schritt Eigenschaften dieser Angehörigen aufgelistet, eine präzise Definition wird jedoch von der Sprechinstanz nie gebracht. Es wird jedoch im Laufe der Szene deutlich, dass der Begriff des Angehörigen hier als Anspielung auf einen rechtlichen Kontext zu verstehen ist. Es geht dabei um Menschen, die sowohl rechtlich als auch finanziell von einem anderen Menschen abhängig sind.

Bedeutungen werden in *draußen tobt die dunkelziffer* zuerst offen gelassen, und im Verlauf des Textes immer wieder neu kontextualisiert. Es liegt hier einen äußerst komplexen Text vor, der über das Material auf Themen der Kulturwissenschaft andeutet. Und wieder liegt eine Gesellschaftskritik vor, die mithilfe von Butlers Iterationstheorie aktiviert wird.

1. Auf der Ebene des Wortes

Es werden verschiedene Themenbereiche, die diskursiv mit dem 'Katastrophischen' zusammenhängen, metaphorisch auf die Schuldthematik bezogen. Dabei arbeitet Rögglä oft mit

287 Behrendt: Die Sprachverschieberin, S. 58.

288 Rögglä: draußen tobt die dunkelziffer, S. 234.

Neuschöpfungen und Jargonwörtern, um das Thema einzuleiten. So ist in der 20. Szene, *tun so als ob*, vom „großen geldknall“ die Rede, als deutlicher Hinweis auf der gängigen Explosion in Film und Fernsehen.²⁸⁹ Die 32. Szene *das löcherstopfsystem* schließt Rögglä mit einer Verweisung einer kosmologischen Katastrophe. Das Löcherstopfsystem ist eine Metapher für die Akkumulation der Schulden, die „irgendwann [...] nicht mehr zu übersehen“ sind, wobei „die löcher reißen“ und alles verschwindet in einem „schwarzen loch“ ein aus Katastrophenfiktionen bekanntes Schreckensbild.²⁹⁰ Auch Krankheiten werden im Stück immer wieder thematisiert. In der 36. Szene wird dazu aufgerufen, die Schuldner „als patienten [zu] behandeln,“ und auch in der 37. Szene *wiegenlied* wird das Schuldenmachen als eine Krankheit beschrieben.

Rögglä arbeitet in *draußen tobt die dunkelziffer* mit der metaphorischen Überlagerung von Bedeutungen. Aber hauptsächlich reflektiert Rögglä narrative Strukturen, wie auch die Fokalisierung der Wirtschaftskrisenfiktion.

2. Auf der Ebene der Rhetorik, der Narration

Auf der Ebene der Rhetorik untersucht Rögglä, welche stilistischen Mittel Menschen einsetzen, um beim Reiden an Glaubwürdigkeit zu gewinnen. Dies geht von das ständige Wiederholen von bestimmten Aussagen und Redewendungen bis zur bestimmten Satzkonstruktionen, die besonders überzeugend wirken.

Bestimmte Redefloskeln werden immer wieder wiederholt, oft zur Steigerung des Alarmzustandes. Die Redewendung „o gott,“ beispielsweise, setzt Rögglä ein, um eine sich nähernde Krise anzukündigen: „o gott, sie unterschreiben schon wieder,“²⁹¹ und „o gott, die sozialhilfefamilie, wie sie sich langsam durch die elektrik der hauses frist“²⁹² sind zwei Beispielen solches Alarmismus.

In der dritten Szene (3. *es gibt sie (wettkampf)*) wird immer wieder die leere Phrase „es gibt sie“

289 Ebd., S. 258.

290 Ebd., S. 272.

291 Ebd., S. 270.

292 Ebd., S. 239.

rezitiert, wobei sowohl auf die Unausweichlichkeit des neoliberalen Systems als auch auf ihre Verdrängung hingewiesen wird:

- 1 es gibt sie, die kreditunfälle, die gibt es:
2 krankheit, arbeitslosigkeit, scheidung.
1 es gibt sie, die kreditunfälle –
2 einer kommt selten allein!
1 und es gibt sie [...] ²⁹³

Noch ein Beispiel von immer wiederkehrende phrasenhaften Aussagen ist in der 26. Szene (*angehörigen kommunizieren auch (lied)*) zu finden:

- 1 aber angehörige kommunizieren auch! [...]
2 angehörige kommunizieren eben auch, [...]
1 nein, angehörige kommunizieren oft, [...]
2 nein, angehörigen kommunizieren auch! ²⁹⁴

Interessant an diesem Beispiel ist, dass hier auch ironisch das Nachsprechen thematisiert wird. Alles, was wir sagen können, ja die Sprache die wir beherrschen haben wir irgendwann erlernt und in jeder sprachliche Aussage liegt schon einer Ideologie begriffen. Das gilt auch für rhetorische Strukturen. Röggl weist daraufhin mit einem Hinweis auf das Material, ganz im Sinne von der Wiener Gruppe, kombiniert mit einer iterativen Strategie, die auf Butler zurückgeht.

Auf der Ebene der Narration wird vor allem das klassische Theater kritisch reflektiert. Es treten beispielsweise keine traditionelle Figuren auf. Die Szeneabfolge kann von dem Regisseur frei zusammengestellt werden und so kann auch die Abfolge von Exposition, Komplikation, Peripetie, Retardation und Katastrophe nicht gewährleistet werden. Auch die drei Aristotelischen Einheiten werden nicht respektiert. Das Stück spielt sich nicht in einer bestimmten Örtlichkeit ab, obwohl es deutlich in einer neoliberalen, westlichen Gesellschaft spielt. Auch von einer Einheit der Zeit kann hier nicht die Rede sein, obwohl das Stück klar im 21. Jahrhundert verortet ist. Es wird aber bloß den Diskurs dieser Zeit wiedergegeben, es liegen auch keinerlei

293 Ebd., S. 237.

294 Ebd., S. 265.

Anweisungen zur Zeitlichkeit vor. Auch die Einheit der Handlung wird negiert, da überhaupt keine Handlung vorliegt. Genau so wie die Figuren keine Psychologie besitzen, sind die zeitliche und örtliche Rahmenbedingungen von *draußen tobt die dunkelziffer* unbestimmt. Es thematisiert bloß exemplarische Geschichten einer Gesellschaft.

Aber auch die narrative Struktur des Horrorgenres wird behandelt. In der 20. Szene, *tun so als ob*, liegt eine exemplarische Horrorgeschichte vor. In der Szene ist ein Monolog über einen Mann, der nur so tut, als hätte er keine Geldprobleme. Die Szene fängt an mit den Worten „und kennen sie die geschichte von dem einen, der so tut als ob“²⁹⁵ und geschlossen wird sie wie folgt: „und ist hernach verschwunden. und niemand hat sie mehr gesehen.“ Dazwischen wird ausführlich besprochen, wie ein Paar seine Schulden ignoriert. Die Szene erinnert stark an eine Lagerfeuergeschichte, dabei wird deren narrative Struktur auf den Alltag überlagert.

Eine andere Szene (*mitgefühl*) deutet auf die Fiktionalisierung der Krise. Sie wird als Spektakel interpretiert. Wenn die prekäre finanzielle Lage anderer betrachten, beziehen wir uns, obwohl wir Empathie spüren, auf fiktionale Erzählmuster. Im folgenden Zitat wird wieder das Horrorgenre thematisiert:

wir zittern schon wieder mit ihr mit. ja, wir haben richtig angst, dass sie uns jetzt zusammenbricht. [...] wir sehen ängstlich zu und drücken auch kein auge dabei zu, wenn sie vor ihrem umschuldungskredit sitzt. wir gehen mit ihr in die bank hinein, schritt für schritt, und nehmen stets die stelle mit, auf der sie tritt.²⁹⁶

Wie oben schon besprochen wurde, reflektiert Röggl in der letzten Szene auch die Narration des Märchens. Sie beschreibt für alle möglichen 'kreditkartenkinder' ein exemplarisches Beispiel eines Schuldenfalles. Dabei gibt es einen Protagonisten (das 'kreditkartenkind') das gegen einem Antagonisten (das Verschuldungssystem des Neoliberalismus) zu kämpfen hat.

3. Die Figuren, der Narrator

In der vorletzten Szene, *im wohnungsbrand verschwinden*, verschmilzt eine Figur, „sie sagten,

295 Ebd., S. 258.

296 Ebd., S. 255.

sie sei ein messie,²⁹⁷ in einem Wohnungsbrand mit ihrer ganzen „reservearmee von gegenständen [...] zu einem einzigen ding.“²⁹⁸ Danach verschwinden alle Figuren von der Bühne.

- 3 nein, nicht die geringste spur. sie scheint vollständig in ihrer gegenstandswelt aufgegangen zu sein, sie ist jedenfalls verschwunden.
- 4 nicht nur sie – denn wo ist er denn hin, dieser leptosome mensch? / wo ist sie hin, die automatenomi, die frau hinter den gardinen? / wo ist er, der enddepressive, der plötzlich auf keinem schlaf mehr besteht. / und der weltmarktführer, der den weltmarkt übersieht. / wohin sind sie verschwunden? jetzt sind sie alle weg. jetzt sind sie alle verschwunden?²⁹⁹

Der Auflösung der Figuren kommentiert die Unsichtbarkeit der Armut in der neoliberalen Gesellschaft. Denn, obwohl Rögglä den Weltmarkt und seine Mechaniken als fiktional bezeichnet, gibt es sie *echt*, die Schuldner: „es gibt sie, die kreditunfälle, die gibt es [...]“.³⁰⁰

Mit dem Verschwinden der Figuren schließt Rögglä das Drama, da in der 66. Szene keine Figurenrede mehr auftaucht. Ab dann verwandelt sich der Text in ein Märchen, mit schließlich einer Moral: „ja, die rede ist von der wilden jagd, die da draußen stattfinden wird, also pass auf, mein liebes kreditkartenkind, dass sie nie den weg zu dir findet. denn dann nimmt sie dich mit, dann musst du mit.“³⁰¹ In der letzten Szene warnt ein Narrator sein Publikum vor dem System.

