



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wi(e)der die Wirklichkeit –  
Dokumentarische Verfahrensweise in den Dramen von  
Kathrin Röggla“

Verfasserin

Elisabeth Pirker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Pia Janke



Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Eltern bedanken, die mich während meines Studiums ganz wesentlich unterstützt haben.



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>7</b>
1.1. Erkenntnis und Forschungsinteresse .....	7
1.2. Fragestellung und theoretischer Zugang .....	11
<b>2. Konzeptionstheoretische Überlegungen.....</b>	<b>15</b>
2.1. Zentrale Referenzen .....	15
2.1.1. Dokumentarisches Verfahren zwischen Realität und Fiktion .....	15
2.1.2. Journalistische Praxis im literarischen Feld .....	22
2.2. Zentrale Themen .....	28
2.2.1. Mediale Wirklichkeitsproduktion, Realitätsverlust und Hunger nach Authentizität .....	29
2.2.2. Der neoliberale Diskurs und das postmoderne Individuum .....	33
2.3. Ideologiekritik über Sprachkritik .....	36
<b>3. Textkompositorisches Verfahren am Beispiel drei ausgewählter Stücktexte.....</b>	<b>40</b>
3.1. <i>wir schlafen nicht</i> .....	40
3.1.1. Das Phantasma der Unternehmensberatung – ein gesamtgesellschaftliches Phänomen? .....	40
3.1.2. Formale und inhaltliche Gestaltung .....	42
3.1.3. Das konjunktivische Interview .....	55
3.2. <i>fake reports</i> .....	61
3.2.1. Der 11. September 2001 und Folgendes .....	61
3.2.2. Formale und inhaltliche Gestaltung .....	67
3.2.3. Zwischen facts und fakes .....	78
3.3. <i>sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!</i> .....	84
3.3.1. Das Interview als `Königsdisziplin´ der Selbstdarstellung .....	84
3.3.2. Formale und inhaltliche Gestaltung .....	87
3.3.3. Wo bleibt das Original in der Kopie?.....	93
<b>4. Resümee.....</b>	<b>97</b>
4.1. Und nochmals die Frage nach der Authentizität .....	97
4.2. Wi(e)der die Wirklichkeit?.....	102
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>112</b>
Primärliteratur .....	112
Sekundärliteratur .....	113
<b>Anhang .....</b>	<b>121</b>
Abstract .....	121



# 1. Einleitung

## 1.1. Erkenntnis und Forschungsinteresse

In seinem Artikel *Wirklichkeit als Kunst* konstatiert Jost Hermand, dass es innerhalb der letzten beiden Jahrhunderte der Literaturgeschichte ein „dialektisches Wechselspiel von normativ-beharrenden Epochen und ständigen Einbrüchen eines zügellosen Realismus“ gegeben hat.<sup>1</sup> Die Tendenz zu einem Schreiben, das sich nicht mehr ausschließlich auf die Schilderung einer fiktionalen Welt beschränkt, sondern stärker die Nähe zur faktischen Wirklichkeit sucht (indem es Elemente dieser Realität aufgreift und in die eigene Textproduktion integriert), sei, so Hermand bereits in der Literatur der Aufklärung und des Sturm und Drang zu finden. Hier ist es noch eine „fiktive Empirie“, wie sie Hermand „im erfundenen Dokument des Briefes“ verortet<sup>2</sup>, doch zunehmend tritt die Wirklichkeit selbst in Erscheinung. So zeigt sich bereits im bürgerlichen Realismus, der sich von den Idealen der Klassik und Romantik abwendet, ein verstärktes Interesse an den sozialen Problemen der gegenwärtigen Zeit und ein Bemühen diese in `wirklichkeitsnahen` Schilderungen poetisch aufzuarbeiten. Im Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit nimmt die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlich-sozialen Realität für die LiteratInnen einen noch zentraleren Stellenwert ein. Besonders die VertreterInnen der Neuen Sachlichkeit sind bestrebt, die `objektive` Wirklichkeit möglichst sachlich genau zu erfassen und zu beschreiben. Am konsequentesten aber sieht Hermand die Tendenz zu einem `realistischen` Schreiben im dokumentarischen Theater der 60er Jahre realisiert.<sup>3</sup>

Das wichtigste konstitutive Strukturelement dieser dokumentarischen Dramatik stellt, wie Brian Barton in seinen Ausführungen zum *Dokumentartheater* feststellt, die Montage dar.<sup>4</sup> Das dokumentarische Verfahren integriert einzelne historisch belegte Fakten in die eigene Textproduktion. Bei dem Quellenmaterial bzw. dem in den dramatischen Texten zitierten Dokumenten handelt es sich beispielsweise um Reportagen, Protokolle, Berichte, Interviews u.ä. Mittels Schnitttechnik, bei der sich Dokument und Kommentar wechselweise überlagern und ergänzen sollen, werden die präsentierten Wirklichkeitspartikel in einen neuen thematischen Zusammenhang gebracht. Dieses Verfahren, das faktische Elemente mittels Auswahl und Montage neu kontextualisiert, soll andere Sichtweisen und Zugänge hinsichtlich der be-

---

<sup>1</sup> Hermand, Jost: *Wirklichkeit als Kunst*. Pop, Dokumentation und Reportage. In: Grimm, Reinhold und Jost Hermand (Hg.): *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 33-52. S. 34.

<sup>2</sup> ebd. S. 34.

<sup>3</sup> vgl. ebd. S. 34-41.

<sup>4</sup> vgl. Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler 1987. S. 4.

handelten Thematik erschließen und den Impetus zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Zeitgeschehen liefern. Den Dramatikern des dokumentarischen Theaters geht es dabei keineswegs um eine neutrale Berichterstattung bzw. einen neutralen Standpunkt im Hinblick auf die behandelten Stoffe. Der Autor nimmt vielmehr die „Stellung des Beobachtenden und Analysierenden“ ein, nicht objektiv, sondern dezidiert „parteilich“<sup>5</sup>, wie es Peter Weiss in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* beschreibt.

Neben der Aufarbeitung der jüngsten politischen und sozialen Vergangenheit und der Gegenwart sieht Weiss die wohl wichtigste Aufgabe des dokumentarischen Theaters in einer rücksichtslosen Kritik an der „Verschleierung“ und „Wirklichkeitsverfälschung“, wie sie in den Massenmedien betrieben wird.<sup>6</sup> Auch Brigitte Marschall verweist in ihrer Vorlesung zum *Theater nach dem Holocaust* auf den inneren Zusammenhang zwischen der Entstehung des Dokumentartheaters der 60er Jahre und den „veränderten medialen Wahrnehmungsbedingungen“ jener Zeit.<sup>7</sup> So war es in den 60ern vor allem das Leitmedium Fernsehen, „dem als dokumentarisches Medium Authentizität und unmittelbarer Wirklichkeitsgehalt zugeschrieben wurde“.<sup>8</sup> Film und Fernsehen haben seitdem wesentliche Einflüsse auf die Gesellschaft ausgeübt. Die via Fernsehen weltweit ausgestrahlten Bilder von Ereignissen wie der Mondlandung oder dem Vietnamkrieg führten zum „Einbruch der Realität ins Wohnzimmer und brannten sich durch televisionäre Aufarbeitung ins kollektive Gedächtnis ein.“<sup>9</sup> Hinsichtlich der von den Medien zunehmend determinierten Wahrnehmungsgewohnheiten kommt es, so Marschall, nun zu einer „Befragung des Faktischen, des Materials, dessen Wahrheitsgehalt mehr und mehr in Frage gestellt“<sup>10</sup> wird.

Wie werden die in den Medien präsentierten Bilder der Wirklichkeit ausgewählt? Nach welchen Gesichtspunkten werden sie präsentiert und welche Absicht steht hinter dieser Präsentation? Wie wird das Versprechen des Dokumentarischen, das ja nach wie vor in unserem Verständnis mit der unmittelbaren „Abbildung von Realität“<sup>11</sup> verknüpft zu sein scheint, eingelöst? Mit dem wachsenden Bewusstsein dafür, dass es sich bei den medial vorgeführten Bildern der Wirklichkeit auch durchaus um Konstruktionen handelt, die keineswegs eine unabhängige Realität wiedergeben, stellt sich vermehrt die Frage danach wo Realität aufhört und Fiktion anfängt.

---

<sup>5</sup> Weiss, Peter: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: *Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre*. Tübingen: Max Niemeyer 1974. S. 57-65. S. 60.

<sup>6</sup> vgl. ebd. S. 58-59.

<sup>7</sup> Marschall, Brigitte: *Theater nach dem Holocaust*. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening.

<https://webct.univie.ac.at/webct/cobaltMainFrame.dowe bct> (13.12.2006). S. 8.

<sup>8</sup> ebd. S. 7.

<sup>9</sup> ebd. S. 8.

<sup>10</sup> ebd. S. 8.

<sup>11</sup> ebd. S. 2.

Die Terroranschläge vom 11. September 2001 auf das New Yorker World Trade Center haben „das Verhältnis von Bild und Realität [zusätzlich] radikalisiert“,<sup>12</sup> wie Jean Baudrillard in seinem Essay *Der Geist des Terrorismus* feststellt. In diesem Zusammenhang gibt es die Theorie, „daß der Einsturz des ersten Towers `der Einbruch des Realen´ (in eine zuvor vornehmlich nur noch virtuell wahrgenommene Welt) gewesen sei, der Einsturz des zweiten Towers aber (da er zeitlich später stattfand und daher von den Fernsehkameras weltweit live übertragen werden konnte) der `Ausbruch der Kunst´.“<sup>13</sup>

Hier scheinen nicht nur die „Kategorien zwischen Real- und Kunstperformance“ durcheinander zu geraten<sup>14</sup>, wie der Dramaturg Joachim Lux vermerkt, sondern auch „Simulation und Wirklichkeit“ scheinen in der gegenwärtigen Wahrnehmung zunehmend zu verschwimmen.<sup>15</sup> Dass Wirklichkeit und Simulation mittlerweile nahezu indifferent geworden sind, erläutert Lux am Beispiel der Kriegsberichterstattung während des Irakkrieges. Der Irakkrieg war der erste Krieg der live übertragen wurde und den die ZuschauerInnen via CNN in „Echtzeit“ mitverfolgen konnten – dies beschreibt Lux treffend mit dem Begriff „wartainment“: „der Soldat starb exakt in dem Augenblick, wo der Zuschauer ihn, Erdnüsse vor dem Fernsehgerät knabbernd, fallen sah; es war der erste Krieg, wo sich mediale und militärische Taktiken direkt ineinander verschränkten, wo Kameras sogar an niedergehenden Bomben befestigt waren [...]“.<sup>16</sup> Das Kriegsgeschehen wurde von den Medien „nach den klassischen Gesetzen der Film-, Theater- oder Fernseh-dramaturgie“ inszeniert und dementsprechend vom fernsehenden Publikum auch quasi als „Real-live-Soap“ rezipiert.<sup>17</sup>

An realen Ereignissen in Echtzeit zu partizipieren (und dies nicht mehr unmittelbar sondern via audiovisuellem Medium), scheint ein Trend zu sein, der boomt, betrachtet man die Millionen Webcasts, die im Internet zu finden sind. Hier werden aber keine spektakulären Ereignisse aufgezeichnet, die einem `wartainment´ vergleichbar wären. Neben Webcasts unterrichtender oder wissenschaftlicher Natur finden sich auch solche, in denen „Menschen mit der

---

<sup>12</sup> Baudrillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*. Herausforderungen des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen Verlag 2002. S. 11-35. S. 29.

<sup>13</sup> Lux, Joachim: Zu „Bambiland“. In: Elfriede Jelinek: *Bambiland*. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004. S. 4-7. S. 5. Lux bezieht sich hier auf Karlheinz Stockhausens `Interpretation´ von 9/11. Dieser bezeichnet die Anschläge auf die Twin Towers als „das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt [...]. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts als Komponisten.“ In: Elfriede Jelinek: *Babel*. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005. o. S.

<sup>14</sup> Lux, Joachim: Ja, ich öffne Ihnen jetzt die Augen. Durchs Dickicht von „Babel“. In: Elfriede Jelinek: *Babel*. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005. ohne Seitenangaben. o. S.

<sup>15</sup> Lux, Joachim: Zu „Bambiland“. S. 6.

<sup>16</sup> ebd. S. 6.

<sup>17</sup> ebd. S. 6.

Videokamera ihren Tagesablauf“ filmen, vom Zähneputzen bis zum Schlafengehen – „Jeder produziert seine eigene Reality-Show.“<sup>18</sup>

Einen dementsprechenden `Hype` erleben auch Fernsehformate, die dem/der ZuschauerIn vordergründig eine Nähe zur (Alltags-)Wirklichkeit garantieren. Von den vielen Reality-Shows, Doku-Soaps und Big Brother-Formaten sei hier exemplarisch die Reihe *The Real World* auf MTV angeführt. *The Real World* wurde zum ersten Mal 1992 ausgestrahlt und erfreut sich noch immer großer Beliebtheit. In jeder Staffel werden sieben einander unbekannte TeilnehmerInnen `gecastet`, die dann zusammen in einer anderen Stadt eine WG beziehen. Wie sich das Zusammenleben innerhalb dieser WG gestaltet, können die ZuschauerInnen dann via Bildschirm mitverfolgen. In ihrem Artikel *Inszenierungsstrategien von deutschen Daily Soaps* können Udo Göttlich und Jörg-Uwe Nieland aber nachweisen, dass es hier nicht darum geht, „zu einer authentischen Darstellung des Alltags Jugendlicher zu gelangen“, was das Format ja vordergründig suggeriert, sondern mittels „soaptypischer Inszenierungsstrategien“ eine „Dramatisierung des Alltagslebens“ zu erreichen.<sup>19</sup> Das Dokumentarische fungiert hier als Beleg, der „der fiktionalen Erzählung den Schein von Alltag“ und Authentizität vermitteln soll.<sup>20</sup> Der Einsatz dokumentarischer Versatzstücke zielt nicht auf „eine Inszenierung von Authentizität der Lebenswelt, sondern auf eine Authentizitätssteigerung der Warenwelt“.<sup>21</sup> Das dokumentarische Verfahren wird hinsichtlich der „Steigerung der Glaubwürdigkeit der dargestellten Lebensstile und der mit ihnen verbundenen Trend-, Musik- und Markenpräsentationen“ eingesetzt.<sup>22</sup> Die so entstandene Indifferenz von Realität und Fiktion ist nach Göttlich und Nieland kein zufälliger Effekt, sondern bewusste Strategie, die darauf baut, diese zwei Ebenen miteinander zu verschmelzen.<sup>23</sup> Hinsichtlich des zunehmenden Zusammenfalls von Simulation und Wirklichkeit, von Realität und Fiktion spricht Andrea Zapp in ihrem Aufsatz *Live – A User’s Manual* vom 21. Jahrhundert als dem „Zeitalter der totalen Fusion und Simulation physischer und medialer Realität in bestem Baudrillardischen Sinne“:

Im postmodernen 21. Jahrhundert stellt das Original – im Sinne verbrieftter Echtheit und Glaubwürdigkeit des Dokumentierten anhand von genuinem Ausgangsmaterial – kein ästhetisches Wertkonzept mehr dar. Die Möglichkeiten der Bild- und Informationsverfremdung, nun mit Hilfe des Computers, sind unbegrenzt. Authentizität ist seiner anfäng-

---

<sup>18</sup> Sontag, Susan: Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. Die Folter der Gefangenen ist keine simple Verfehlung. In: Elfriede Jelinek: Babel. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005. o. S.

<sup>19</sup> Göttlich, Udo und Jörg-Uwe Nieland: Inszenierungsstrategien in deutschen Daily Soaps. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke 2000. S. 163-181. S. 169.

<sup>20</sup> ebd. S. 164.

<sup>21</sup> ebd. S. 178.

<sup>22</sup> ebd. S. 176. vgl. dazu auch die Ausprägungen des Kult-Marketing in den Daily Soaps. ebd. S. 166, 174, 175.

<sup>23</sup> ebd. S. 175.

lichen Rolle der sowohl ästhetischen wie moralischen Wertbemessung des Bildes bzw. Informationsvermittlung entwachsen und aufgegangen in genre- und medienspezifische Subkategorien.<sup>24</sup>

In diesem Kontext wäre zu fragen, inwieweit der Einsatz eines dokumentarischen Verfahrens innerhalb eines Kunstwerks heute überhaupt noch eine adäquate Form darstellt, über die sich etwas aussagen lässt. Oder ist, wie Marschall rhetorisch fragt, „die Suche nach dem Dokument“ und „seiner ästhetischen Einbettung im Rahmen eines Theaterstücks obsolet geworden“?<sup>25</sup> In welcher Weise kann das dokumentarische Versprechen, das den unmittelbaren Zugriff auf eine Realität suggeriert, die jedoch hinter Abbildungs-, Kopier- und Inszenierungsvorgängen zunehmend zu verschwinden scheint, hier überhaupt noch eingelöst werden? Wie wird dabei die eigene Medialität und der subjektive Zugriff auf das ‚faktische Material‘ reflektiert und wie mit den Begriffen ‚Wirklichkeit – Fiktion‘, ‚Dokumentarismus – Authentizität‘ umgegangen?

## ***1.2. Fragestellung und theoretischer Zugang***

Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, die sich mit der Funktion des dokumentarischen Verfahrens in den Theatertexten von Kathrin Röggla auseinandersetzt. Die in Salzburg geborene und in Berlin lebende Schriftstellerin Kathrin Röggla versteht sich selbst als gesellschaftskritische Autorin. Sie setzt sich in ihren Texten mit gegenwärtigen Phänomenen und Prozessen auseinander, die sich unmittelbar auf die Gesellschaft auswirken. In ihrer Arbeit geht es ihr darum, eine „Optik für gesellschaftliche Verhältnisse zu entwickeln, die heute eben immer auch Medienverhältnisse sind“.<sup>26</sup> Der Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Frage, „wie die Produktion von dem, was wir Realität nennen, vorangeht“.<sup>27</sup> Dabei greift sie mehrfach auf ein dokumentarisches Verfahren zurück, das für viele ihrer Texte als konstitutiv gelten kann. So hat sie beispielsweise für den Roman (sowie das gleichnamige Theaterstück und Hörspiel) *wir schlafen nicht* circa drei Jahre lang im Milieu der New Economy und der Unternehmensberatung recherchiert, vierundvierzig Gespräche mit UnternehmensberaterInnen, JuristInnen und Leuten aus der IT-Branche geführt, diese auf Tonband aufgezeichnet und literarisch verarbeitet. Das Stück *sie haben so viel liebe gegeben*,

---

<sup>24</sup> Zapp, Andrea: Live – A User’s Manual. Künstlerische Skizzen zur Ambivalenz von Webcam und Wirklichkeit. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 317-330. S. 317.

<sup>25</sup> Marschall, Brigitte: Theater nach dem Holocaust. S. 4.

<sup>26</sup> Böttiger, Helmut: Die Leute wollen nicht zuerzählt werden! In: Der Tagesspiegel: 07.05.2001, S. 1-3. S. 2.

<sup>27</sup> Jarolin, Peter: Von Elend und Erfolgswang. In: Kurier: 08.06.2005, S. 29.

*herr kinsky!* enthält eine (beinahe) exakte Transkription eines Talkshowgesprächs, das 1977 im WDR ausgestrahlt wurde. In den Stücktext *fake reports* bzw. in die erweiterte Fassung *fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner* werden Ausschnitte des politischen und medialen Diskurses, der rund um 9/11 stattfand, integriert. Im Rahmen der Recherche zum Theaterstück *junk space* hat sie an einem Flugangstseminar teilgenommen, Interviews mit TherapeutInnen geführt und Fachliteratur zum Thema Angstneurosen rezipiert und die dabei gesammelten Fakten in den dramatischen Text integriert. *draußen tobt die dunkelziffer* wiederum basiert auf Gesprächen und Interviews, die die Autorin mit SchuldnerberaterInnen, Selbsthilfegruppen und arbeitslosen Kaufsüchtigen führte. Ihre Arbeitsweise, die sowohl dokumentarische als auch dialogische Elemente in die eigene Textproduktion integriert, hat ihr des Öfteren den Ruf einer „Dokumentaristin“, ja sogar einer „Realitätsfanatikerin“<sup>28</sup> eingebracht. Aber auch wenn ihre Stücke in zahlreichen Rezensionen als „Dokumentarstücke“<sup>29</sup> bzw. „akribische Dokumentationen“<sup>30</sup> bezeichnet werden, soll hier nicht der Versuch unternommen werden ihre Theatertexte dem Genre des Dokumentartheaters zuzuordnen, zumal sich Röggl selbst gegen klassische Genre- und Gattungszuordnungen zur Wehr setzt. Vielmehr geht es ihr um „die Hybridisierung von Genres und auf eine Weise auch Medien.“<sup>31</sup>

Der Begriff ‚Dokumentarisches Verfahren‘ bzw. ‚Dokumentarische Verfahrensweise‘ wird innerhalb dieser Arbeit in einem sehr weitläufigen Sinne auf einen Text oder vielmehr ein textkompositorisches Verfahren bezogen, das (mehr oder weniger) belegtes ‚faktisches Material‘ in die eigene Textproduktion integriert (hier aber eben nicht ausschließlich nur faktische, sondern ebenso fiktionale Elemente gleichwertig nebeneinander bestehen lässt) und dabei neue thematische Zugänge auf die behandelten Realitätsausschnitte eröffnet. Aus der Untersuchung ausgeschlossen wurden deshalb jene dramatischen Texte, bei denen ausgehend von der vorherigen Überlegung kein bestimmter dokumentarischer Zugriff hinsichtlich der behandelten Thematik festgestellt werden konnte. So wird beispielsweise das Theaterstück *totficken. totalgespenst. topfit.*, in dem „Mann-Frau-Konstellationen“<sup>32</sup> verhandelt werden und das als eine Form der Hommage an Werner Schwab gedacht ist, nicht in diese Arbeit einbezogen. Im Rahmen eines fingierten Vortrags, der dann aber doch nicht stattfindet, werden die

---

<sup>28</sup> vgl. z.B.: Hilpold, Stephan: Im Zwielficht. In: Der Standard: 01.10.2004 (Beil. Rondo), S. 1, 3. S. 1.

<sup>29</sup> vgl. z.B.: Hilpold, Stephan: Dummys der Luftfahrt.

<http://www.sterischerherbst.at/2004/de/Programm/Detailc5b8.html?ProgrammeID=141&EreignisseID=18> (05.02.2007).

<sup>30</sup> vgl. O. A.: Der Theater-Sampler. In: Der Standard: 07.06.2005, S. 23.

<sup>31</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen\\_interview.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm) (15.01.2007).

<sup>32</sup> Kralicek, Wolfgang: Geschüttelt, nicht gerührt. In: Theater heute 45/2 (2004), S. 38.

TheaterbesucherInnen in der *publikumsberatung* vom Ersatzredner (der zu ausschweifenden Exkursen neigt) darüber aufgeklärt, worin ihre Rolle als erfolgreiche ZuschauerInnen bestehen könnte. Auch hier ließ sich kein spezifisch dokumentarischer Zugriff erkennen, ebenso wenig wie in dem Monolog *superspreader*, der im Rahmen des NRW-Theatertreffens 2003 uraufgeführt wurde und in dem sich ein/eine monologisierende/r SprecherIn mit dem Thema der Sicherheitsgesellschaft sowie deren `Restrisiko´ auseinandersetzt und die Frage aufwirft, welche Abwehrszenarien gegen das verbleibende `Restrisiko´ noch entworfen werden könnten. Um Sicherheit, Risiko bzw. Risikogesellschaft geht es auch in den beiden Stückversionen von *die alarmbereiten I und II*, in denen sich zwei Figuren über gegenwärtige Katastrophenszenarien unterhalten. Die beiden Figuren diskutieren unter anderem über die Folgen der Klimaerwärmung und wie damit umzugehen sei, wobei der Dialog nur indirekt aus der Perspektive derjenigen Figur wiedergegeben wird, die angesichts der gegenwärtigen Entwicklungen Alarm schlägt und anscheinend Präventivmaßnahmen fordert. Diese fünf Texte setzen sich inhaltlich zwar sehr wohl mit gegenwärtigen Prozessen und Phänomenen auseinander und versuchen „sowohl ästhetisch wie inhaltlich den Bezug zu gegenwärtigen Lebenswelten herzustellen“<sup>33</sup>, das `faktische´ bzw. dokumentarische Element spielt dabei aber kaum eine Rolle.