Interessant ist auch die fehlende Psychologisierung der Figuren in *draußen tobt die dunkelziffer*. Rögglä argumentiert dies mit ihrem Interessengebiet: „Ich bin eben mehr an sprachlichen und politischen Zuständen interessiert und weniger an psychologischen“,³⁰² so Rögglä. Sie fühle sich jedoch als Schriftstellerin in diesem Bereich „eher ziemlich alleine, auch was die indirekte Erzählform betrifft“,³⁰³ die charakteristisch ist für Rögglas Arbeit. „Wir leben längst nicht mehr zu hundert Prozent in der ersten Person Singular“,³⁰⁴ fügt die Schriftstellerin noch hinzu.

297 Ebd., S. 301.

298 Ebd., S. 302.

299 Ebd.

300 Ebd., S. 237.

301 Ebd., S. 306.

302 Affenzeller, Margarete: Kathrin Rögglä: „Wir leben in einem großen Katastrophen-Bild“.

http://derstandard.at/1254311055365/Schauspielhaus-Wien-Kathrin-Roeggla-Wir-leben-in-einem-grossen-Katastrophen--Bild?_viewMode=forum (12.10.2015).

303 Ebd.

304 Ebd.

Uns stehen zwei Versionen von *draußen tobt die dunkelziffer* zur Verfügung. In der ersten Version (2005), die uns theatertexte.at vermittelte, macht Rögglä durchaus mehr Gebrauch von der Ich-Form. In der überarbeiteten Version, die in *besser wäre: keine* publiziert wurde, wird die Ich-Form weitgehend vermieden. Überwiegend geben die Figuren Kommentaren von sich, die Anderen betreffen. In Bezug auf *die alarmbereiten*, aber auch passend zu *draußen tobt die dunkelziffer* kommentiert Rögglä das Ich in ihrem Werk: „In meinem Text wird das Ich nicht unbedingt positiv angesprochen. Oft ist es eine eher negative Anrufung; das Ich wird dämonisiert, ignoriert, verurteilt, totgeschwiegen.“³⁰⁵ In *draußen tobt die dunkelziffer* wird einmal direkt auf die Problematik des grammatikalischen Ichs hingewiesen, in der 19. Szene „automatenoma und automatenopa.“

a-oma ich rede jetzt mal in der ich-form.

a-opa da schließe ich mich an.

a-oma das haben wir ja gelernt, in der ich-form reden.

a-opa also sagen, wie es mit geht. [...]

automatenoma und automatenopa treten ab

1 was hat er gesagt?

2 er hat gesagt, er redet jetzt mal in der ich-form. das hat er gesagt.

1 als ob er das noch könnte.

2 ja, das lernen die da.

1 ich rede mal in der ich-form, der rest kommt dann schon von alleine.

2 ja, daran glauben die.

1 ach, auf die ist kein verlaß.³⁰⁶

Die Figuren 1 und 2 lassen sich höhnisch aus über die älteren Menschen, die es sich noch zutrauen, in der Ich-Form zu sprachen. Sie empfinden diese grammatikalische Form als veraltet. Auch hier wird Debords Spektakelgesellschaft mitgedacht, wie auch Butlers Performativitätstheorie.

305 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

306 Rögglä: *draußen tobt die dunkelziffer*, S. 256.

4.3 *die alarmbereiten* (2010)

4.3.1 Die Alltagskatastrophe

die alarmbereiten wurde 2010 beim Fischer Verlag herausgegeben. Das Buch besteht aus sieben kurzen prosaischen Teilen und befasst sich mit der Überwucherung der Katastrophensprache, schließlich in allen Bereichen des Alltags. Rögglä konzentriert sich nicht länger auf einen einzigen diskursiven Bereich, sowie in *really ground zero* und in *draußen tobt die dunkelziffer*, sondern behandelt die unterschiedlichsten Themen, um so die Ästhetik des medialen Katastrophendiskurses zu reflektieren. Wie Krauthausen bemerkt, konzentriert „das Geschehen aber nicht mehr auf einen Ort und einen einzigen Figurenzusammenhang.“³⁰⁷

Vielmehr geht die Autorin in fiktiv-verdichteten, aber exemplarischen Konstellationen und Situationen der Omnipräsenz von Katastrophendiskursen (Naturkatastrophe, Finanzkatastrophe, Epidemien etc.) nach, die seit einigen Jahren die Wahrnehmung und Deutung der Wirklichkeit bestimmen. Insbesondere seziert sie die Subjektpositionen, die in dieser 'Katastrophengrammatik' zugemutet oder zugestanden werden.³⁰⁸

Die Figuren in *die alarmbereiten* sind alle gespenstisch. Sie reden nicht selbst, sie haben keine eigene Identität. Vielmehr werden die Identitäten der Figuren durch das Reden von anderen Menschen bestimmt. Rögglä arbeitet „mit einer stark transformierten 'mündlichen' Sprache“ um diese Nicht-Identität ihrer Protagonisten herzustellen.³⁰⁹ Aus der Ich-Perspektive wird im Konjunktiv von dem berichtet, was andere über die Ich-Figur sagen. Dabei wird die Ich-Erzählerin beschimpft und befürwortet, aber kommt selber nie explizit ans Wort.

Es gibt in dem Buch eine Konstante, nämlich dieses Ich, das erzählt wird. Dieses Ich wird auf sehr unterschiedliche Weise angesprochen und entwickelt sich sozusagen, obwohl die Wirkung sehr brüchig ist. [...] Mir geht es vor allem um das Angesprochenwerden, dieses Als-Ich-angerufen-Werden, deshalb war der Arbeitstitel für das Buch auch *die ansprechbaren*. Man konstituiert sich ja durch den Blick der anderen, durch die Ansprache der anderen, das ist die bekannte Theorie von Louis Althusser zur Anrufung, „Interpellation“ [...]. In meinem Text wird das Ich nicht unbedingt positiv angesprochen. Oft ist es eine eher negative Anrufung; das Ich wird dämonisiert, ignoriert, verurteilt, totgeschwiegen. Und das Ganze findet immer in unterschiedlichen medialen Settings

307 Krauthausen: Gespräche mit Untoten, S. 214.

308 Ebd.

309 Ebd.

statt: Sitzung, Telefongespräch, Unterrichtsstunde, Elternabend, Brief.³¹⁰

Dabei beschreibt Röggl, wie verschiedene Figuren in verschiedenen Kontexten immer wieder vorgeworfen wird, Katastrophenauslöser zu sein:

Sozialsöldner, die in Entwicklungsländern den Menschen «zu Tode helfen»; Eltern, die ihre Kinder bereits in der Grundschule «zu Tode fördern»; Pseudopsychologen, die missbrauchte Jugendliche «zu Tode therapieren»; Manager, die besinnungslos ihre Geschäfte trotz massakrierter Umwelt «zu Ende führen».³¹¹

Es geht in *die alarmbereiten* also nicht um „die eintretende Katastrophe, sondern [um] die Katastrophe als omnipräsentes 'Genre', über das natürliche und gesellschaftliche Zusammenhänge 'erklärt' werden oder ihr Verlauf antizipiert wird,“ wie Krauthausen zurecht bemerkt.³¹² Röggl will die ständige Alarmbereitschaft unserer Zeit kritisieren, und tut dies mithilfe von formalen Eingriffen in eine uns mittlerweile sehr bekannte Sprache, welche, so Röggl, seit 9/11 verstärkt durch „die Rhetorik der Medien und der Politik“ beeinflusst wird:

Schon seit längerer Zeit, verstärkt aber seit dem 11. September ist mir aufgefallen, dass die Rhetorik der Medien und der Politik die Form von Katastrophen-Erzählungen angenommen hat. Und wir, die sogenannten bürgerlichen Subjekte, werden in ständiger Alarmbereitschaft gehalten. [...] Man kann aber nicht immer alarmiert sein, das hält ja auf Dauer keiner aus.³¹³

Auch Peter Felixberger bemerkt dies in seiner Rezension zu *die alarmbereiten*:

Oder wie Kathrin Röggl so zutreffend schreibt: „... wenn sie ihr haus brennen sehe, laufe sie nicht mehr raus. Sie bleibe drinnen, sie warte ab, ob es wirklich brenne.“ [...] Die Alarmdosis, die auf die Menschen einwirkt, ist längst zu hoch. Die Reaktionsbereitschaft sinkt, der Alarmismus zeigt keine Wirkung mehr. Es hat sich ausalarmiert.

Röggl führt den Diskurs vor, „und verzichtet auf jegliche Überhöhung.“³¹⁴ Unsere Alltagssprache ist so schon absurd genug, aber durch den Eingriff des vermittelten Erzählens wird uns dies erst konkret demonstriert.

310 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

311 Felixberger, Peter: Mehr ist zu viel. In: GDI IMPULS. Wissensmagazin für Wirtschaft, Gesellschaft, Handel 2 (2010), S. 109.

312 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

313 Macho, Thomas: Apokalypse jetzt. Das Blinzeln der letzten Menschen. <http://www.cicero.de/salon/das-blinzeln-der-letzten-menschen/45962> (20.04.2016).

314 Millner: Prae – Post – Next, S. 9.

4.3.2 Formale und inhaltliche Gestaltung

Der Titel des Bandes spricht für sich: Es geht um eine Gruppe von Menschen, die repräsentativ sind für die ganze Gesellschaft sind. Es geht um die Katastrophenbereitschaft des gegenwärtigen Menschen. Es geht darum, wie die Sprache, der Diskurs der Katastrophe sich heute auch schon im Alltag manifestiert.

Das Buch basiert auf angesammeltem Material aus Interviews, Medien, Internet usw. Dabei greift Röggl in *die alarmbereiten* sehr oft zurück auf Themengebiete, die sie schon in anderen Werken behandelt hat. Ein großer Teil des Buches ist zudem eine Überarbeitung des Theaterstücks *worst case*, das 2008 im Theater Freiburg uraufgeführt wurde. Das Stück besteht aus 4 Bildern, *die zuseher*, *die alarmbereiten*, *die erwachsenen* und *die angehörigen (deutschlandfunk)*, alle Motive, die auch in *die alarmbereiten* wieder aufgegriffen werden.³¹⁵ Auch das Kapitel *wilde jagd* basiert auf einem Theaterstück, das Werk *die beteiligten* (2009 Düsseldorfer Schauspielhaus). 2009 präsentierte Röggl eine kürzere Version des Textes auch schon in einem Hörspiel mit gleichem Namen. Röggl hat sich also auch schon mit anderen medialen Rahmenbedingungen mit dem Thema beschäftigt. Weiss interpretiert diesen intermedialen Raum als äußerst wichtig für Rögglas Werk. Auch in der Buchversion von *die alarmbereiten* werden unterschiedliche Medien eingesetzt. Dem Buch sind nämlich Zeichnungen von Oliver Grajewski hinzugefügt, die teilweise mit den Kapiteln zusammenhängen und immer in Verbindung mit Technik und Großstadt stehen.³¹⁶

Der Prosatext besteht, wie oben schon erwähnt, aus sieben Kapiteln, die im Folgenden eingeführt werden.

die zuseher

Am Anfang des ersten Kapitels fantasiert eine gespenstische Erzählinstanz über die

³¹⁵ Weiss: Mediale Inszenierung, S. 76.

³¹⁶ Mit Grajewski arbeitete Röggl auch schon in *tokio, rückwärtstagebuch* zusammen, eine Graphic Novel, die 2009 beim starfruit Verlag herausgegeben wurde.

Röggl, Kathrin: *tokio, rückwärtstagebuch*. Nürnberg: Starfruit 2009.

nächstmögliche Katastrophe:

mal sehen, ob die wälder wieder brennen, mal sehen, ob starke hitze uns entgegenschägt. mal sehen, ob der rauch die tiere aus den büschen treibt, [...]. mal sehen, ob der regen einsetzt, den ein schwarzer wind ins land drückt, mal sehen, ob sich wassermassen gegen brücken stemmen oder dämme längst gebrochen sind. [...]

mal sehen, ob sie wieder auf der brücke stehen und hinuntersehen, einen steinwurf weg von ereignissen, die sie doch nicht verstehen. mal sehen, ob sie dann zu anderen dingen übergehen, weil ihnen gar zu langweilig wird. mal sehen, ob sich wieder was tut.³¹⁷

Diese Sprache erinnert formal an das geflüsterte Voice-Over einer Hollywoodproduktion. Im ersten Absatz werden dabei unterschiedliche Motive dieser Fiktionen herangezogen, spezifisch auf Naturkatastrophen bezogen. Im zweiten Absatz wendet sich dann die Ausrichtung der Text: der Blick wendet sich weg von den Ereignissen und richtet sich jetzt auf die RezipientInnen, die dauernd die nächste Katastrophe erwarten, ohne sie jedoch zu verstehen.

Nach dieser Einleitung kippt die Stimmung komplett und der Ton wird seriös und trocken. Es liegen die Protokolle von drei Einheiten einer Krisensitzung vor, wobei jedoch das Protokoll von der ersten Sitzung verloren gegangen ist. Es treten acht Figuren auf, wobei „gerd pregler (CEO geosick gmbh),“ der die Führung übernimmt, größtenteils das Wort hat.

Die Figuren schauen über einen Parkplatz und warten auf die ersten Zeichen der Katastrophe, die aber nie kommen. Da die tatsächliche Katastrophe nicht stattfindet, lenkt Herr Pregler seine Rede zu seinen Kollegen und fängt an sie in einem harten Ton für ihr fehlerhaftes Verhalten zu kritisieren: „spreche er etwa nicht laut genug, liege es daran? er habe den eindruck, als gebe es hier einigen, die überhaupt nicht reagierten.“³¹⁸ Im ersten Kapitel führt Rögglä im neoliberalen Wirtschaftskontext des Risikomanagements die alarmistische Sprache der Gegenwart ein.

Das Kapitel ist in der dritten Person verfasst, da es ein Protokoll ist. Außerdem wird die distanzierte Sprecherposition, die im ganzen Buch vorhanden ist, mit dem Konjunktiv gewährleistet.

317 Rögglä: die alarmbereiten, S. 7.

318 Ebd., S. 13.

die ansprechbare

Das zweite Kapitel handelt von einer Frau am Telefon. Obwohl nicht viel über die Figur bekannt gemacht wird, lässt der Text durchschimmern, dass es ihr Job ist, im Falle einer Katastrophe als Ansprechperson einzutreten. Jedoch glaubt die Frau selbst an eine Menge von Verschwörungstheorien und verbreitet so mehr Panik, als dass sie ihre Anrufer beruhigen kann. Sie wird als „eine gefakete kassandra“³¹⁹ beschrieben, sie verkörpert in *die alarmbereiten* die Figur des Sekundärexperten, der informiert erscheint, aber seine Zukunftsvisionen eigentlich bloß aus den Medien kopiert.

Ihre Position als Ansprechbare macht sie zu „eine[r] art telefongespenst, ein[em] phantom, das nur in den reaktionen der anderen lebt[...], in den paniken, die [sie] auslöst [...]“.³²⁰ Die Ansprechbare kommt selber nicht zu Wort, sie wird immer befürwortet.

der übersetzer

Auch der Übersetzer, Protagonist des dritten Kapitels, wird als eine Art Gespenst, das selber keine Stimme hat, beschrieben:

er spreche ja im moment nicht selbst, er übersetze nur, das seien ja quasi nicht seine positionen, die er hier vertrete. aber das könne ich wohl nicht unterscheiden. dass jemand dinge sage, die er persönlich gar nicht meine. ich wüsste nicht, wie es sei, wenn man andauernd für andere spreche. und auch er habe es erst mühsam lernen müssen.³²¹

Der Übersetzer sitzt in einem Weiterbildungsseminar „'WCR' (chancen und risiken)“³²² und wird dort in einem alten Fabrikgebäude ohne Kantine und Toiletten vom Seminarleiter wegen seiner Qualifikationen („aber ich stolpere ja schon über die einfachsten begriffe! als wäre die kreditklemme ein fremdwort! als wäre der ölpreis ein abstraktum! als wären minuserwartungen ein kompliziertes sprachspiel!“)³²³ und seines Looks („bei mir werde man eher so bei null

319 Ebd., S. 40.

320 Ebd., S. 50.

321 Ebd., S. 63.

322 Ebd., S. 55.

323 Ebd., S. 57.

anfangen, bei der betriebswirtschaftlichen null, so wie ich aussähe mit meinem schmuddellook. ob ich mich nicht optisch etwas zusammenreißen könne?“³²⁴ zurechtgewiesen. Das Kapitel schließt mit der Aussage des Seminarleiters, dass es mit der Karriere des Übersetzers wohl nichts wird:

nur eines, fürchte er, könne er mir jetzt schon sagen: auf mich werde es keine unternehmensnachrufe geben, ich erreichte nicht die new york times, ich würde kein spiegelcover, noch nicht einmal eine bildschlagzeile gäbe ich her.³²⁵

Der Seminarleiter schlägt also als Lösung einen Selbstmord vor, und bietet sogar an, dem Übersetzer dabei zu helfen.³²⁶

die erwachsenen

Im vierten Kapitel reden im Elternbeirat der „jean-paul-grundschule, freiburg-vauban“ Figuren auf eine Mutter ein, deren Kind angeblich ein Hypochonder ist und auch die anderen Kinder der Schule mit ihrer Alarmbereitschaft ansteckt. Die Vorsitzende des Elternrats beginnt ihre Rede mit einer Einladung zum Gespräch („und man sei ja hier versammelt, um eine gute kommunikationsatmosphäre zu etablieren, wir seien ja hier um miteinander zu reden, nicht?“)³²⁷ aber auch hier kommt die Ich-Erzählerin niemals zu Wort, sondern gibt nur in der freien indirekten Rede einen Bericht von dem wieder, was andere über sie sagen.

Das Kapitel beschäftigt sich mit der Machbarkeit des Menschen, welche im neoliberalen System ins Extreme getrieben wird. Die Mutter wird dazu aufgerufen, einzusehen, dass „hier eine ausnahmesituation“³²⁸ vorliege, dass ihr Kind andere Kinder manipulierte, sogar ein „mini-machiavelli“³²⁹ sei.