Der erste Teil dieser Arbeit setzt sich mit Kathrin Röggla's Dramenkonzeption unter besonderer Berücksichtigung des Umgangs mit dem dokumentarischen Material und der Funktion des dokumentarischen Verfahrens auseinander. Ausgegangen werden soll deshalb von zwei Autoren, die ebenfalls mit dokumentarischen Mitteln gearbeitet haben und die hinsichtlich Röggla's dokumentarischer Arbeitsweise als grundlegend gelten können. Das ist zum einen der Medientheoretiker und (Film-)Autor Alexander Kluge und zum anderen der Schriftsteller, Ethnologe und Journalist Hubert Fichte. Beide Autoren werden, was ihren Zugriff auf und ihren Umgang mit den Begriffen Dokumentation und Fiktion betrifft, von Röggla mehrfach als ihre zentralen Referenzen genannt. In ihrer eigenen Arbeit rekurriert Kathrin Röggla einerseits auf Kluges Realismusbegriff, seine `realistische Methode´ und Gesprächsführung, andererseits auf Fichtes Interviewtechnik und sein dialogisches Schreiben, das stets zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit oszilliert.

Ein weiterer Punkt des ersten Teils dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit den zentralen Themen in Kathrin Röggla's Stücken. Von diesen ist insbesondere die mediale Wirklichkeitsproduktion, die mit einem zunehmenden Realitätsverlust einherzugehen scheint, hervor-

---

<sup>33</sup> Luigi Nono: Intolleranza 1960: Szenische Aktion in zwei Teilen. Programmheft Staatstheater am Gärtnerplatz. Premiere 13. Mai 2007. S. 4.

zuheben, sowie der daraus resultierende 'Hunger nach Authentizität', der sich in einer Lebensumwelt, in der es keinen inszenierungsfreien Raum mehr zu geben scheint, verstärkt Ausdruck verschafft. Diese Thematik bildet die Hintergrundfolie für die beiden Stücke *fake reports* und *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinsky!*. Einen weiteren wichtigen Themenkomplex stellt der Neoliberalismus als Regierungstechnik dar, wie er von Michel Foucault in seiner Vorlesung zur *Gouvernementalität* beschrieben wird. Das neoliberale Gesellschaftskonzept, das Regierungsform und Subjektivierungsprozess ineinander verschränkt, stellt die Hintergrundthematik zu den Stücken *wir schlafen nicht*, *junk space* und *draußen tobt die dunkelziffer* dar. Der letzte Punkt dieses ersten Teils behandelt Rögglas Zugang zur Sprache und geht der Frage nach, welche sprachlich-ästhetische Gestaltung sie mit dem dokumentarischen Anteil ihrer Texte in welcher Weise verknüpft. Im ersten Teil soll auch eine theoretische Antwort auf die Frage gefunden werden, wo sich ein dokumentarisches Verfahren heute vor dem Hintergrund der Diskussion über die Grenzen und die Beschreibbarkeit von 'wirklich-fiktional' beziehungsweise 'dokumentarisch-authentisch', positionieren kann.

Im zweiten Teil soll dann anhand von drei ausgewählten Stücktexten überprüft werden, inwieweit dieses Konzept auf die Primärtexte zutrifft beziehungsweise inwieweit der hier (vorab) postulierte Anspruch, den Rögglas an ihre Texte stellt, in ihren eigenen Stücken realisiert wird. Die beiden zentralen Referenzen Kluge und Fichte stellen dabei die Intertexte zur Verfügung, anhand derer Rögglas dokumentarisches Verfahren an den drei ausgewählten Stücktexten *fake reports*; *wir schlafen nicht*; *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinsky!* analysiert werden soll. Die Stückauswahl ist hierbei nach thematischen Gesichtspunkten erfolgt, in der Absicht für jeden zentralen Themenbereich exemplarisch ein Stück in die Untersuchung mitzubinden. Aus diesem Grund wird auf die beiden Dramentexte *junk space* und *draußen tobt die dunkelziffer* in dieser Arbeit auch nicht näher eingegangen, da sie inhaltlich an jenen Themenkomplex anknüpfen, der in *wir schlafen nicht* behandelt wird.

## 2. Konzeptionstheoretische Überlegungen

### 2.1. Zentrale Referenzen

#### 2.1.1. Dokumentarisches Verfahren zwischen Realität und Fiktion

In seiner Untersuchung zur *Dramaturgie des dokumentarischen Theaters* weist Klaus Harro Hilzinger bereits eingangs darauf hin, dass es zu den „Grundlagen“ einer dokumentarischen Dramatik gehört, die „Wirklichkeit in der Erscheinungsform ihrer Faktizität“ abzubilden.<sup>34</sup> Damit wäre auch eine der zentralen Problemstellungen des dokumentarischen Theaters angesprochen, nämlich die Frage nach dem „Verhältnis von Fiktion und Realität“.<sup>35</sup>

Brigitte Marschall sieht in der Einbindung des dokumentarischen Materials den Versuch, „die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit in einer bestimmten, dialektisch sich relativierenden Weise aufzuheben“, weist aber gleichzeitig auch darauf hin, dass das Dokumentarstück durch die Ähnlichkeit des Abbilds „nicht zur bloßen Verdoppelung und Wiederholung der Realität geraten“ darf.<sup>36</sup> Auch Jost Hermand weist auf die Gefahr hin, unter dem Deckmantel der Objektivität Vorgefundenes lediglich zu reproduzieren und damit einem „Faktenfetischismus“ und einer „absoluten Beurteilungsneutralität zu verfallen“.<sup>37</sup> Aber wo verläuft die Grenze zwischen einem politisch engagierten Theater, das eine produktive kritische Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik vorantreibt, und einem Theater, das die Wirklichkeit lediglich widerspiegelt? Dass eine fotorealistische Wiedergabe eines bestimmten Sachverhalts nicht automatisch eine kritische Erkenntnisleistung gewährleistet, hat schon Bertolt Brecht in seinen Anmerkungen zum *Dreigroschenprozeß* festgestellt:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache `Wiedergabe der Realität´ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in das Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich `etwas aufzubauen´, etwas `Künstliches´, `Gestelltes´. Es ist also ebenso Kunst nötig.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen: Max Niemeyer 1976. S. 12.

<sup>35</sup> ebd. S. 7.

<sup>36</sup> Marschall, Brigitte: *Theater nach dem Holocaust*. S. 14.

<sup>37</sup> Hermand, Jost: *Wirklichkeit als Kunst*. S. 49.

<sup>38</sup> Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur und Kunst* 1. Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 161-162.

In diesem Zusammenhang weist Hilzinger darauf hin, dass „die Faktizität der Fakten“ zwar die Grundlage einer dokumentarischen Dramatik bildet, aber „nicht Ziel der Gestaltung“ sein kann: „Dokumentarisches Theater, das als modellierende Konstruktion Erkenntnisanspruch erhebt, hat [...] die Nicht-Identität zwischen realen Fakten und ästhetischer Faktendarstellung zur Voraussetzung.“<sup>39</sup> Das Fazit, das sich für eine dokumentarische Dramatik daraus ergibt, wäre, so Hilzinger, eine „Dialektik gegen den affirmativen Schein des Objektivismus“ einzubringen, was auch bedeuten würde „die Dialektik der Erkenntnis ästhetisch bewusst zu machen.“<sup>40</sup> Hilzinger greift hier auf Götz Dahlmüllers Ausführungen zur Problematik des dokumentarischen Films zurück, die seiner Ansicht nach ohne Einschränkung auch für das dokumentarische Theater gelten können. In seinem *Nachruf auf den dokumentarischen Film* postuliert Dahlmüller:

Dem Publikum müsste einsichtig gemacht werden, daß es einen Film sieht und keine replizierte Wirklichkeit, daß dieser Film in einem bestimmten Verhältnis zur Wirklichkeit steht, bestimmte Interessen verfolgt usw. Nur wenn man den mit der Aura der Authentizität verbundenen Fetischcharakter der Wirklichkeit zerstört, kann man Wirklichkeit selber ins Spiel bringen.<sup>41</sup>

Einen ähnlichen Anspruch verfolgt auch der Schriftsteller, Filmautor und Medientheoretiker Alexander Kluge in seinen Arbeiten. In seinem Text *Die schärfste Ideologie: dass sich die Realität auf ihren realistischen Charakter beruft* beschreibt er eine für seine Arbeit konstitutive ‚realistische Haltung‘, die auch Kathrin Röggla in ihrer eigenen Arbeit als zentral erachtet. Im folgenden Kapitel soll ausgehend von Kluges Realismusbegriff sein Konzept einer ‚realistischen Methode‘ (die im Zusammenhang mit seiner Öffentlichkeitstheorie zu denken ist) kurz skizziert werden. Am Beispiel der *fake interviews*, einem Genre, das Kluge in den 60er Jahren entwickelte, sollen dann die Eigentümlichkeiten seiner Gesprächsführung aufgezeigt werden, an denen auch die zentralen Komponenten der realistischen Methode sichtbar werden.

---

<sup>39</sup> Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. S. 118.

<sup>40</sup> ebd. S. 145.

<sup>41</sup> Dahlmüller, Götz: Nachruf auf den dokumentarischen Film. Zur Dialektik von Realität und Fiktion. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Dokumentarliteratur. München: Edition Text + Kritik 1973. S. 67-78. S. 76.

### 2.1.1.1. Antagonistischer Wirklichkeitsbegriff und realistische Methode

Für Alexander Kluge ist die Realität nicht mehr als eine „geschichtliche Fiktion“.<sup>42</sup> Er betrachtet die Vergangenheit und die Gegenwart als eine von Menschen erdachte und konstruierte Geschichte, die jederzeit aber auch anders denkbar und realisierbar wäre, und die eben auch als solches höchst subjektives Konstrukt darzustellen ist. Dennoch wird diese Wirklichkeit vom Individuum oft als schicksalhaft erlebt. Es handelt sich um „reißerische Erfindungen“, die Menschen aber „wirklich“ treffen, und insofern ist der Realität nach Kluge der Antagonismus „wirklich und unwirklich“ immanent: „Realität ist wirklich insofern, als sie Menschen real unterdrückt. Sie ist unwirklich insofern, als jede Unterdrückung die Kräfte lediglich verschiebt.“<sup>43</sup>

Kluge zieht nun daraus das Fazit, dass das „Motiv für Realismus“ niemals die „Bestätigung der Wirklichkeit“ sein kann, „sondern Protest“ an derselbigen.<sup>44</sup> Dieser antagonistische Realismusbegriff beinhaltet aber nicht nur den der „Realität als Gegenstand“ immanenten Antagonismus, sondern auch „jede menschliche Verarbeitungsweise dieser Realität“, die Kluge ebenfalls als antagonistisch ansieht:<sup>45</sup> Dem „liegt eine Vorstellung von Realismus zugrunde, [...] der die Phantasie und die Wünsche von Menschen ebenso ernst nimmt wie die Welt der Fakten. Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht.“<sup>46</sup>

Die Kategorien `wirklich´ und `unwirklich´ stellen für Kluge künstliche Trennungen dar, die so nicht existieren, uns aber ständig als separate Bereiche präsentiert werden. Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich für diese beiden Kategorien eigene Genreidentitäten ausgebildet – nämlich die des Dokumentar- und des Spielfilms, deren „Urzellen“, so Kluge, sich bereits in den filmischen Arbeiten von Georges Méliès und den Brüdern Lumière finden lassen.<sup>47</sup> Alles was mit der Kategorie `unwirklich´ bzw. `fiktiv´ in Zusammenhang gebracht wird, ist dem Genre des Spielfilms vorbehalten. Ihm obliegt die Darstellung von Träumen, Wünschen, Fiktionen – kurz allem `Nicht-Faktischen´. Christian Schulte spricht in diesem Zusammenhang von den „hermetischen Fiktionen des Spielfilms“, die mit ihren linearen Narrationsmodi, ih-

---

<sup>42</sup> Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 215-222. S. 215.

<sup>43</sup> ebd. S. 215.

<sup>44</sup> ebd. S. 216.

<sup>45</sup> ebd. S. 217.

<sup>46</sup> Kluge, Alexander: Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts (1980). In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 57-69. S. 59.