Und auch hier, so wie in allen anderen Kapiteln des Buches, kippt die 'gute Kommunikationsatmosphäre' drastisch. Die Stimmung wird immer gehetzter, die Sprache immer schärfer, bis das

324 Ebd.

325 Ebd., S. 68.

326 Ebd., S. 69.

327 Ebd., S. 71.

328 Ebd., S. 84.

329 Ebd.

Kind ganz am Ende des Kapitels aus den pädagogischen Händen seiner Eltern entnommen wird, da „die gesellschaft mittlerweile das recht habe, sich gegen ihre inneren feinde zu wehren.“³³⁰ Es bleibt unklar, was der Elternbeirat mit dem Kind vorhat, allerdings schließt das Kapitel mit dem Wunsch der Vorsitzenden, dass das Kind mal richtig krank werde.

also wenn sie zum schluss etwas ganz persönliches sagen dürfe: sie glaube, es sei für meine tochter an der zeit, einmal selbst krank zu werden. ja, eine ordentliche infektion könne sie auf den boden des tatsächlichen zurückholen. vielleicht reiche auch ein kleiner infekt, obwohl sie eher davon ausgehe, dass es mehr brauche, etwas, das sie einmal richtig umhaue, aber sie sei sich sowieso sicher, sowas in der art passiere bald. und sie habe auch schon eine ahnung, was.³³¹

das recherchegespenst

Das fünfte Kapitel ist der Bericht über einen Briefwechsels zwischen zwei Geschwistern. Die Ich-Erzählerin führt selber das Kapitel ein: „die briefe meines bruders kommen immer an, ob mündlich oder schriftlich, ob in tiflis, in kigali, in baku, im flugzeug nach bishkek oder im flughafen von taschkent,“ und suggeriert so, dass hier nicht die Wiedergabe eines einzelnen Briefes vorliegt, sondern eine Übersicht von einer schon länger anhaltenden schriftlichen Kommunikation zwischen den beiden.³³²

Der Bruder der Ich-Erzählerin wirft ihr vor, dass sie nicht mehr richtig mitarbeiten will. Sie sind Journalisten in Krisengebieten, wobei die Ich-Erzählerin vor Ort Interviews mit Betroffenen und NGO-ArbeiterInnen führt.

er sei natürlich davon ausgegangen, dass ich beginnen würde, gespräche zu führen, er sei von unserer alten arbeitsteilung ausgegangen, schließlich komme er ja schlecht mit den leuten ins gespräch, die freie rede sei seine sache nicht, hätte ich doch erst letztens selbst zu ihm gesagt, er würde da nur rumstottern, ihm fielen einfach nicht die richtigen fragen ein.³³³

330 Ebd., S. 90.

331 Ebd., S. 91.

332

333 Rögglä: die alarmbereiten, S. 98.

Der Bruder ist für das Schreiben zuständig. Jedoch will die Ich-Erzählerin jetzt nicht mehr weitermachen, sie ist erschöpft: „was heiße hier, 'schluss ist schluss!' irgendwann müsse schluss sein? ich könne doch nicht einfach schluss machen, nur weil ich erschöpft sei.“³³⁴

Auch das Recherchegespenst spricht nie direkt, sondern wird immer fokalisiert von einem Zweiten, und es verschwindet ebenfalls am Ende des Kapitels:

er würde jetzt gerne sagen: ich sei nur ein paar räume weiter und damit in diesem land verschwunden wie jener kollege des von seiner tätigkeit etwas enttäuschten juristen, der von diesem EU-gesponsterten grenzprojekt in zentralasien erzählt habe. [...] nein, ich sei nicht auf diese weise verschwunden, [...] ich hätte mich verflüchtigt inmitten der vip-lounge für die businessmen and -women dieser welt, ein recherchegespenst, das sich aufgelöst haben müsse im gelachter dieser menschen oder im leisen geräusch der sich bewegenden maschinen, furchtbar weit draußen am rollfeld.

wilde jagd

Das Kapitel *wilde jagd* basiert auf dem Drama *die beteiligten*, das im Jahr 2009 am Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Das Kapitel befasst sich mit der medialen Berichterstattung um Natascha Kampusch, der Frau, die 2008 in Österreich nach acht Jahren Gefangenschaft und Missbrauch wieder auftauchte.

Sechs Figuren (der quasifreund, der möchtegern-journalist, die pseudo-psychologin, die irgendwie-nachbarin, die optimale 14-jährige und das verschenkte nachwuchstalent, typische Beispiele des Sekundärexperten) mischen sich ein in das Leben eines Mädchens, das sich „nach 8 jahren höhlendasein“ wieder frei in der Welt bewegen kann, das jedoch unter ständiger Beobachtung von Menschen, die glauben zu wissen, was sie machen soll.

Die Figuren scheinen mit der Ich-Erzählerin, die wieder indirekt im Konjunktiv berichtet, direkt in Kontakt zu stehen. Dennoch kann das Kapitel allgemein als Medienreflektion und Kritik an der unpersönlichen Digitalgemeinschaft verstanden werden. Das Theaterstück *die beteiligten* basiert auf Forenberichten, die Figuren verkörpern Stimmen des Diskurses über Kampusch im Internet.

Das Kapitel besteht aus 23 Teilen, die stets als Überschrift eine Beschreibung des Settings haben.

³³⁴ Ebd., S. 115.

Am Anfang wird die Ich-Erzählerin im öffentlichen Raum von den anderen Figuren angesprochen („auf der straße,“ „im café,“ „im kaufhaus“ oder auch beim „clubbing, abend“). Im weiteren Verlauf des Kapitels dringen die Figuren in die Privatsphäre der Ich-Erzählerin ein, bis sie schließlich in ihrem Wohnzimmer sitzen. Am Anfang scheinen die Figuren der Ich-Erzählerin nur guten Rat geben zu wollen. Als sich dann herausstellt, dass die Ich-Erzählerin daran kein Interesse hat, wird der Ton stets aggressiver und die Figuren stets aufdringlicher.

Im letzten Unterkapitel „danach. an der frischen luft“ hat die Ich-Erzählerin ihre Belagerer aus ihrem Haus gedrängt, diese geben jedoch nicht auf. Vielmehr machen sie Pläne, wie sie in Zukunft noch näher an die Ich-Erzählerin herankommen können.³³⁵

deutschlandfunk

Im letzten und kürzesten Kapitel liegt die Transkription einer Radiosendung vor. Die Radiosendung wird von einem Patienten im Neuköllner Krankenhaus wiedergegeben. Der Erzähler spricht einmal in der Ich-Perspektive, und zwar erst am Ende des Kapitels, wo er sich überlegt, was noch von ihm übrig bleiben wird, nachdem er das Krankbett (lebendig oder nicht) verlässt:

das radio werde weiterlaufen, sagt die schwester, ohne zweifel, doch sie glaube kaum, dass in diesem zimmer zu hören sein werde, dass man von mir eine ganze weile nichts mehr gehört habe. möglicherweise werde einer versichern, dass man mich noch gut in erinnerung habe, ich tauchte ja immer wieder auf in ihren gesprächen, ich tauchte auf in ihren gedanken, ich sei da vorhanden [...] unklar bleibe, ob sie wirklich sagen würde: schade, dass ich das nicht mehr aktiv erleben könne. und: jemand sei sicher, wo ich jetzt auch sei, ich hörte ihnen zu, ich wüsste, dass sie an mich dächten. ich würde das positiv sehen.³³⁶

Die Ich-Figur, die vielleicht bald stirbt, überlegt sich, ob sie nicht im Diskurs weiterleben kann, und in dem, was andere von ihr denken.

Das Kapitel schließt mit einem banalen Verkehrsbericht: „a1: köln zwischen köln-nord und köln-lövenich unfall 4 km stau,“³³⁷ der aber im letzten Moment noch ins Menschliche kippt: „vorsicht

335 Ebd., S. 173.

336 Ebd., S. 188.

337 Ebd., S. 189.

auf der a7 hannover richtung kassel: zwischen derneburg/salzgitter und dreieck salzgitter befinden sich personen auf der fahrbahn.“³³⁸

4.3.3 Anonymer Alarmismus, öffentliche Mediensprache

In *die alarmbereiten* behandelt Rögglä den alarmistischen Sprachgebrauch im Alltag, wobei sich die Sprechenden stets mehr ihren Aussagen und Meinungen entziehen und so Gespenstern ähneln. Dabei liegt nie eine direkte Figurenrede vor und die Figuren beziehen sich auf Wissen und Sprechweisen aus den öffentlichen Medien.

Die Form der Sprache in *die alarmbereiten* ist höchst entfremdend, sie ist sehr gewöhnungsbedürftig. So reflektiert Rögglä die Situationalität von Ästhetik in der Sprache und die Ideologie, die immer hinter dieser Ästhetik verborgen liegt.

1. Auf der Ebene des Wortes

Auch in *die alarmbereiten* liegen zahlreiche Wort-Neuschöpfungen vor. Rögglä konzentriert sich besonders auf die unterschiedlichen Jargons des 21. Jahrhunderts. Eine neue Sprache hat sich entwickelt, die Wissen aus Technik und Medien speichert. Ständig tauchen in der Alltagssprache solche Wörter auf, dessen Bedeutung sich nicht leicht vom Wort selbst ablesen lässt.

Es sind Wörter, die ein tiefes Hintergrundwissen voraussetzen, das aber kein Mensch vollständig besitzen kann, da die Wissenschaft in unserem Zeitalter auf eine sehr komplexe, auch interdisziplinäre Ebene gelangt ist. Niemand ist im Stande, auch nur eine Übersicht über den Stand der Wissenschaft zu bekommen. Gleichzeitig reicht es aber nicht aus, nur ein Spezialfeld der Wissenschaft zu kennen, um die komplexe Wirklichkeit, in der wir leben, zu verstehen.

Dennoch wird auch im Alltag ständig auf einer pseudowissenschaftlichen Ebene argumentiert um an Glaubwürdigkeit zu gewinnen, wobei sich das 'Wissen' jedoch oft schlicht auf den entsprechenden Wortschatz beschränkt. Rögglä weist im Interview mit Krauthausen auf dieses

338 Ebd.

sekundäre Expertentum des modalen Menschen hin:

Das ist ein wichtiges Thema, dieses sekundäre Expertentum. Wir werden alle zu Experten. Einerseits gibt es die Figur der Medienexperten, bei denen meist gar nicht klar ist, was die eigentlich für einen Hintergrund haben und warum sie Experten sein sollen. Aber wenn man verfolgt, was in den Blogs diskutiert wird, dann finden sich dort jede Menge Experten.³³⁹

Röggla beobachtet, dass wir alle als Experten wahrgenommen werden können, wenn wir uns nur über die mediale Berichterstattung die Sprache der Katastrophenvermittlung aneignen. Die Anziehungskraft des Expertentums liegt in der Dichotomie 'Sicherheit und Distanz,' die es verspricht. „Man hat mehr Überblick, wenn man Experte ist,“ so Röggla.³⁴⁰

Es scheint allerdings in *die alarmbereiten* überlebensnotwendig, das Vokabular der komplexen neuen Welt zu beherrschen. Die Ich-Figuren werden ständig darauf hingewiesen, dass das Beherrschen von medialen und wissenschaftlichen Begriffen (vor allem in Bezug auf die Wirtschaft) unentbehrlich ist. So wird dem Übersetzer vom Seminarleiter mehrmals wegen fehlenden Wortschatzes ermahnt: „also mal ganz im ernst: von der 'vertrauenskrise' solle ich schon was gehört haben, die sei doch kein jägerlatein, sondern einfach und verständlich,“³⁴¹ und auch: „aber ich stolpere ja schon über die einfachsten begriffe! als wäre die kreditklemme ein fremdwort! als wäre der ölpreis ein abstaktum! als wären minuserwartungen ein kompliziertes sprachspiel!“³⁴²

Während der Übersetzer dazu aufgefordert wird, sich die Expertensprache anzueignen, wird die Ansprechbare von ihrem Gesprächspartner darum gebeten, die Welt der Katastrophe und ihre Sprache zu verlassen:

ob ich nicht mal aus meinem permanenten präsens rauskommen könne, aus meinem kassandrapräsens, in dem ich mich versteckt hielte, ob das möglich sei, wenigstens für sekunden? dieses präsens der kelpwälder im pazifik, das präsens der arktischen planktonteilchen und der sich ablösenden eisschelfe, und im präsens der menschen hier landen?

Röggla behandelt das sekundäre Expertentum und dessen absurde Sprache mit ironischem Humor. So betont sie in *die erwachsenen* die Absurdität der vielen Kinderkrankheitsbilder in der

339 Krauthausen: Experten ohne Auftrag.

340 Ebd.

341 Röggla: *die alarmbereiten*, S. 56.

342 Ebd., S. 57.

modernen Gesellschaft mit einer langen Aufzählung neuer Krankheitsbilder:

ob ich an die tatsächlichen erdnuss- und erdbeerallergieneltern, die lactoseunverträglichkeitseltern, fructoseintoleranzeltern, die glucose- und die diabetesfraktion, die gegen das jod gestimmten und für das job kämpfenden eltern denken würde, an die eltern mit sogenannten hautpflegesituation, mit atemempfindlichkeitsthemen?³⁴³

Röggla entlarvt in *die alarmbereiten* die Sprache des Sekundärexperten, die behauptet mehr zu sein als bloß Form, aber in Wirklichkeit ein Herrschaftsgestus ist und oft auf der Ebene des Zeichens (ohne Bedeutung) steckenbleibt. Diese Ebene des Lexems ist in allen Kapiteln der *alarmbereiten* sehr wichtig. Im vorletzten Kapitel, *wilde jagd*, geht Röggla jedoch auch auf narrative Strategien ein. Da betonen alle Figuren ihre Autorität mit ihren eigenen persönlichen Erfahrungen und Hintergründen (vgl. auch unten).

2. Auf der Ebene der Rhetorik, der Narration

Es werden in *die alarmbereiten* sowohl Rhetoriken aus den Medien wie auch Narrationen von fiktionalen Erzählungen übernommen, adaptiert und kritisiert. Diese rhetorischen Mittel, importiert aus Bereichen des Alltags, sind für die Figuren Werkzeuge, um im Gespräch an Glaubwürdigkeit und Authentizität zu gewinnen.

Als Beispiel für die Rhetorik der öffentlichen Medien zitiert Weiss einen Satz aus *die erwachsenen*: “die facts sind: wir haben hier eine ausnahmesituation.”³⁴⁴ Weiss weist darauf hin, dass „[i]nsbesondere der Ausdruck 'facts'“ den Übergang der öffentlichen Mediensprache in den privaten Sprachgebrauch signalisiert.³⁴⁵ Der Ausdruck 'facts' impliziert jedoch auch eine Allgemeingültigkeit der Aussage und das Englische ruft eine gewisse Expertise auf.

Die öffentlichen Medien und ihre Rhetorik werden vor allem in den Kapiteln *die zuseher* und *wilde jagd* reflektiert. Im ersten Kapitel, *die zuseher*, erinnert das Setting an einen Expertentisch im Abendjournal. Und im vorletzten Kapitel, *wilde jagd*, werden die im Internet durch Privatpersonen verbreiteten Meinungen nachgeahmt. Immer wieder greifen die Figuren dabei auf

343 Ebd., S. 83.

344 Ebd., S. 84.

345 Weiss: Mediale Inszenierung, S. 87.

die Aussagen anderer Personen zurück, um an Glaubwürdigkeit zu gewinnen: „man habe ihm gesagt,“ so argumentiert der 'möchtegern-journalist,' wenn er seinem Gegenüber davon überzeugen will, dass die Katastrophe bevorstehe.³⁴⁶ Auch die 'irgendwie-nachbarin' beruft sich auf andere, wenn sie die Ich-Erzählerin davon überzeugen will, dass die beiden sich doch kennen: „sie hätten ihr gesagt, sie werde mich nicht wiedererkennen.“³⁴⁷

Ein weiteres rhetorisches Mittel zur Steigerung von Glaubwürdigkeit sind rhetorische Fragen, oft verbunden mit einer Negation: „bitte, ich wolle doch nicht abstreiten, dass“³⁴⁸ „ob ich mir nicht klarmache, wie“³⁴⁹ und „als ob ich es nicht wissen würde“³⁵⁰ sind nur einige von vielen Beispielen, in denen durch Negation das Gegenteil der Aussage suggeriert wird und die Ich-Figur erzählt bekommt, dass sie ihre eigene Ansichts anpassen soll.

Dem letzten rhetorischen Mittel wegen, das den Sprechern Glaubwürdigkeit verleihen soll, weisen wir noch auf die stetigen Wiederholungen gewisser Redewendungen und Themen hin. Jeder Sprecher hat seine Steckenpferde, so wird 'die ansprechbare' immer wieder auf ihre Cassandra-Neigungen hingewiesen, während die Sprecherin des Elternrats mehrmals das Setting des kommunikativen Gespräches betont, obwohl sie nie jemand anderen zu Wort kommen lässt.

In *die alarmbereiten* wird von Rögglä auch wieder stark auf fiktionale Erzählmuster eingegangen, die die angeblich katastrophale Wirklichkeit verständlich machen sollten. Sehr explizit wird diese Strategie in den einleitenden Absätzen, die oben schon zitiert wurden, dargestellt. „mal sehen, ob die wälder wieder brennen“ weist nicht nur auf das ständige Warten auf die Katastrophe hin, sondern führt auch das förmliche Programm des Buches ein.

Die Einleitung ist stark stilisiert und rhythmisiert. Rögglä macht Gebrauch von Trochäen, wobei sich betonte und unbetonte Silben abwechseln. Dies hat, wie auch das Katastrophennarrativ, eine starke Sogkraft und bewirkt gleichzeitig ein kontinuierlich schnelleres Lesen. Diese Metrik wirkt gegen Ende jedes Kapitels am stärksten, bis das Sprechen schließlich in einer atemlosen Hysterie endet.³⁵¹

346 Rögglä: *die alarmbereiten*, S. 123.

347 Ebd., S. 130.

348 Ebd., S. 43.

349 Ebd., S. 132.

350 Ebd., S. 33.

351 Krauthausen: *Gespräche mit Untoten*, S. 200.

3. Die Figuren, der Narrator

Es sind auch in *die alarmbereiten* keine traditionellen Figuren aufzufinden. Die Ich-Figuren haben keine eigene Stimme und werden lediglich durch fremdbestimmte Aussagen charakterisiert. Über die anderen Figuren, die dem Ich-Erzähler zureden und so gleichzeitig über den Ich-Erzähler berichten, findet der Leser ebenfalls nichts heraus. Die Figuren sind auch nicht als Individuen zu interpretieren, sie werden bloß methodisch eingesetzt, um Diskurse zu beschreiben.

Das „(ich)“ ist tatsächlich die zentrale, wenn auch stumme Figur. Man kann es als Spielball der anderen begreifen, denn es wird geleugnet, ignoriert, stumm gestellt, herumgeschubst, umgangen und zugleich beherrscht es dadurch die anderen. In einer von Katastrophengeschichten geprägten Gesellschaft hat das Ich eigentlich nichts mehr verloren, denn die Katastrophe ist immer zu groß für den Einzelnen. Und doch wird immer noch behauptet, wir leben in einer Zeit, in der das Ich das wichtigste sei. Das ist ein interessanter Widerspruch. Es ist die Provokation des Stücks, dass das „(ich)“ total bestimmt wird durch die Projektionen oder Reaktionen der anderen und selbst nicht zu Wort kommt.³⁵²

Die Geschichten werden aus der Ich-Perspektive erzählt, die jeweilige Ich-Figur ist jedoch nur Sprachrohr anderer Menschen. Sie kommt selbst nie zu Wort. Wenn sie aber etwas sagen will, wird ihr von ihren Gegnern das Schweigen auferlegt: „aber sie sehe schon, ich wolle nicht recht einsteigen. ich wolle nicht ins gespräch einsteigen, das sie mir anbiete.“³⁵³ Wenn sie Protagonistin dann spricht, werden ihre Worte nicht wiedergegeben, sondern ein Sternchen (*) eingefügt, wonach ihr aber immer wieder bald das Wort entnommen wird. „wie, davon wisse ich nichts?“³⁵⁴ „natürlich sei das meine privatangelegenheit – aber [...],“³⁵⁵ „vielleicht wolle ich es auch nicht verstehen,“³⁵⁶ „müsse man mich daran erinnern?“³⁵⁷ und schließlich „sie sei nicht aggressiv, ich sei hier die aggressive,“ sind nur einige Beispiele dafür, wie die Ich-Figur im vierten Kapitel (*die erwachsenen*) nicht von ihrem ihr vorgeheuchelten Rederecht Gebrauch machen kann.