<sup>47</sup> Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 114-122. S.115.

rer Happy-End-Ideologie und ihrer auf Spannung konzentrierten Dramaturgie „auf das subjektive – und begründete – Bedürfnis nach jenem Sinn [antworten], den die Wirklichkeit nicht bereithält.“<sup>48</sup> Andererseits stellt aber auch der Dokumentarfilm für Kluge keineswegs ein realistischeres Genre als der Spielfilm dar. Ein Dokumentarfilm, der gewisse Realitätspartikel auswählt, nach den gattungsspezifischen Schematismen montiert und dabei vorgibt, ein objektives und vollständiges Bild der Realität wiederzugeben, obwohl er alle weiteren möglichen „Tatsachenzusammenhänge“<sup>49</sup> ausgrenzt, verfährt ebenso ideologisch wie der Spielfilm. Deshalb sei, so Kluge, „der naive Umgang mit Dokumentation [...] eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen.“<sup>50</sup>

In Referenz auf Brecht, der einem reduplizierenden Abbildrealismus jede kritische Erkenntnisleistung abspricht, stellt Kluge fest, dass sich „soziale Wirklichkeit nicht bei [der] Abfilmung von Gegebenem [...] folgerichtig einstellt.“<sup>51</sup> Kluge greift deshalb in seinen Büchern, Filmen und Interviewsendungen auf ein Verfahren zurück, das er als ‚realistische Methode‘ bezeichnet. Dabei werden die Schematismen von Spiel- und Dokumentarfilm dekonstruiert und an ihre Stelle Mischformen gesetzt. In diesen Mischformen werden sowohl „die Inszenierung der Wirklichkeit [...] als auch die Authentizität der menschlichen Wünsche“ als ein „realistischer Zusammenhang“ dargestellt.<sup>52</sup> Die Zuordnungen von ‚wirklich‘ und ‚unwirklich‘ werden durch „Kluges wechselseitige Überblendung von Dokument und Fiktion“ neu proportioniert und die durch Film- und Fernsehen eingeschliffenen Wahrnehmungsgewohnheiten (und das darin verankerte Bild der Wirklichkeit) in Frage gestellt.<sup>53</sup> Das zentrale Instrument seiner (filmischen) Arbeiten stellt dabei die Montage dar. In einem Gespräch mit Klaus Eder beschreibt Kluge die Funktion der Montage folgendermaßen:

Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muß ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, was die Kamera nicht aufnehmen kann, ein Chiffre setzen. Dieses Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage [...] **an diesem Schnitt [ist] die Information versteckt** – die in der Realaufnahme in der Einstellung selbst nicht stecken würde.<sup>54</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

---

<sup>48</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit. [http://www.kluge-alexander.de/aufsatz\\_dialoge\\_m\\_zuschauern.shtml](http://www.kluge-alexander.de/aufsatz_dialoge_m_zuschauern.shtml) (30.07.2007).

<sup>49</sup> Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. S. 115.

<sup>50</sup> ebd. S. 115.

<sup>51</sup> ebd. S. 115-116.

<sup>52</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>53</sup> ebd.

<sup>54</sup> Kluge, Alexander: Reibungsverluste. Gespräch mit Klaus Eder. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 245-262. S. 248.

Die Montage stellt für Kluge eine Art „Messinstrument“<sup>55</sup> dar, „das an jeder Schnittstelle aufs neue Erfahrungskompetenz und Vorstellungskraft des Zuschauers einbezieht.“<sup>56</sup> An den Schnittstellen eröffnen sich „Möglichkeitsräume“. Diese machen bewusst, „daß Erfahrung sich erst organisieren kann, wenn die Permanenz des Informations- und Bilderflusses unterbrochen wird.“<sup>57</sup>

‘Erfahrung’ ist einer der zentralen Begriffe Kluges, über sie kann gesellschaftliche Wirklichkeit wieder lesbar gemacht werden. Der Begriff der Erfahrung spielt aber nicht nur in seiner Film- und Medientheorie eine bedeutende Rolle, sondern auch in der Öffentlichkeitstheorie, die Kluge gemeinsam mit dem Sozialphilosophen Oskar Negt in *Öffentlichkeit und Erfahrung* entwickelt hat. Negt und Kluge gehen davon aus, dass im vorherrschenden Verständnis des Begriffs von Öffentlichkeit sich die gesamten gesellschaftlichen Lebenszusammenhänge repräsentiert finden, wenngleich „die zwei wichtigsten Lebensbereiche aber ausgegrenzt“ werden, nämlich der gesamte industrielle „Apparat des Betriebes und die Sozialisation in der Familie.“<sup>58</sup> Die beiden Koordinaten ‘Öffentlichkeit’ und ‘Erfahrung’ (bzw. öffentlich und privat) stellen nach Negt und Kluge (ähnlich wie die Kategorien ‘wirklich’ und ‘unwirklich’) künstliche Trennungen dar, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt. Die „kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.“<sup>59</sup> Negt und Kluge entwerfen eine Art „Gegenöffentlichkeit“, ausgehend von der Beobachtung, dass die gesellschaftliche Realität „überhaupt nichts Einheitliches“ ist, sondern sich aus vielen disparaten „nur abstrakt aufeinander bezogenen Einzelöffentlichkeiten“ zusammensetzt.<sup>60</sup> In ihrer Untersuchung geht es ihnen vor allem um „die Gebrauchswerteigenschaften von Öffentlichkeit“, die diese erst dann besitzen kann, „wenn sich in ihr die gesellschaftliche Erfahrung organisiert.“<sup>61</sup> Dieser Selbstorganisation der menschlichen Erfahrung steht jedoch die Realität der Massenmedien gegenüber. In deren „Produktion von Schein, von Worten, Ideologien, öffentlichen Bewusstseinsstrukturen“ reproduzieren sich aktuelle gesellschaftliche „Gewaltverhältnisse“<sup>62</sup>, was Negt und Kluge am Beispiel des Fernsehens exemplifizieren. Das Fernsehen versucht, „die gesamte Welt repräsentativ widerzuspiegeln“, wobei wirkliche ‘reale’ Strukturen hier durch Strukturen der „Fernsehproduktionserfahrung“ ersetzt werden.<sup>63</sup> Das

---

<sup>55</sup> vgl. ebd. S. 249.

<sup>56</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>57</sup> ebd.

<sup>58</sup> Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 10.

<sup>59</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>60</sup> vgl. Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*. S. 14-15.

<sup>61</sup> vgl. ebd. S. 20.

<sup>62</sup> vgl. ebd. S. 140.

<sup>63</sup> vgl. ebd. S. 201.

wiederum führt zu einer „Zerfaserung der Aufmerksamkeit“ der ZuschauerInnen: „Wegen der zunehmenden Abstraktheit, die die Nachrichten hierdurch erlangen, werden sie zur Unterhaltung. Todesfälle, über die kurz berichtet wird, lösen keine Erschütterung aus, summieren sie sich in der *Tagesschau* [...], so erhalten sie die Abstraktion einer Leichenzählung, des bloßen Registrierens.“<sup>64</sup> Als Gegenentwurf plädiert das Autorenkollektiv für eine Nachrichtenform, die die Information „in der sinnlichen Erfahrung des Zuschauers verankert“ und so die Erfahrungsebene des einzelnen Menschen miteinbezieht.<sup>65</sup> An dieser Stelle wird, so stellt Christian Schulte in seinem Aufsatz *Dialoge mit Zuschauern* fest, der innere Zusammenhang von Kluges Öffentlichkeits- und Filmtheorie sichtbar: „Beide enthalten Modelle zur Organisation der menschlichen Subjekteigenschaften und bilden damit eine Art Selbstverständigungsfolie. [...] [Kluges] Ästhetik ist einem antagonistischen Realismusbegriff verpflichtet bzw. dem ‚Antirealismus des Gefühls‘, der sich gegen die Trennungen (öffentlich – privat, fact – fiction) zur Wehr setzt.“<sup>66</sup> Es geht Kluge also um eine Neuorganisation der gesellschaftlichen Erfahrung und damit um die „Umproduktion der Öffentlichkeit“: Diese „ist deshalb Bedingung und zugleich der wichtigste Gegenstand, an dem sich die realistische Methode abarbeitet.“<sup>67</sup> Wesentlich dabei ist es für Kluge, den „Sinnzwang“<sup>68</sup> (der die eigene Wahrnehmung und das eigene Unterscheidungsvermögen determiniert) zu unterlaufen und stattdessen so etwas wie „Eigensinn“ aufzubauen, die Wahrnehmung für Unterschiede zu trainieren bzw. „um jeden Preis das Unterscheidungsvermögen zu produzieren.“<sup>69</sup>

### 2.1.1.2. fake interviews

Wie bereits festgestellt, ist für Kluge die Realität nicht nur von Fakten sondern gleichermaßen von Wünschen und Träumen bestimmt. Deswegen gibt es, so Kluge, „nicht nur Facts, sondern Fakes. Das ist eine Notwendigkeit. Behauptet einer, er könne mit Fakten umgehen, ohne sich etwas dazuzudenken, ohne zu fälschen, dem glaube ich nicht. Aber aus einem, der

---

<sup>64</sup> vgl. ebd. S. 207-208.

<sup>65</sup> Schulte, Christian: *Dialoge mit Zuschauern*.

<sup>66</sup> ebd.

<sup>67</sup> Kluge, Alexander: *Die schärfste Ideologie*. S. 219.

<sup>68</sup> Kluge, Alexander: Interview von Ulrich Gregor. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 224-244. S. 242. Aus Kluges *Montagen* „soll kein Sinn herausspringen, sie werden daher nicht dramaturgisch verbunden, unterstehen nicht dem Sinnzwang. Derart aufgefächert entstehen Freiräume für Assoziationen, in denen sich die Phantasie selbstreguliert bewegen kann.“ Schulte, Christian: *Dialoge mit Zuschauern*.

<sup>69</sup> Kluge, Alexander: *Die schärfste Ideologie*. S. 217. vgl. auch Kluge, Alexander: Interview von Ulrich Gregor. S. 242.

lügt, aus dessen Lügen, kann ich immer noch ein Stück Fakt herausentwickeln.“<sup>70</sup> Demzufolge gehört ein „Sprechen zwischen Facts und Fakes“ auch zu den „Leitlinien“ von Kluges Fernsehproduktionen.<sup>71</sup> Als programmatisch können hierfür Kluges *Fake-Interviews* gelten. Das Fake-Interview ist ein Genre, das von Kluge in den 1960er Jahren entwickelt wurde. Kathrin Rögglä charakterisiert es als „eines seiner verwirrspiele des dokumentarischen und fiktionalen, die wir ansonsten meist als geschiedene welten serviert bekommen, als wäre das so leicht möglich. [...] wir, die wir beispielsweise so gerne vergessen, wie fakten und wünsche gleichermaßen die wirklichkeit ergeben [...]“.<sup>72</sup> Die Fake-Interviews sind eine Reihe fiktiver Gespräche, die Kluge vornehmlich mit dem Schauspieler, Filmproduzenten und Romancier Peter Berling, aber auch anderen GesprächspartnerInnen wie Helge Schneider oder Hannelore Hoger führte. Die Interviewten schlüpfen dabei in die Rolle einer fiktiven Person der Zeitgeschichte, als welche sie sich dann mit Kluge unterhalten. Die Themen werden im Vorfeld grob skizziert, das Gespräch im Sendeverlauf aber in erster Linie improvisiert. Es sind „gerade die Zeichen der Vertrauenswürdigkeit, der Authentizität“, die, wie Peter Riedel in seinem Aufsatz *flow interviews* feststellt, hier zum „Gegenstand des Verfremdungsprozesses“ werden.<sup>73</sup> Die Fiktion bleibt zwar für den/die ZuseherIn jederzeit durchschaubar (wenn sich Kluge beispielsweise mit einem Sklavenhändler aus dem 18. Jahrhundert unterhält), doch gleichzeitig ist es die Stimme des/der Interviewten, die sich als „Bürgschaft des Authentischen, [...] einer Markierung als Fake“ entzieht.<sup>74</sup>

All das, was wir als unsere Vergangenheit oder Gegenwart auffassen, ist über Geschichten vermittelt, die uns von Menschen erzählt werden, und denen wir glauben können oder nicht, deren Akzeptanz ist also letztlich keine Frage von Wahrheit oder Falschheit, sondern von Vertrauen. Dass sich Geschichte immer auch anders erzählen lässt, diese Bodenlosigkeit aller Realitätsbezüge, jedes Realismus, tritt hier noch einmal hervor [...].<sup>75</sup>

Am Beispiel einer Sendung, in der sich Kluge mit dem Flugsicherheitsexperten W.C. Potter (Peter Berling) über die veränderte Lage nach den Anschlägen vom 11. September unterhält, skizziert Riedel einen für Kluge charakteristischen Fragemodus. Der Interviewte wird hier „nicht in seiner Funktion als Flugsicherheitsexperte [...], sondern als Mensch“ angesprochen – Kluges Fragen führen dabei zwar nicht wirklich vom Thema weg, „poetisieren“ dieses je-

---

<sup>70</sup> Kluge, Alexander: Die Kunst, Unterschiede zu machen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 59.

<sup>71</sup> Riedel, Peter: flow interviews. Realismus zwischen Facts und Fakes in Alexander Kluges Kulturmagazinen. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 136-147. S. 136.

<sup>72</sup> Rögglä, Kathrin: die zapperfalle. In: Der Standard: 14.02.2007, S. 13.