352 Röggla, Kathrin: worst case. Programmheft Schauspielhaus Wien. Spielsaison 2009/2010, S. 4.

353 Röggla: *die alarmbereiten*, S. 45.

354 Ebd., S. 79.

355 Ebd., S. 80.

356 Ebd., S. 82.

357 Ebd., S. 85.

Dennoch weisen die Sprechenden immer wieder darauf hin, dass es sich um ein Gespräch handelt: „ich sei nicht hierherzitiert worden, wie ich das leider schon ausdrückte – ich sei zu einem Gespräch eingeladen worden.“³⁵⁸ Rögglä konzipiert das Gespräch im Sinne von 'Hin und Wieder' als wichtige Komponente ihrer Poetik. Jedoch liegt in *die alarmbereiten* keine kommunikative Gesprächskultur vor. Das Gespräch ist für Rögglä laut Krauthausen gleichzeitig „keine freie Begegnung autonomer Individuen, sondern vor allem ein Disziplinartechnik und muss in einer Ästhetik, die sich seiner bedient, als Normierungsapparat sichtbar gemacht werden.“³⁵⁹

Der Normierungsapparat zeigt sich auch immer wieder, wenn die Ich-Figuren darauf hingewiesen werden, wie sie sich verhalten müssen, was sie machen sollen, und dass sie wieder 'zu sich' kommen müssen. Der Ich-Figur wird ständig vorgeworfen, nicht mehr 'sie selbst' zu sein, sich geändert zu haben: „sie hätte mich komplett gewandelt, müsste sie schon sagen, ich sei ja gar kein richtiges gegenüber mehr.“³⁶⁰

Wie auch in anderen Büchern Rögglas verschwinden in *die alarmbereiten* die Ich-Erzähler am Ende ihrer Kapitel. Interessanterweise hängt die Auflösung der Figuren oft mit Debords Spektakelgesellschaft zusammen, in der das Subjekt bloß als Verdopplung agiert, und seine Beziehung zur Wirklichkeit verloren hat.

Die Figuren [...] scheinen nur noch „aus zweiter Hand“ zu leben, sind nicht mehr unmittelbar am Geschehen beteiligt, was sich auch in ihrer Sprachlichkeit niederschlägt, das heißt es gibt keine direkten, sondern nur noch indirekten Reden beziehungsweise den Konjunktiv, um sich auszudrücken. Was hat sich zwischen die Menschen und die Welt geschoben?

Zum einen die Medien. Wir leben in einer von Massenmedien bestimmten Welt. Und in einer *Gesellschaft des Spektakels*, die, wie Guy Debord sagt, von der Logik der Trennung lebt. Der Trennung von den eigenen Erfahrungs- und Handlungsräumen zu denen vom Spektakel gebotenen. Zum anderen leben wir in einer hoch arbeitsteiligen, globalisierten Welt, die sehr stark durch Vermittlung geprägt ist, direkte kausale Handlungs- und Auswirkungsverhältnisse werden in den entscheidenden gesellschaftlichen Fragen selten. Sozusagen eine Welt der Schreibtischtäter: Die Handlungen werden technokratisch oder strukturell bedingt gerechtfertigt.³⁶¹

358 Ebd., S. 88.

359 Krauthausen: Gespräche mit Untoten, S. 207.

360 Rögglä: *die alarmbereiten*, S. 49.

361 Rögglä: *worst case*, S. 4-5.

Das Verschwinden des Recherchegepensts hängt eng mit der aufkommenden Technik zusammen. So verschwindet das Recherchegepenst in „der vip-lounge für die businessmen and -women dieser welt, [...] im gelächter dieser menschen oder im leisen geräusch der sich bewegendenden maschinen, furchtbar weit draußen am rollfeld.“³⁶²

Die Ansprechbare hat am Ende des Kapitels Atemnot, nicht nur weil sie nicht mehr aufhören kann, alarmistische Zukunftsvision zu produzieren, sondern auch weil sie in einem abgeschlossenen „schlagartig erhitzenden und verrauchten raum“³⁶³ verbleibt. Sie hat buchstäblich den Anschluss zur Außenwelt verloren.

Die Figuren, die auf den Ich-Erzähler einreden, sind unsichtbar. Sie vertreten alle eine starke Meinung, aber können nicht für sich selbst reden. Mit einer extrem merkwürdig wirkenden Fokalisierung reflektiert Rögglä die Art und Weise, wie in Zeiten von Internet und Massenmedien kommuniziert wird, insbesondere in Bezug auf das 'Katastrophische'. Stets ist eine große Distanz zur Aussage vorhanden. Krauthausen bezeichnet die Konjunktiv-Form bei Rögglä als „elliptisch“,³⁶⁴ da „die rahmende Zuordnung einer Erzählinstanz [fehlt], die mit einleitenden Formeln wie beispielsweise 'er sagt' oder 'sie sagt' die wiedergegebene Rede einer bestimmten Sprechinstanz zuschreiben würde.“³⁶⁵ Auch verlassen sich die Figuren oft auf andere Instanzen, um ihre Aussagen glaubwürdig zu machen, zum Beispiel dadurch, dass sie andere paraphrasieren.

Behrendt beschreibt Rögglä als 'Sprachverschieberin', dies ist aber genau das, was ihre Figuren in *die alarmbereiten* auch tun. Sie verwenden Rhetoriken, die sie den öffentlichen Medien entnehmen, leere Wörter, die bloß als Mittel zum Zweck dienen, und auch stilisierte Sprachrhythmen, um so den Eindruck zu erwecken, dass sie eine Autorität sind. Dieses 'Sprachverschieben' hat in *die alarmbereiten* immer einen Herrschaftsanspruch als Ziel, und genau dagegen will Rögglä vorgehen. Sie, anders als ihre Figuren, setzt das sprachliche Verschieben ein, um diesen Herrschaftswunsch aufzudecken.

362 Rögglä: *die alarmbereiten*, S. 119.

363 Ebd., S. 53.

364 Krauthausen: *Gespräche mit Untoten*, S. 196.

365 Pirker: *Wi(e)der die Wirklichkeit*, S. 45.

5 Conclusio

„Ich werde in einem Affenzahn die Sache erzählen, denn ich weiß, Sie haben wenig Zeit. Ich weiß, Sie sind ungeduldig. Sie wollen, dass ich auf den Punkt komme. Sie wollen die Essenz meiner Rede, meine Botschaft, Sie wollen den Mehrwert abschöpfen. Eine Rede ohne Rede, ein Vortrag ohne Vortrag wäre schön. Wir sparen ihn einfach aus, ja? Und haben nur noch den Effekt.“³⁶⁶

Röggla's Arbeit interagiert immer mit dem Jetzigen. Viele von Röggla's Arbeiten befassen sich mit politischen Themen, die in der Öffentlichkeit polarisierende Reaktionen hervorbringen. So handelt der erste Text, der in dieser Masterarbeit besprochen wurde, *really ground zero: 11 september und folgendes* von den Terroranschlägen in New York am 11. September 2001. Der zweite Text *draußen tobt die dunkelziffer* handelt von der Wirtschaftskrise, die in Europa vor fast zehn Jahren ausbrach. Im dritten Text, *die alarmbereiten*, steht kein katastrophales Ereignis, sondern die Katastrophe als sprachliche Form im Zentrum.

Bei den Analysen der obigen Texte ist herausgekommen, dass sich Röggla als Schriftstellerin in zehn Jahren stark entwickelt hat. Als sie sich mit *really ground zero* noch mit der eigentlichen Katastrophe beschäftigte, mit der Katastrophe als Ereignis, sah sie später zu, wie die Katastrophe zum Genre wurde. Heute brauchen wir kein katastrophales Ereignis mehr, um uns der alarmistischen Sprache zu bedienen, die bei 9/11 vielleicht zum ersten Mal in den extremen Formen, die sie heute annimmt, beobachtet werden konnte. In ihrer einleuchtenden Rede anlässlich der Verleihung des Bruno-Kreisky-Preises für das politische Buch legt Röggla einen wichtigen Aspekt ihrer Poetik dar, der sich in den zehn Jahren ihrer Beschäftigung mit der Katastrophe herausgebildet hat:

wir befinden uns mit der literatur auf einem ästhetischen, nicht auf einem politischen feld, sicher, literatur kann politische effekte haben, sie kann politisches thematisieren, aber nicht per se politisch sein. und doch gibt es schleichwege des ästhetischen durch das politische und umgekehrt, trampelpfade oder auch paradestraßen, die eben immer wieder

366 Röggla: Die falsche Frage, S. 76-77.

zeigen, daß das ästhetische und das politische sich durchdringen.³⁶⁷

Röggla literarische Arbeit, die gleichzeitig Recherchearbeit ist, untersucht in erster Linie das Ästhetische. Sie stellt immer wieder die Frage, wie etwas dargestellt wird oder werden kann. Die Schriftstellerin zeigt dabei die Verstricktheit des Menschen in Diskursen und Sprechweisen sowie die Funktionalität von Narration und Rhetorik mithilfe von Änderungen in diesen Diskursen, Sprechweisen, Narrationsmustern und Rhetoriken. Krauthausen kommentiert diese Vorgehensweise wie folgt:

Diesen ästhetischen Verfahren liegt ein Verständnis von politischer Literatur zugrunde, das sehr genau um die Differenz zwischen Ästhetik und Politik weiß und sich deshalb auf situative Strategien (mit begrenzter Haltbarkeit) verlässt[.]³⁶⁸

Die Situationalität der politischen Aussage bei Röggla lässt sich mit Butlers Iterationsgedanke motivieren. Jedes Mal wenn ein Zeichen rekontextualisiert wird, wenn eine Aussage neu getroffen wird, kann sie die Wirklichkeit verändern, und Werte verschieben. Röggla arbeitet mit dieser Theorie und überspitzt sie auch, indem sie sprachliches Material ansammelt und sampelt, indem sie mit entfremdenden Strategien auf die Materialität der Sprache hinweist und so die immer präsente Ideologie erst bloßlegt.