<sup>73</sup> Riedel, Peter: flow interviews. S. 144.

<sup>74</sup> ebd. S. 144.

<sup>75</sup> ebd. S. 147.

doch.<sup>76</sup> Riedel zufolge unterscheidet sich Kluges Gesprächstaktik in den Fake-Interviews nicht von seinen übrigen Interviewsendungen. Auch hier findet sich „dasselbe beharrliche Nachhaken, das Bemühen, in einen Sachverhalt einzudringen, ihn zu kontextualisieren, den Gesprächspartner in seiner Eigentümlichkeit sichtbar zu machen.“<sup>77</sup>

Wie Christian Schulte konstatiert, verhalten sich Kluges Interviews generell konträr zu den Regeln des Genres. Die „Form des Sprechens“ ist dabei der wesentliche Gegenstand seiner Sendungen und „der Sprechakt selber wird als Denkform ausgestellt.“<sup>78</sup> Das Gespräch, das „einen Grundmodus robusten Realitätsbezugs“ darstellt, nimmt in Kluges Interviews „artistische Formen an.“<sup>79</sup> Dabei geht es Kluge darum,

zu jener ursprünglichen Dimension des Gesprächs als Mitteilung vorzustoßen, als Artikulation zwischenmenschlicher Beziehungen. Die in ihrem Wert sonst so hoch angesetzte Information wird eingeklammert zugunsten des Gesprächs als Form des Mitseins, aus der das situative Moment nicht herausgerechnet werden darf. [...] Verfremdung der Form meint also ein Entfremden, Nahebringen des Interviewten, eine Annäherung an sein **authentisches Sprechen** [...].<sup>80</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf die „Hebammenkunst“<sup>81</sup> des Interviewers Kluge hingewiesen. Sachfragen werden in die konkreten Erfahrungszusammenhänge der GesprächspartnerInnen eingebettet. Dementsprechend sind seine Gespräche auch vornehmlich am Prozess und weniger am Produkt orientiert. Es ist die „lebendige Rede“, die für Kluge einen zentralen Stellenwert besitzt – die „lebendige Rede“, die es „als authentisches Medium der Vielfalt“ der Sprechweisen zu verteidigen gilt.<sup>82</sup>

## 2.1.2. Journalistische Praxis im literarischen Feld

### 2.1.2.1. Interview und Gespräch

Wo verläuft die Grenze zwischen dem, was man ein ‚Gespräch‘ und dem, was man ein ‚Interview‘ nennt? Diese Frage steht am Anfang von Kathrin Rögglas Essay *stottern, stolpern und nachstolpern*. Der Impetus zu den nachfolgenden Reflexionen, in denen sich Röggla mit der Interviewtätigkeit Hubert Fichtes, Alexander Kluges als auch ihrer eigenen auseinandersetzt, ist ein Interview mit Ulrike Janssen und Norbert Wehr, in dem sie wiederum zu Hubert

---

<sup>76</sup> ebd. S. 144 -147.

<sup>77</sup> ebd. S. 144.

<sup>78</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>79</sup> Riedel, Peter: flow interviews. S. 136.

<sup>80</sup> ebd. S. 137.

<sup>81</sup> vgl. Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>82</sup> Riedel, Peter: flow interviews. S. 138.

Fichtes Gesprächsführung befragt wurde. Mit unterschiedlichen Aussagen Fichtes konfrontiert, hört sie ihre Stimme im Nachhinein auf der Tonbandaufzeichnung „ins groteske verzogen, vergrößert all die Ausweise von Authentizität, die man der Mündlichkeit so zuschreibt.“<sup>83</sup> Ihre Antworten kommen nicht wie `aus der Pistole geschossen`, es ist kein kontinuierlicher Redefluss, sondern ein „stolpern und stottern, glucksen und kichern“<sup>84</sup>, wie sie es selbst beschreibt. Dieses „stottern, stolpern und nachstolpern“ verletzt, so Rögglä, die Regeln der Ästhetik des „öffentlichen bzw. veröffentlichten“ Gesprächs<sup>85</sup>, bei dem es sich um „klar choreographierte Inszenierungen“ handelt:

die scheinbare Natürlichkeit des Gesprächs wird durch Inszenierungsvorgänge erzeugt, die den Vorstellungen des jeweiligen historischen Kontexts folgen. Heute muss vor allem der Rahmen verschwinden. Und so gilt es, **rückbezügliche Momente, die auf die Rahmensituation verweisen** könnten, also zögern, schweigen, stottern, tunlichst zu vermeiden. Die Illusion des Direkten verträgt nicht zu viel öffentliches Nachdenken. Präsenz, ein erhöhtes Maß an Gegenwärtigkeit und Schlagfertigkeit werden die Tugenden genannt, die man als Zuschauer erwarten darf. Mit dieser Erwartungshaltung zu spielen oder sie gar zu boykottieren, kann durchaus von Interesse sein. Eben auf die Rahmung zu verweisen [...].<sup>86</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Der mediale Rahmen, in dem Interviews stattfinden, erzeugt, so Rögglä, einen ungeheuren „Inszenierungsdruck“<sup>87</sup> bei allen TeilnehmerInnen, wobei es hier zumeist darum geht, sich möglichst glaubhaft und `authentisch` selbst darzustellen, was durchaus nicht immer gelingen kann. In diesem Zusammenhang differenziert Rögglä noch zwischen weiteren `Kommunikationssituationen`: „es gibt ja nicht nur das Gespräch, es gibt nicht nur das Interview, es gibt auch die peinliche Befragung. [...]. es gibt das Verhör. und es gibt die Beichte und die Psychoanalyse als Formen der institutionalisierten Selbstauskunft, die uns in Travestie in den Medien begegnet. Dort gibt es heute überhaupt viel notorische Selbstauskunft.“<sup>88</sup>

Jenseits dieser `öffentlichen` bzw. `veröffentlichten` Gespräche, denen man täglich in den Medien begegnen kann, gibt es aber auch, so Rögglä, „eine literarische Tradition des Gesprächs“<sup>89</sup>, wie sie sich bei Alexander Kluge und bei Hubert Fichte finden lässt.

---

<sup>83</sup> Rögglä, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. zu einer Ästhetik des literarischen Gesprächs. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 98-107. S. 99.

<sup>84</sup> ebd. S. 99.

<sup>85</sup> Rögglä, Kathrin: ein Anmaßungskatalog für Herrn Fichte. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 46-63. S. 55.

<sup>86</sup> Rögglä, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 100.

<sup>87</sup> ebd. S. 100.

<sup>88</sup> ebd. S. 100.

<sup>89</sup> ebd. S. 102.

### 2.1.2.2. Zu einer Ästhetik des literarischen Gesprächs

Ähnlich wie Alexander Kluge spielt auch Hubert Fichte in seinen literarischen Arbeiten mit den Ebenen der Realität und der Fiktion, und ähnlich wie Kluge geht es Fichte auch um Dialogizität. Wie Peter Braun konstatiert, reißen Fichtes Texte „die konstitutiven Grenzen von Literatur und Ethnologie, von Wissenschaft und Kunst“ ein.<sup>90</sup> In vielen seiner Romane werden Tagebucheinträge, Interviewfragmente, Zeitungsmeldungen, Erzählungen und Reisebeschreibungen zusammengetragen und literarisch verarbeitet. In der *Geschichte der Empfindlichkeit*, seinem 19-bändigen nicht mehr vollendeten Monumentalwerk, überlagern sich die unterschiedlichsten literarischen und journalistischen Formen. Immer wieder eingestreut finden sich in seinen Texten aber auch selbstreflexive Passagen, in denen Fichte sich über den ‚Realgehalt‘ seiner Arbeitsweise und „die Medialität seiner Texte“<sup>91</sup> Gedanken macht. Auch der Zustand der Sprache und die Form des Sprechens werden dabei mitreflektiert. Die zentrale Frage ist, wie es jenseits von selbstinszenatorischen Interviewpraktiken gelingen kann, das Gegenüber in seiner Eigentümlichkeit sichtbar zu machen und sich einem ‚authentischeren‘ Sprechen anzunähern, das nicht mehr ausschließlich vom Druck des Rahmens determiniert wird? Ulrich Gutmair, der sich in seinem Aufsatz *Ich sind die anderen* mit der Form des Interviews bei Fichte beschäftigt, meint dazu:

Vielleicht kann nur eine magische, also instrumentelle, auf Wirkungen in der Realität abzielende Form des Sprechens oder Schreibens die Kluft überwinden, die Sprache von den eigenen Empfindungen und den Körpern der anderen trennt. [...] Die Unerreichbarkeit des anderen in und durch die eigene Sprache hat Fichte durch ein einfaches Mittel zu überwinden versucht: er lässt sie selbst zu Wort kommen.<sup>92</sup>

Schon in seinem 1971 erschienenen Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* vermerkt Fichte, dass er nicht „ohne die Deformationen unserer Sprache über die Deformationen unserer Sprache“ sprechen könne.<sup>93</sup> Ausgehend von der Einsicht, dass man sich der Macht des je gegenwärtigen Diskurses doch nicht entziehen kann, erscheint es Fichte umso wichtiger „die eigenen Fetische“ zu kennen und zu wissen, „wo die Rituale der Gesellschaft am Werk sind.“<sup>94</sup> Darüber hinaus kann es, so Gutmair, im „eigenen Sprechen“ gelingen, „relative Au-

---

<sup>90</sup> Braun, Peter: Karl Katschthaler „Xenolektographie“. Hubert Fichte und die Ethnologen. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 187-190. S. 189.

<sup>91</sup> Röggla, Kathrin: der akustische fichte. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/fichte.htm> (15.01.2007).

<sup>92</sup> Gutmair, Ulrich: Ich sind die Anderen. Exotismus, Empfindlichkeit, Ethnopoese und die Politik des Interviews bei Hubert Fichte. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 112-123. S. 113.

<sup>93</sup> Fichte, Hubert: *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Frankfurt am Main: Fischer 2005. Zitiert nach Gutmair, Ulrich: *Ich sind die Anderen*. S. 113.

<sup>94</sup> Gutmair, Ulrich: *Ich sind die Anderen*. S. 113.

tonomie gegenüber den erlernten, ritualisierten Denk- und Sprechweisen zu erlangen.“<sup>95</sup> Tim Trzaskalik, der sich ebenfalls mit der Form und Funktion des Interviews im Werk Fichtes auseinandersetzt, fasst dieses Bestreben Fichtes folgendermaßen zusammen: „Man muss mit der Form gegen die Form arbeiten. Man muss ein Urteilsvermögen trainieren, um [...] zu Differenzierungen zu gelangen“<sup>96</sup> – eine Position, die Hubert Fichte mit Alexander Kluge teilt, der von der Annahme ausgeht, dass sich „Produkte“ nur wirksam „durch Gegenprodukte widerlegen“ lassen<sup>97</sup> mit dem Ziel ‚massenhafte Unterscheidungsvermögen‘ zu produzieren. Hubert Fichte sieht sich selbst in der Rolle des „fragenden Forschers“<sup>98</sup> bzw. „lyrischen Reporters“.<sup>99</sup> Seine Arbeit bezeichnet er als „Ethnopoese“, zu deren wichtigsten Werkzeugen das Gespräch bzw. das „ethnologische Interview“ zählen.<sup>100</sup> Für Fichte, so konstatiert Kathrin Röggla, ist das Interview „eine eigenständige literarische Form“ und „von vornherein Literatur.“<sup>101</sup> Röggla zieht daraus den Schluss, dass, wenn das Interview eine literarische Form zu sein beansprucht, es auch eine Ästhetik zu dieser Form geben muss – eine Ästhetik des „schönen Gesprächs“, die sie folgendermaßen charakterisiert:

diese ästhetische Form ist zunächst beschreibbar als Inszenierung und Stilisierung eines Gesprächs oder Interviews, das stattgefunden hat. Doch auch wenn Fichte das Gespräch ganz emphatisch als Begegnung zweier Welten, als Austauschbegriff, so hat sich bei ihm schon immer die **Schriftlichkeit in die Mündlichkeit** eingeschrieben, noch ehe diese stattfinden konnte. Denn seinen Interviews begegnen wir vor allem in Schriftform, die eine **Mündlichkeit inszeniert**, die ihrerseits schon durch Schriftlichkeit gegangen ist. Zum einen ist die Tradition, auf die sich der Interviewer im Moment des Gesprächs bezieht, eine schriftliche [...] zum anderen waren sie bei ihm von Anfang an für den Schriftraum gedacht, auch wenn sie uns heute als doppelt vorliegen [...].<sup>102</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Beispielhaft dafür sind Fichtes *St. Pauli Interviews* mit den MitarbeiterInnen aus dem Palais d'Amour. Die *St. Pauli Interviews* sind in Buchform erstmals 1972 bei Rowohlt unter dem Titel *Interviews aus dem Palais d'Amour* erschienen, wurden dann erweitert und 1978 bei Fischer unter dem Titel *Wolli Indienfahrer* publiziert und erschienen letztendlich auch im Jahr 2000 im supposé-Verlag als CD. Hier wird, wie Röggla feststellt, „das dokumentarische [...] zum literarischen im Produktionsprozeß, und das literarische wird wieder aufgeladen mit

<sup>95</sup> ebd. S. 114.