Rögglas ästhetisches Programm ist stark von Distanz gekennzeichnet. Dies äußert sich im unmittelbaren Sprechen ihrer Figuren und in der distanzierten Fokalisierung des Narrators. Überhaupt gibt es in den in dieser Arbeit behandelten Werken nie eine Innenperspektive. Immer wird aus einer Außenperspektive erzählt, die Figuren wollen sich auf keinen Fall direkt zu einem Standpunkt äußern. Bei Röggla funktionieren die Figuren bloß als Veräußerlichung eines Diskurses. So thematisiert sie implizit Althusser's Konzept der Anrufung.

Röggla ist der Meinung dass „[f]ür den Widerstand [...] die Distanz nötig [ist], [...] ein gewisser Abstand dringend geboten.“³⁶⁹ Gleichzeitig geht sie aber davon aus, dass sie sich als Schriftstellerin auch annähern muss, an den Diskurs und an ihre Gesprächspartner. „Wenn ich aber

367 Röggla: Rede anlässlich der Verleihung des Bruno-Kreisky-Preises, S. 2.

368 Krauthausen: Gespräche mit Untoten, S. 211.

369 Röggla: Die falsche Frage, S. 81.

niemals unterliege,“ argumentiert Röggl in *Die Falsche Frage*, „das heißt, wenn es mir möglich ist, immer Abstand zu wahren, wie kann ich da etwas von der Welt erfahren?“³⁷⁰

Röggl nähert sich im Gespräch an gesellschaftliche Wirklichkeiten an. Das Gespräch ist für die Schriftstellerin ein dankbares Kommunikationsmittel, da es, durch seine Mündlichkeit und Schnelligkeit, immer wieder korrektionsbedürftig ist. So entfaltet das iterative Zeichen erst im Gespräch seine subversiv Wirkung, da besonders in diesem Zusammenhang „das noch nicht Erstarre, das Lebendige, kreatürliche“ hervorgerufen werden kann.³⁷¹

Die Katastrophe zeigt sich als dankbarer Stoff für die Ansprüche, die Röggl an sich und an ihre Literatur stellt. Seit 9/11 ist die Katastrophe in aller Munde und auch aus den Medien nicht mehr wegzudenken. Die narrativen Strukturen, wie auch das Sprachmaterial, auf das wir uns berufen, um die Katastrophe zu beschreiben, entspringen fiktionalen Erzählmustern, sodass die 'reale' Katastrophe uns letztendlich als Fiktion erscheint. Röggl versucht, gegen diese Fiktionalisierung und 'Verunwirklichung' der Katastrophe und schließlich des Alltags zu agieren, indem sie klassische narrative Strukturen ablehnt und auf die Inszenierung von aller Wahrheit und Authentizität hinweist.

Röggl untersucht die Formen und Überzeugungsstrategien von Sprache auf verschiedenen Ebenen. Das Wort, die Syntax, der Text und der Diskurs werden von Röggl, mithilfe ihrer experimentellen Form, in Frage gestellt. Ästhetischen Fragen verknüpfen sich aber immer wieder mit systemkritischen Gedanken. Rögglas Literatur ist extrem komplex. An der Basis ihrer Werke liegen soziologische, sprachtheoretische und kulturgeschichtliche Konzepte und Theorien. Eine Analyse dieser Literatur greift zu kurz, wenn die indirekt mitvermittelten theoretischen Hintergründe nicht mitgedacht werden. Dazu ist Rögglas Arbeit auch formal sehr experimentell, sodass sich die traditionellen Methoden (wie z.B. die klassische Narratologie) als unzureichend herausstellen. Die Literaturwissenschaft sollte sich für die Analyse von der Literatur von AutorInnen wie Kathrin Röggl weiterentwickeln, neue und interdisziplinäre Analysemethoden sind angebracht.

370 Ebd.

371 Ivanovic: *Bewegliche Katastrophe*, stagnierende Bilder, S. 110.

6 Bibliographie

6.1 Primärtexte

Röggla, Kathrin: Abrauschen. Roman. Salzburg: Residenz 1997.

Röggla, Kathrin: die alarmbereiten. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Röggla, Kathrin: draußen tobt die dunkelziffer. In: besser wäre keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 233–306.

Röggla, Kathrin: Irres Wetter. Salzburg: Residenz 2000.

Röggla, Kathrin: Niemand lacht rückwärts. Salzburg: Residenz 1995.

Röggla, Kathrin: really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt am Main: Fischer 2001.

Röggla, Kathrin: tokió, rückwärtstagebuch. Nürnberg: Starfruit 2009.

Röggla, Kathrin: wir schlafen nicht. Roman. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

6.2 Sekundärliteratur

6.2.1 Selbstständige Werke

Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Biendarra, Anke S.: Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalization. Berlin: De Gruyter 2012 (= Interdisciplinary German cultural studies 12).

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. 4. Auflage. Frankfurt am Main:

- Suhrkamp 2013.
- Delgado-García, Cristina: Rethinking Character in Contemporary British Theatre. Berlin: De Gruyter 2015.
- Derveaux, René: Melancholie im Kontext der Postmoderne. Anthropologische Implikationen der Postmoderne unter besonderer Berücksichtigung der Melancholieproblematik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2002.
- Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
- Gumpert, Matthew: The End of Meaning. Studies in Catastrophe. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2012.
- Hempel, Leon, Marie Bartels u.a. (Hg.): Aufbruch ins Unversicherbare. Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2013.
- Jachs, Siegfried: Einführung in das Katastrophenmanagement. Hamburg: tredition 2011.
- Kremer, Christian: Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla. Marburg: Tectum 2008.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Nübling, Damaris u. a. (Hg.): Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels. 4., komplett überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr 2013.
- Poppe, Sandra, Thorsten Schüller u.a. (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. Septembers 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: Transcript 2009.
- Reinhäkel, Heide: Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Transcript 2012.
- Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz: Droschl 2006.
- Röggla, Kathrin: Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen. Berlin: Theater der Zeit 2015.

Walter, François: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Stuttgart: Reclam 2010.

6.2.2 Aufsätze aus Sammelbänden und Zeitschriften

Allkemper, Alo: Kathrin Röggla. „stottern“. In: Allkemper, Alo, Norbert Otto Eke et. al. (Hg.): Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. München: Wilhelm Fink 2012, S. 417-430.

Baßler, Moritz, Bettina Gruber u.a.: Einleitung. In: Ders. (Hg.) Gespenster. Erscheinungen - Medien – Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 9–21.

Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: Engelmann, Peter (Hg.): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 11–35.

Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. In: Theater Heute 45/3 (2004), S. 56–58.

Betten, Anne: Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Betten, Anne und Jürgen Schiewe (Hg.): Sprache, Literatur, Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011, S. 132–153 (= Philologische Studien und Quellen 234).

Beutner, Michael: 9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion. In: Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 17–36 (= Film, Medium, Diskurs, Bd. 4).

Clare, Jennifer: „Es ist die leichte Begehbarkeit von so vielen Epochen und Kulturräumen“. 9/11 als vielstimmige mythische Episode in Thomas Lehrs Roman *September. Fata Morgana*. In: Hennigfeld, Ursula und Stephan Packard (Hg.): Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe. Berlin: Frank & Timme 2013, S. 109–127 (= Kulturwissenschaften, Bd. 11).