<sup>96</sup> Trzaskalik, Tim: Geklebte, gelebte Blätter. Notizen zum Genre des Interviews bei Hubert Fichte. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 82-97. S. 83.

<sup>97</sup> Negt, Oskar, Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. S. 181.

<sup>98</sup> Gutmair, Ulrich: Ich sind die Anderen. S. 119.

<sup>99</sup> Fichte, Hubert: Versuch über die Pubertät. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1974. S. 304.

<sup>100</sup> Gutmair, Ulrich: Ich sind die Anderen. S. 118. vgl. dazu: Fichte, Hubert: Explosion. Roman der Ethnologie. Frankfurt am Main: Fischer 1993.

<sup>101</sup> Röggla, Kathrin: ein anmaßungskatalog für herrn fichte. S. 55.

<sup>102</sup> Röggla, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 102.

dokumentarischer Authentizität [...].<sup>103</sup> Denn durch den Einbezug von „mündlichen Effekten“ bzw. mit der Nachahmung einer ‚mündlichen Syntax‘ geht „eine bestimmte Form der Zeitlichkeit [einher], die dem schriftlichen Interview innewohnt. Mit literarischen Mitteln wird eine Präsenz erzeugt, so, als ob im Moment artikuliert würde. Der Leser wird als unsichtbarer, und bei Fichte speziell als voyeuristischer Zeuge in diesen präsentischen Raum hineingeholt.“<sup>104</sup> Es sind diese „Schnittstellen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, welche Fichte hier „auf dem Feld der Literatur“ auslotet,<sup>105</sup> die Rögglas faszinieren und die gleichsam für ihre eigene Textproduktion konstitutiv sind. Es gehört auch zu ihren schriftstellerischen Tätigkeiten, akustische Äußerungen in den schriftlichen Bereich zu übertragen und umgekehrt. Die O-Töne, die sie im Verlauf ihrer Recherche durch Interviews, Gespräche und Ähnliches sammelt, werden im Anschluss transkribiert und sprachlich bearbeitet. Neu kontextualisiert, verfremdet, wechselweise von kontrastiven Aussagen überblendet und collagiert, werden sie in den schriftsprachlichen Raum übertragen. Das Produkt dieses Prozesses erscheint dann oft nicht nur in Printform, sondern auch als Hörspiel, teilweise abermals für den akustischen Raum bearbeitet. So erschien beispielsweise das Hörspiel *really ground zero* ein knappes Jahr nach der Publikation des gleichnamigen Romans und wurde einen Monat später in der dramatischen Bearbeitung mit dem Titel *fake reports* am Wiener Volkstheater uraufgeführt. Dies entspricht auch Rögglas Affinität zum „hybriden“<sup>106</sup>, zu Mischformen, die sich der klaren Gattungszuordnung entziehen. Rögglas interessieren die medialen Schnittstellen, das Dazwischen, der „zwitterhafte Raum“<sup>107</sup>, wie sie es selbst bezeichnet, ein „mediale[s] Dazwischen“,<sup>108</sup> welches sie auch in Alexander Kluges und Hubert Fichtes Texten verortet sieht: nämlich einerseits in einer „Unterwanderung der dokumentarischen Form durch fiktive Elemente“<sup>109</sup> und andererseits in der „unauflösl[ic]h[e]n Vermischung des Schriftlichen und Mündlichen“.<sup>110</sup>

Eine weitere Verbindung zwischen den beiden Autoren sieht Rögglas im „Erfahrungsbegriff“,<sup>111</sup> der sowohl für Fichte als auch für Kluge einen zentralen Stellenwert besitzt. In der

<sup>103</sup> Rögglas, Kathrin: *Der akustische Fichte*.

<sup>104</sup> Rögglas, Kathrin: *Stottern, Stolpern und Nachstolpern*. S. 102-104.

<sup>105</sup> vgl. Rögglas, Kathrin: *Der akustische Fichte*.

<sup>106</sup> Rögglas, Kathrin: *Ein Anmaßungskatalog für Herrn Fichte*. S. 56.

<sup>107</sup> Rögglas, Kathrin: *Stottern, Stolpern und Nachstolpern*. S. 102.

<sup>108</sup> Ivanovic, Christine: *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas *really ground zero**. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 108-117. S. 109.

<sup>109</sup> Rögglas, Kathrin: *Stottern, Stolpern und Nachstolpern*. S. 106.

<sup>110</sup> Rögglas, Kathrin: *Ein Anmaßungskatalog für Herrn Fichte*. S. 56.

<sup>111</sup> Rögglas, Kathrin: *Stottern, Stolpern und Nachstolpern*. S. 105.

„mündlichkeit“, im Gespräch bzw. Dialog kann sich unmittelbare Erfahrung manifestieren.<sup>112</sup> Und so setzen Kluge wie auch Fichte in ihren Interviews immer an der konkreten Erfahrungsebene der GesprächspartnerInnen an.<sup>113</sup> Die daraus resultierende „authentische mündlichkeit“ ist Rögglas auch in ihrer eigenen Interviewtätigkeit wichtig, da „in ihr die Betonung des Sozialen steckt, des Zwischenmenschlichen“, die klar abzugrenzen ist von den genau festgelegten Positionen der GesprächspartnerInnen „des öffentlichen Gesprächs“.<sup>114</sup> Für Rögglas ist ein Gespräch immer ein „Prozess“, innerhalb dessen sich auch „die eigene Position verändert“:

diese Verwandlungen, diese Bezugnahmen haben mich interessiert. und so geht es mir in einem Text logischerweise nicht darum, identisch mit mir zu sein bzw. eine Sprache zu finden, die meine ureigenste ist, sondern in Kontakt zu treten. gerade dieser Zwischenbereich, diese **sprache in ihrer absoluten kommunikabilität** interessiert mich. es entsteht ein Materialkörper, der von meinem Schreiben nicht zu trennen ist. die Ästhetik sitzt ja nicht nur im Schreibprozess – **ein Gespräch zu führen ist selbst schon ein ästhetischer Vorgang**, auch wenn das selten wahrgenommen wird. Gespräche folgen formalen Gesetzmäßigkeiten, haben eine formale Oberfläche, insbesondere, wenn **Gespräche in einem medialen Rahmen** stattfinden, durch den sie Spannung erhalten.<sup>115</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Wenn der Fokus des Gesprächs nun tatsächlich auf einer „authentischen Mündlichkeit“ liegt, kann es sich hier nicht ausschließlich um „gelungene“ und „glatt verlaufende“ Gespräche handeln. Dementsprechend verzeichnen die auf einer Interviewtätigkeit basierenden Texte Fichtes und Kluges ebenso „missglückte Gespräche“ und kommunikative „Fehlleistungen“ und gerade in diesem Verhältnis ist für Rögglas das Interview als Form interessant: das Interview als „problematisiertes“, das auch vom „Misslingen der Kommunikation“ Zeugenschaft ablegt.<sup>116</sup>

Im Hinblick auf ihre eigene Interviewtätigkeit beschreibt sie die Erfahrung, dass sie vieles von dem, was sich während der Gesprächssituation ereignete, nicht im Moment der Aufnahme, sondern erst im Nachhinein bei der Transkription wahrgenommen habe und stellt die These auf, dass sich ein „wirkliches“ Zuhören“ möglicherweise überhaupt erst nachträglich über das Anhören der Aufzeichnung einstellt. Gleichzeitig verweist sie aber auch auf die

---

<sup>112</sup> Rögglas, Kathrin: Eine Stimme mit Eigensinn. Alexander Kluge. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/kluge.htm> (15.01.2007). In diesem Zusammenhang stellt Rögglas auch fest, dass „wir [...] in unserer Schreib- und Telekultur [unterschätzen], wie sehr wir vom Grundstrom der Mündlichkeit abhängen.“ ebd.

<sup>113</sup> Rögglas, Kathrin: ein Anmaßungskatalog für Herrn Fichte. S. 55.

<sup>114</sup> Rögglas, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 106.

<sup>115</sup> Rögglas, Kathrin: mitarbeiten. In: Neumann, Kurt (Hg.): Die Welt an der ich schreibe. Ein offenes Arbeitsjournal. Wien: Sonderzahl 2005. S. 174-182. S. 180-181.

<sup>116</sup> Rögglas, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 106-107. vgl. auch S. 104. Diese „anti-dialoge“ bilden, so Rögglas, einen „wohltuenden Kontrast zu all den geglätteten Gesprächen“ denen „wir in unserer lieben Medienwelt“ begegnen. Rögglas, Kathrin: Eine Stimme mit Eigensinn.

Wichtigkeit der Wahrung einer gewissen Distanz zum Gesprächspartner, da man sonst die Konturen des Gesprächs aus den Augen verliere, was dann, so Röggl, zum „verlust der ordnenden wahrnehmung“ führe.<sup>117</sup> Auf dem Weg zu einer „authentischen mündlichkeit“, die nicht mehr vom inszenatorischen Druck des Rahmens determiniert wird, gehe es Röggl zu- folge vor allem darum,

eine ästhetik des gesprächs zu erarbeiten, die dem maß der missverständnisse entspricht, der abstände, dem kommunikativen abgrund, der sich zwischen menschen bewegt, allerdings nicht existentialistisch verbrämt, sondern **konkret, nicht jenseits des materials**, sondern in ihm, **in den diskursen**, die ihre eigenen verwerfungen haben, ihre eigenen diskontinuitäten, risse. deren verkittung und glattstreichungen waren immer herrschaftsgesten, gegen die es etwas zu setzen gilt. ich war immer eine freundin des stotterns.“<sup>118</sup>  
[Hervorhebung durch E.P.]

Dementsprechend nähert sich Röggl dem Stoff nicht auf einer Meta-Ebene, sondern arbeitet konkret am Material. Dabei setzt sie sich mit gegenwärtigen Diskursen auseinander und untersucht deren ideologischen Gehalt, auch im Hinblick auf mögliche, darin versteckte Interessenslagen, die hinter den rhetorisch behaupteten Positionen stehen könnten.

## **2.2. Zentrale Themen**

Kathrin Röggl versteht sich selbst als gesellschaftskritische Autorin. Schreiben bedeutet für sie „per se etwas Dialogisches, Antwort auf und Kritik an etwas, das immer schon da und vermittelt ist.“<sup>119</sup> Sie untersucht „wie Machtstrukturen funktionieren“, versucht ihre Mechanismen zu dechiffrieren, um sich dagegen zur Wehr zu setzen.<sup>120</sup> In ihren Texten geht sie der Frage nach, wie gesellschaftliche Wirklichkeit funktioniert und setzt sich mit Phänomenen und Prozessen auseinander, die sich unmittelbar auf die Gesellschaft auswirken. Einen übergeordneten Themenkomplex stellen dabei die mediale Wirklichkeitsproduktion und der damit einhergehende Realitätsverlust innerhalb der postmodernen Gesellschaft dar.

---

<sup>117</sup> vgl. Röggl, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 107.

<sup>118</sup> ebd. S. 107.

<sup>119</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. In: Theater heute 45/3 (2004), S. 56-58. S. 57.

<sup>120</sup> Fliher, Bernhard: Schmutzige Verhältnisse. In: Salzburger Nachrichten: 24.04.2004, S. 16.