Engels, Jens Ivo: Vom Subjekt zum Objekt. Naturbild und Naturkatastrophen in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. In: Groh, Dieter, Michael Kempe u.a. (Hg.): Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und

- Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr 2003, S. 119–142 (= Literatur und Anthropologie 13).
- Felixberger, Peter: Mehr ist zu viel. In: GDI IMPULS. Wissensmagazin für Wirtschaft, Gesellschaft, Handel 2 (2010), S. 109.
- Gerstenberger, Katharina: „On the Plane to Bishkek or in the Airport of Tashkent.“ Transnationalism and Notions of Home in Recent German Literature. In: Herrmann, Elisabeth
- Herrmann, Elisabeth, Carria Smith-Prei u.a. (Hg.): Transnationalism in Contemporary German-language Literature. Rochester, New York: Camden House 2015.
- Grimstein, Jens: Die Komik der Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 309–327 (= Edition Kulturwissenschaft, Band 13).
- Hülk, Walburga: Narrative der Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 113–131 (= Edition Kulturwissenschaft 13).
- Ivanovic, Christine: Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Röggla's *really ground zero*. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 108–117.
- Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller-Dannhausen u.a. (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme 2006, S. 229–245 (= Literaturwissenschaft, Bd. 4).
- Krauthausen, Karin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. In: Kernmayer, Hildegard (Hg.): Schreibweisen Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, S. 191–215.
- Kupczynska, Kalina: Hinhören, weghören, aufhören. Mediale und diskursive Bewegungen in *Die Alarmbereiten* von Kathrin Röggla. In: Knafl, Arnulf (Hg.): Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien. Wien: Praesens 2014, S. 160–172.
- Leschke, Rainer: Medientheorie und Krise. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise

- als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 9–31 (= Edition Kulturwissenschaft 13).
- Lickhardt, Martin und Niels Werber: Pest, Atomkrieg, Klimawandel. Apokalypse-Visionen und Krisenstimmungen. In: Fenske, Uta, Walburga Hülk u.a. (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld: Transcript 2013, S. 345–357 (= Edition Kulturwissenschaft 13).
- Martin, Elaine: New-Economy Zombies: Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*. In: Heffernan, Valerie und Gillian Pye (Hg.): Transitions. Emerging Women Writers in German-language Literature. Amsterdam, New York: Rodopi 2013, S. 131–148 (= German monitor, Bd. 76).
- Mazellier, Catherine: Relire le 11 septembre. Elfriede Jelinek et Kathrin Röggla. In: Inderwildi, Hilda und Catherine Mazellier (Hg.): Le Théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage. Paris: L'Harmattan 2008, S. 39–54.
- Mergenthaler, Volker: „verständnisschwierigkeiten“. Zur Etho-Poetik von Kathrin Röggla's *really ground zero. 11. september und folgendes*. In: Gansel, Carsten und Heinrich Kaulen (Hg.): Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989. Göttingen: V & R unipress 2011, S. 231–245 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 8).
- Meyhoff, Karsten Wind: Katastrophenvisionen und kulturelle Zäsuren in der amerikanischen Populärkultur. In: Schüller, Thorsten und Sascha Seiler (Hg.): Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung. Bielefeld: Transcript 2010, S. 111–134.
- Müller, Stephanie: „Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung.“ Interview mit Kathrin Röggla. In: Kritische Ausgabe 15 (2007), S. 48–54.
- Neubert, Stefan und Kersten Reich: Die Konstruktivistische Erweiterung der Diskurstheorie. Eine Einführung in die Interaktionistisch-konstruktive Sicht von Diskursen. In: Burckhardt, Holger und Horst Gronke (Hg.): Die Idee des Diskurses. Interdisziplinäre Annäherungen. Detmold: Eusl 2000, S. 43-74.
- Prisching, Manfred: Vorbemerkungen. Katastrophen, ihre Deutung und ihre Bewältigung. In: Grossmann, Gerhard (Hg.): Allgemeine Perspektiven der Krisen- und Katastrophenforschung. Wien, Berlin u.a.: Lit 2008, S. i–viii (= Ergebnisse und Perspektiven aus der Krisen- und Katastrophenforschung, Bd. 1).

- Reuber, Paul und Anke Strüver: Diskursive Verräumlichungen in deutschen Printmedien. Das Beispiel Geopolitik nach 9/11. In: Döring, Jörg und Thorsten Thielemann (Hg.): Mediengeographie. Bielefeld: Transcript 2009, S. 315–332.
- Röggla, Kathrin: „besser wäre: keine“. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 99–118.
- Röggla, Kathrin: Die Rückkehr der Körperfresser. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 23–38.
- Röggla, Kathrin: Geisterstädte, Geisterfilme. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 7–22.
- Röggla, Kathrin: Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 209–232.
- Röggla, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. In: Unter vier Augen 2 (2006), S. 98–107.
- Röggla, Kathrin: Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 307–331.
- Röggla, Kathrin: theater ist stottern. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript 2008, S. 199–201.
- Röggla, Kathrin: Über das Anlegen von Katastrophenquellen. In: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 89–97.
- Röggla, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. In: Aspetsberger, Freidbert (Hg.): Leiden Genießen. Zu Lebensformen und –kulissen in der Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien Verlag 2005, S. 248–261.
- Schmitz-Emans, Monika: Gespenstische Rede. In: Baßler, Moritz, Bettina Gruber u.a. (Hg.): Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 229–251.

6.2.3 Zeitungsartikel

- Beutel, Carolin. Eine Zeit, die Katastrophen produziert. In: Der Standard: 06.04.2010, S. 15.

Columbiani, Jean-Marie: Nous sommes tous Américains. In: Le Monde: 13.09.2001, S. 14.
Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich was passiert. In: Falter: 11.10.2002, S. 63–64.
Klaus, Walter: Pop goes Krisenstablogik. In: Tageszeitung: 11.9.2002, S. 21.
Knipphals, Dirk: Auf dem Adrenalin-Teppich. In: Tageszeitung: 24.12.2001, S. 22.

6.2.4 Diplomarbeiten und Masterarbeiten

Markovic, Bettina: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion. Mit besonderer Berücksichtigung von Kathrin Röggla's Prosa. Diplomarbeit. Universität Wien 2006.
Pirker, Elisabeth: Wi(e)der die Wirklichkeit. Dokumentarische Verfahrensweise in den Dramen von Kathrin Röggla. Diplomarbeit. Universität Wien 2008.
Rotky, Verena: Wie politisch schreiben österreichische Dramatikerinnen heute? Eine Studie am Beispiel von Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla. Masterarbeit. Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz 2013.
Weiss, Marielle: Mediale Inszenierung. Zu aktuellen Formen von Text und Autorschaft bei Kathrin Röggla. Diplomarbeit. Universität Wien 2012.

6.2.5 Internetquellen

Affenzeller, Margarete: Kathrin Röggla: „Wir leben in einem großen Katastrophen-Bild“.
http://derstandard.at/1254311055365/Schauspielhaus-Wien-Kathrin-Roeggla-Wir-leben-in-einem-grossen-Katastrophen--Bild?_viewMode=forum (12.10.2015).
Biringer, Eva: Draußen ist die Wirklichkeit.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8419:kathrin-roeggla-besser-waere-keine-essays-und-theater&catid=100&Itemid=100087 (22.04.2016).
Böhnke, Alexander und Céline Kaiser: interview in navigationen. siegener beiträge zur medien- und kulturwissenschaft.

- http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm (15.04.2016).
- Burckhardt, Susanne: ‚Alle dachten, es ist jetzt ein Krieg ausgebrochen.‘
http://www.deutschlandradiokultur.de/alle-dachten-es-ist-jetzt-ein-krieg-ausgebrochen.954.de.html?dram:article_id=146596 (04.05.2016).
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels.
<https://www.anarchismus.at/ueber-den-tellerrand-blicken/situationismus/288-guy-debord-die-gesellschaft-des-spektakels> (13.04.2016).
- Duden: Katastrophe.
<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Katastrophe> (30.03.2016).
- Krauthausen, Karin: Experten ohne Auftrag.
<http://trajectoires.revues.org/337> (20.04.2016).
- Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek.
https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Millner.pdf (18.05.2016).
- Macho, Thomas: Apokalypse jetzt. Das Blinzeln der letzten Menschen.
<http://www.cicero.de/salon/das-blinzeln-der-letzten-menschen/45962> (20.04.2016).
- Röggla, Kathrin: Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten. Rede zur Entgegennahme des Solothurner Literaturpreises 2005.
www.kat.ch/bm/solo10a.htm (20.04.2016).
- Röggla, Kathrin: Rede anlässlich der Verleihung des Bruno-Kreisky-Preises für das politische Buch 2004.
<http://www.renner-institut.at/download/texte/roeggla.pdf> (2.05.2016).
- Simon, Anne-Catherine: Kulturgeschichte der Katastrophen. „Wir warten auf einen Messias“.
http://diepresse.com/home/panorama/welt/558852/Kulturgeschichte-der-Katastrophen_Wir-warten-auf-einen-Messias (14.04.2016).
- Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others.
https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf (01.05.2016).
- Webseite des Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe.

http://www.bbk.bund.de/DE/DasBBK/Geschichte/geschichte_node.html (12.04.2016).
Werndl, Kristina: „Man bekommt spontan Lust zu pöbeln.“
http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/werndl_roeggla_frm.htm (02.04.2016).

6.2.6 Nachschlagewerke

Kluge, Friedrich und Elmar Seebold: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. Auflage. Berlin: de Gruyter 2002.
Wolf, Werner: Metafiktion. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004, S. 172–174.

6.2.7 Programmhefte

Lux, Joachim: Zu „Bambiland“. In: Elfriede Jelinek: Bambiland. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004, S. 4-5.
Röggla, Kathrin: worst case. Programmheft Schauspielhaus Wien. Spielsaison 2009/2010.

7 Anhang: Abstract

Kathrin Röggla gilt als eine der wichtigsten AutorInnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In ihrer Literatur analysiert sie sprachkritisch die Diskurse der öffentlichen Medien und des Alltags. Die Schriftstellerin will dabei über die Kritik an die Sprache auch Ideologiekritik formulieren. In dieser Masterarbeit wird untersucht, welche Methoden Röggla anwendet, um den Katastrophendiskurs der Gegenwart nicht nur darzustellen, sondern auch zu dekonstruieren und so über die Ästhetik politische Akte zu setzen.

Drei Primärtexte werden analysiert. Erstens das Augenzeugenbericht *really ground zero. 11. september und folgendes*, eine Analyse des Medienspektakels in New York nach 9/11. Zweitens das Drama *draußen tobt die dunkelziffer*, in dem der Schuldendiskurs mit der Katastrophenfiktion verglichen wird. Drittens der Prosatext *die alarmbereiten*, in der aufgezeigt wird, wie die Katastrophe in den Alltag angekommen ist.

Es wird eine Evolution in Rögglas Literatur aufgezeigt, die sich von einer Beschreibung der Katastrophe als Ereignis über eine Reflexion des Katastrophengenres bis zur Charakterisierung der Katastrophensprache bewegt.