### 2.2.1. Mediale Wirklichkeitsproduktion, Realitätsverlust und Hunger nach Authentizität

Am Beginn einer Rede, die Kathrin Röggla anlässlich der Eröffnung der Diagonale in Graz 2002 hielt, stellte sie einleitend fest: „wir wollen wissen, was los ist, und das ist gar nicht so einfach. denn wir leben in einer zeit, die bestimmt ist von dem gefühl eines gewaltigen realitätsverlustes und dem daraus resultierenden hunger nach dem `wirklichen leben´.“<sup>121</sup> Diesen nicht nur hier, sondern vielerorts diagnostizierten Wirklichkeitsverlust, der den Individuen der postmodernen Gesellschaft attestiert wird, führt Röggla auf das Fehlen „eines verhältnisses zu den realen vorgängen“<sup>122</sup> zurück, was wiederum daran liege, dass sich die Verhältnisse bzw. „verhältnismäßigkeiten“ in der Öffentlichkeit selbst verschoben hätten.<sup>123</sup> Der Mensch der Medien- und Informationsgesellschaft scheint an die im Zuge der fortschreitenden Globalisierung und zunehmenden medialen Vernetzung immer komplexer werdende Wirklichkeit keinen Anschluss mehr zu finden. Es ist diese abstrakte und „anonyme Verknüpfung von Kräften“, die sich dem Zugriff und dem Einfluss des Individuums mehr und mehr entzieht, wie René Derveaux in seiner Untersuchung zur *Melancholie im Kontext der Postmoderne* feststellt, die nicht nur zu einer „Art Lähmung“ führt, sondern auch eine Auflösung der Identität zur Folge hat.<sup>124</sup> Deveaux beschreibt den `medialen´ und permanent überinformierten Menschen als „von allem abgespalten und doch konform. Die ihn leitende Motivik ist der Konsum und die mediale Betäubung.“<sup>125</sup>

Ähnliches wird von Alexander Kluge in seinem Text *Die Macht der Bewusstseinsindustrie* festgestellt. Kluge beschreibt den Wirklichkeitsverlust hier als Effekt einer permanenten und indifferenten Überinformation durch die Medien: „Es entsteht Wirklichkeitsverlust, nicht weil zuwenig gewußt wird, sondern weil man zuviel weiß, ohne etwas davon steuern zu können.“<sup>126</sup> Dieses (Zuviel an) Wissen entspringt nicht der eigenen „unmittelbaren Erfahrung“, die auf das tatsächliche reale Erleben des Individuums in Raum und Zeit rekurriert. An die Stelle der „unmittelbaren Erfahrung“, also der „Eigenerfahrung“, tritt vermehrt eine von den Medien evozierte „mittelbare“ oder „enteignete Erfahrung“, deren „Quellen und Zeitmaße“

<sup>121</sup> Röggla, Kathrin: das letzte hemd. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/hemd.htm> (15.01.2007).

<sup>122</sup> Röggla, Kathrin: identifikation mit dem aggressor. In: Charim, Isolde und Doron Rabinovic (Hg.): Österreich. Beichte aus Quarantainen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 135-145. S. 137.

<sup>123</sup> Röggla, Kathrin: das letzte hemd.

<sup>124</sup> Derveaux, René: Melancholie im Kontext der Postmoderne. Anthropologische Implikationen der Postmoderne unter besonderer Berücksichtigung der Melancholieproblematik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2002. S. 47.

<sup>125</sup> ebd. S. 49.

<sup>126</sup> Kluge, Alexander: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit (1985). In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 165-223. S. 199.

vom Individuum nicht mehr überprüft werden können.<sup>127</sup> Wenn nun, so Kluge, die mittelbare Erfahrung absolut wird, „so gehen Kontrolle und Steuerungen praktisch für das Individuum verloren.“<sup>128</sup> Kluge spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Ideal des Suspense“, das sich in den Massenmedien (und hier eben nicht nur in so genannten `fiktionalen´ Genres, sondern auch in dokumentarischen Formaten und Nachrichtensendungen) zunehmend etabliert. Dabei geht es in erster Linie darum, den/die ZuschauerIn permanent in Spannung zu halten, sodass er/sie, des eigenen Zeitgefühls und der ordnenden Wahrnehmung enteignet, keinen Moment „Wahlfreiheit“ besitzt. „Auf diese Weise befestigt sich in den Sehgewohnheiten der Menschen ein Konzept der Superrealität, die Realerfahrung grundsätzlich abwertet.“<sup>129</sup> Ein Phänomen, mit dem sich auch Kathrin Röggla auseinandersetzt. Röggla spricht im Hinblick auf diese hermetische, auf Spannung konzentrierte Dramaturgie auch vom „vampirismus des fiktionalen“, der alles „infiziert“.<sup>130</sup> So entsteht eine „welt der suspensebögen, die sich da vor uns ausbreitet, der geschichten, die immer an den menschen dranbleiben, den schicksalen, jene strukturen verdeckend, die diese ausmachen.“<sup>131</sup>

Hier erscheint der Wirklichkeitsverlust also quasi als Effekt einer medialen Wirklichkeitsproduktion, bei der das eigene unmittelbare Erleben, die unmittelbare Erfahrung vermehrt durch eine `Medienproduktionserfahrung´ ersetzt werden, die das Bewusstsein und die Wahrnehmungsgewohnheiten der RezipientInnen determinieren. Die „ubiquitären und niemals abreißenden Bilderserien der Bewußtseinsindustrie“<sup>132</sup> ziehen den Zuschauer mittels Spannungsdramaturgie in ihren Bann. Dabei erscheinen die präsentierten Bilder dann mitunter wirklicher bzw. `superrealer´ als die Wirklichkeit selbst. Auf das `Ideal des Suspense´ wird nicht mehr nur in Spielfilmen, sondern auch in dokumentarischen Formaten zurückgegriffen. Es sind sowohl dokumentarische Formate, die sich einerseits (spiel)filmdramaturgischer Mittel bedienen und ihre Inhalte nach inszenatorischen (auf Spannung zielenden) Gesichtspunkten dramatisieren, als auch Spielfilme und fiktionale Formate, die nun andererseits mit dokumentarischen Versatzstücken arbeiten. Dabei wird, wie Deveaux feststellt, „die Grenze zwischen Nachrichten, Drama und Spiel [...] immer enger, wobei sich die Realität zu einer Möglichen unter den vielen Bildern verwischt“.<sup>133</sup>

---

<sup>127</sup> vgl. ebd. S. 198-199.

<sup>128</sup> ebd. S. 199.

<sup>129</sup> ebd. S. 213.

<sup>130</sup> Röggla, Kathrin: die rückkehr der körperfresser. In: Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz, Wien: Droschl 2006. S. 31-51. S. 32.

<sup>131</sup> 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. S. 259.

<sup>132</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>133</sup> Deveaux, René: Melancholie im Kontext der Postmoderne. S. 53.

Derveaux recurriert hier auf Jean Baudrillard, der davon ausgeht, „dass unsere Wirklichkeit durch die Ununterscheidbarkeit des Realen und Imaginären gekennzeichnet ist.“<sup>134</sup> In unserer „Informationsgesellschaft, wo Wirklichkeit durch Information konstruiert wird, ist die Unterscheidung zwischen Realität und Simulakrum [...] nahezu unmöglich geworden, [...] da uns die Möglichkeiten abhanden gekommen sind, das Simulierte am Realen zu messen.“<sup>135</sup> Es ist das mediale Bild, das mehr und mehr an die Stelle des realen Ereignisses zu treten scheint. In einer medial dominierten Informationsgesellschaft dient, wie Jean Baudrillard in seinem Essay *Die Gewalt der Bilder* konstatiert, „das Bild als imaginäre Zuflucht“ vor dem realen Ereignis, indem das Bild an dessen Stelle tritt, das Ereignis also ersetzt und „verzehrt“, wird es erst konsumierbar gemacht.<sup>136</sup> Es ist das virtuelle Bild und nicht das reale singuläre Ereignis, das die Vorstellung des/der Rezipienten/in über das tatsächliche Geschehen im Folgenden bestimmt.

Dass eine ‚Medienproduktionserfahrung‘ vermehrt an die Stelle der unmittelbaren Eigenerfahrung des Individuums tritt, wurde bereits zuvor mit dem von Kluge beschriebenen Wirklichkeitsverlust festgestellt. Die niemals endenden Bilderfluten der ‚Bewusstseinsindustrie‘ schieben sich zunehmend zwischen das Individuum und dessen Realerfahrung. In einer Informationsgesellschaft, die vermehrt auf ein medial vermitteltes Wissen recurriert und vermindert auf das reale gegenwärtige Erleben in Raum und Zeit zurückgreifen kann, ist es mehr und mehr das Virtuelle, das die Wahrnehmung von Realität bestimmt. Zudem scheint das Dokumentarische, wie es uns tagtäglich in den Nachrichten und Live-Berichterstattungen begegnet und vom Ereignis Zeugenschaft ablegt, nach wie vor in unserer Vorstellung damit verbunden zu sein, hier an einer eins-zu-eins Wiedergabe der Wirklichkeit zu partizipieren. Das Wissen, dass die vorgeführten medialen Bilder in einem hohen Maße konstruiert und inszeniert sind, dass es sich hier, wie Gerhard Richter im Rückgriff auf Roland Barthes feststellt, um „Wirklichkeitseffekte“ handelt, die „zu keinem Zeitpunkt das Ereignis ‚an sich‘“ aufzeichnen, noch „die Realität des Ereignisses als konkrete Darstellungsform zugänglich“ machen, scheint im Moment der Rezeption verloren zu gehen.<sup>137</sup> Das Fernsehbild, das vor-täuscht ein Ereignis unmittelbar und ‚live‘ auszustrahlen, bewirkt im Moment der Rezeption ein ‚Immunwerden‘ gegen jeden „kritischen Blick der Distanzierung und Analyse“.<sup>138</sup> Das mediale Bild, das das Ereignis dokumentiert und es dem/der RezipientIn so scheinbar direkt

---

<sup>134</sup> ebd. S. 64.

<sup>135</sup> ebd. S. 90.

<sup>136</sup> Baudrillard, Jean: *Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September*. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen Verlag 2002. S. 65-78. S. 68.

<sup>137</sup> Richter, Gerhard: *Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 84.

<sup>138</sup> ebd. S. 90.

und unvermittelt vor Augen führt, erscheint als eigener Garant seiner (scheinbar unabsprechlichen) Authentizität.

Baudrillard spricht in diesem Zusammenhang von der „Gewalt des Bildes (und allgemeiner der Information und des Virtuellen)“, die das Reale zum Verschwinden bringt, indem alles sichtbar gemacht und abgebildet wird, wobei das „Bildzeugnis“ vor die Realität tritt und zu einer Auflösung „deren reale[r] Substanz“ führt: „So löst der Umgang mit Bildern eine grenzenlose Indifferenz gegenüber der realen Welt aus.“<sup>139</sup> Es scheint kaum mehr möglich zwischen Realität und Simulation (bzw. zwischen Vorbild und Abbild) zu unterscheiden bzw. die Simulation an der Realität messen zu können. Die vollständige Auflösung dieser Grenze ist Baudrillard zufolge spätestens mit der Ausstrahlung „des synthetischen Bildes“ vollzogen: Angesichts der Möglichkeit realistische Bilder auch synthetisch am Computer oder im Labor zu generieren oder sie zumindest mit den „neuen medialen Technologien des Visuellen“ zu bearbeiten, scheint das Reale vollständig einer „virtuellen Realität“ gewichen – Baudrillard spricht hier von einer „dem Hyperrealen gewidmeten Welt“, in der der Referent vollkommen verschwunden sein kann, da die direkte Aufnahme bzw. unmittelbare „Präsenz eines realen Objekts“ zur Bildgeneration nicht mehr zwingend nötig ist.<sup>140</sup>

Dementsprechend wird die Unterscheidung von Realität und Fiktion, von Vorbild und Abbild wie auch von Original und Kopie nahezu unmöglich. Der „Wert von Authentizität“ (im Sinne von Echtheit, Originalität oder Urheberschaft) ist im 21. Jahrhundert, wie Petra Maria Meyer in ihrem Aufsatz *Mediale Inszenierung von Authentizität* feststellt, „gänzlich desillusioniert“.<sup>141</sup> Trotzdem oder gerade deshalb hat Authentizität (im Sinne von Echtheit, Wahrheit, Unverfälschtheit und Unmittelbarkeit) im Medienzeitalter „nicht an phantasmatischer Kraft verloren, aber an Inszenierungsmöglichkeiten gewonnen“, wie Meyer feststellt.<sup>142</sup> Dokumentarische Formate und Reality-Shows, die den ZuschauerInnen Authentizität suggerieren, stehen hoch im Kurs. Der Hunger nach Wahrheit, Echtheit und Wirklichkeit, der sich hier in zahlreichen Spielfilm- und Fernsehformaten Ausdruck verschafft, ist aber, wie Röggl feststellt, keineswegs der Effekt eines kritischen Verständnisses von Realismus bzw. der Wunsch nach einer kritischen Auseinandersetzung mit der Realität, sondern vielmehr der Wunsch nach einer „planen realität“, einem „eins-zu-eins-verhältnis“, das „so nicht existiert“ aber

---

<sup>139</sup> Baudrillard, Jean: Die Gewalt des Globalen. Der Geist des Terrorismus. In: Engelmann, Peter (Hg.): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002. S. 37-64. S. 45.

<sup>140</sup> vgl. ebd. S. 47-48.

<sup>141</sup> Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln. Am Beispiel des komponierten Filmes Solo von Mauricio Kagel. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke 2000. S. 71-91. S. 72.

<sup>142</sup> ebd. S. 74.

durchaus gewünscht wird.<sup>143</sup> Was die ZuschauerInnen hier zu sehen bekommen, sind Situationen, die „ganz im gegensatz zu der quälenden unwirklichkeit [ihres] alltagslebens“ so „fantastisch real“ zu sein scheinen.<sup>144</sup>

Als Konsequenz eines zunehmenden Wirklichkeitsverlustes scheint sich also der Wunsch nach Authentizität in der postmodernen Gesellschaft verstärkt zu manifestieren. Authentizität hat in allen gesellschaftlichen Bereichen Konjunktur. Ob in der Politik, in der Wirtschaft, im Sport, in der Religion oder der Kunst werden Authentizitätseffekte jeweils dort eingesetzt, wo es darum geht, Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Rögglä beschreibt diese ‚Glaubwürdigkeit‘ als „effekt“, der „von rahmungen und kontexten abhängig [ist] [...] [und] über kommunikative gesten hergestellt wird [...]“. <sup>145</sup> Hier gilt genau das, was sie schon hinsichtlich der Regeln der Ästhetik des öffentlichen Gesprächs festgestellt hat. Der Rahmen, in dem die Inszenierung stattfindet, muss unsichtbar werden und bleiben. Wird der Inszenierungsaufwand sichtbar, ist die Illusion von Authentizität zerstört. Der Begriff der Authentizität ist für sie als Autorin nun von zweierlei Interesse: „einerseits die inszenierungsformen – also authentizität als effekt [...] und andererseits ebenso ihr funktionieren im gesellschaftlichen rahmen, was mit dem begriff der ‚glaubwürdigkeit‘ sich vielleicht am ehesten bezeichnen läßt.“<sup>146</sup> Rögglä beschreibt ‚Glaubwürdigkeit‘ als eine „der zentralen chiffren unserer zeit“, über die vieles an gesellschaftlicher Wirklichkeit wieder „lesbar“ gemacht werden kann.<sup>147</sup> Sie untersucht, in welchem Kontext ‚Glaubwürdigkeit‘ heute, von wem, auf welche Weise erzeugt wird und welche Interessen sich möglicherweise dahinter verbergen.

### **2.2.2. Der neoliberale Diskurs und das postmoderne Individuum**

Einen zweiten übergeordneten Themenkomplex (mit dem sich Rögglä in ihren Dramen auseinandersetzt) stellt der Neoliberalismus in seiner gegenwärtigen Ausformung, seiner Auswirkung auf die Gesellschaft im Allgemeinen und das Individuum im Besonderen dar. Neoliberalismus wird von ihr nicht nur als angebotsorientierte Wirtschaftspolitik verstanden, sondern als eine Form der Regierungstechnik, wie sie Michel Foucault in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der Gouvernementalität* beschreibt. Im Neoliberalismus geht es, Foucault zufolge, nicht darum, innerhalb einer Gesellschaft polit-ökonomische Freiräume für den

---

<sup>143</sup> Rögglä, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 259.

<sup>144</sup> Rögglä Kathrin: die rückkehr der körperfresser. S. 35.

<sup>145</sup> Rögglä, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 249.

<sup>146</sup> ebd. S. 248.

<sup>147</sup> ebd. S. 248.

Markt zu schaffen (wie das noch im Liberalismus des 18. Jahrhunderts der Fall war), sondern die „globale Ausübung der politischen Macht anhand von Prinzipien einer Marktwirtschaft [zu] regeln“<sup>148</sup>.

Es geht insgesamt nicht darum, den Individuen eine soziale Deckung von Risiken zu gewährleisten, sondern jedem eine Art von wirtschaftlichem Raum zuzugestehen, innerhalb dessen sie Risiken annehmen und ihnen die Stirn bieten können. Das führt uns natürlich zu der Schlussfolgerung, daß es nur eine wahre und grundlegende Sozialpolitik gibt, nämlich das Wirtschaftswachstum.<sup>149</sup>

Was Foucault in seiner *Geschichte der Gouvernementalität* beschreibt, ist eine neue Form des Regierens, das nach den Prinzipien der neoliberalen Matrix ausgerichtet ist und sich in den Gesellschaftskörper selbst einschreibt. Die „Regelung des Marktes“ wird dabei zum „regulativen Prinzip der Gesellschaft.“<sup>150</sup> Die Gesellschaft wird nach dem „Modell eines Unternehmens“ organisiert: Gesellschaftspolitik „bedeutet [...] eine Verallgemeinerung der Unternehmensform innerhalb des sozialen Körpers“<sup>151</sup> Der Neoliberalismus beschränkt sich also nicht nur auf die Bereiche der Wirtschaft, sondern stellt innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft eine „soziale Realität“<sup>152</sup> her, was sich auch auf die Konzeption von Subjektivität auswirkt. Der Mensch, der „Homo oeconomicus“, wird zum „Unternehmer, und zwar ein Unternehmer seiner selbst“.<sup>153</sup> Die neoliberale Ideologie, die Foucault hier beschreibt, manifestiert sich nicht, wie Karin Krauthausen betont, „in der Unterdrückung von Subjektivität“, sondern im Gegenteil, in der „Produktion von Subjektivität“.<sup>154</sup> Es sind neoliberale Werte und Normen wie Flexibilität, Mobilität, Anpassungsfähigkeit, persönliche Effizienz und Autonomie, die sich in die Subjektkonstitution einschreiben und diese bestimmen.

Wie bereits in der Einleitung vermerkt, ist die Auswahl der Theaterstücke (die im zweiten Teil dieser Arbeit genauer behandelt werden sollen) nach thematischen Gesichtspunkten erfolgt, weshalb auf die beiden Dramentexte *junk space* und *draußen tobt die dunkelziffer* im zweiten Teil auch nicht näher eingegangen wird, da sie inhaltlich an jenen hier besprochenen Themenkomplex anknüpfen, der bereits in *wir schlafen nicht* behandelt wird. Das Stück *junk*

---

<sup>148</sup> Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 187.

<sup>149</sup> ebd. S. 205.

<sup>150</sup> ebd. S. 208.

<sup>151</sup> ebd. S. 333.

<sup>152</sup> Krauthausen, Karin: „ob das jetzt das interview sei?“. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen\\_krauthausen.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_krauthausen.htm) (15.01.2007).

<sup>153</sup> ebd.

<sup>154</sup> Krauthausen, Karin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. In: *Kultur & Gespenster 2* (2006), S. 118-135. S. 120.

*space*, das am 29.10.2004 als Koproduktion vom Theater am Neumarkt und dem Steirischen Herbst in Graz uraufgeführt wurde, stellt nach Rögglas eigenen Angaben eine Art „Weiterentwicklung“ von *wir schlafen nicht* dar.<sup>155</sup> Während sich *wir schlafen nicht* mit dem Milieu jener befasst, die innerhalb der neoliberalen Matrix (mehr oder weniger gut) funktionieren, setzt sich *junk space* mit jenen auseinander, die am System erkranken und an Burnout, Angstneurosen und Depressionen leiden. Die Figuren des Stücks werden dementsprechend als TeilnehmerInnen eines Flugangstseminars ausgewiesen, wobei die eigentliche Therapiesituation nie dargestellt wird, da das Stück nur in den Pausen und Unterbrechungen vor der Tür des Seminarraums spielt. Die „These“ des Stücks lautet, dass es „eine Kongruenz zwischen einer gewissen Leistungs- und einer Therapierhetorik“ gibt.<sup>156</sup> Auch in der Therapie, die Angststörungen und andere psychische Erkrankungen beheben soll, geht es um „schnellstmögliche Effizienz“, um „Funktionalität“ und „um schnellstmögliche Wiedereingliederung“ des/der Betroffenen in das System.<sup>157</sup> In dem Stück *draußen tobt die dunkelziffer*, das am 08.06.2005 im Rahmen der Wiener Festwochen am Volkstheater Wien uraufgeführt wurde, geht es um die „Negativlogik der Schuldenfalle“.<sup>158</sup> Auch hier ist es wieder Foucaults Begriff der ‚Gouvernementalität‘ auf den Rögglarekurriert, den sie an dieser Stelle aber mit Gilles Deleuzes Begriff der „Kontrollgesellschaft“ zusammendenkt: „In der Kontrollgesellschaft haben wir Normen, deren Einhaltung früher vom Staat kontrolliert wurde, dermaßen verinnerlicht, dass wir sie für unsere eigenen halten,“<sup>159</sup> stellt Rögglare im Interview mit Eva Behrendt fest. Es ist eine Kontrollgesellschaft, „die sich durch ständiges lernen, ständige kontrolle auszeichnet, die einer logik der gasförmigkeit folgt.“<sup>160</sup>

In *junk space* und *draußen tobt die dunkelziffer* wird also das Thema des Neoliberalismus weiter ausgeführt und in weitere Bereiche aufgefächert. Innerhalb der gesellschaftlichen Realität, wie sie die neoliberale Regierungsform generiert, ist das eigene Subjektbewusstsein nur mehr über das Funktionieren innerhalb dieses Systems herstellbar, wobei im Bewusstsein des Individuums die Gefahr ständig präsent ist, im Falle des Nicht-Funktionierens aus dem gesellschaftlichen Rahmen zu fallen. Vereinfacht könnte man nun, im Bezug auf diese drei Stücktexte sagen: *wir schlafen nicht* setzt sich mit dem Zwang des Funktionieren-Müssens innerhalb des Systems auseinander, *junk space* thematisiert Funktionsstörungen (Burnout, Angstneurosen), die dieses Funktionieren-Müssens im System nach sich zieht, *draußen tobt*

---

<sup>155</sup> Kralicek, Wolfgang und Klaus Nüchtern: Brutalität ist schick. In: Falter: 05.11.2004, S. 24, 57, 58. S. 24.

<sup>156</sup> ebd. S. 24.

<sup>157</sup> vgl. Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>158</sup> Behrendt, Eva: „Ich will niemanden abhalten Schulden zu machen“. In: Theater heute 46/7 (2005), S. 40-43. S. 40.

<sup>159</sup> ebd. S. 40.

<sup>160</sup> Rögglare, Kathrin: mitarbeiten. S. 178.

die *dunkelziffer* schließlich beschäftigt sich mit jenen, die eben nicht mehr im System funktionieren können und aus diesem herausgefallen sind.

Dieses neoliberale Gesellschaftskonzept, das Regierungsform und Subjektivierungsprozess ineinander verschränkt und das die Hintergrundfolie dieser drei Stücke bildet, ist für Kathrin Röggl von besonderem Interesse, nämlich, wie „dort das Bild von Subjektivität Herrschaftsinstrument geworden ist, welches dem Einzelnen die Verantwortung zuspricht und ihn durch Identifikation stärker bindet [...] ich glaube, auf dieser Ebene wird Unternehmensberatung tonangebend für die Gesellschaft.“<sup>161</sup> Für Röggl stellt der Typus des/der Managers/in, der/die die neoliberalen Werte in besonderem Maße verkörpert, „eine Art Leitfigur“ der heutigen Gesellschaft dar: der/die ManagerIn als „inbild des mobilen, dislozierten, autonomen Individuums, das soziale Risiken selber zu tragen versteht [...] und wenn überhaupt, nur noch in einer ökonomischen Matrix verortbar ist.“<sup>162</sup> Dementsprechend lässt sich der neoliberale Diskurs, in dem sich die von Foucault beschriebenen gouvernementalen Strukturen einschreiben, Röggl zufolge besonders gut im Managementjargon der Unternehmensberaterbranche aufspüren.<sup>163</sup> Sie interessiert dabei, wie sich die beschriebenen Machtstrukturen in der Sprache manifestieren, die ja letztendlich für das Subjektbewusstsein des Individuums konstitutiv ist.

### **2.3. Ideologiekritik über Sprachkritik**

Michel Foucault beschreibt das neoliberale Subjekt, den „Homo oeconomicus“, als „etwas Handhabbares“, als jemanden, „der systematisch auf systematische Variationen“ reagiert und „in eminenten Weise regierbar ist.“<sup>164</sup> Kritik kann nun, so konstituiert Röggl in Referenz auf Foucault, nur darin bestehen, sich mit der Frage auseinander zu setzen, „wie man es schafft, sich nicht dermaßen regieren zu lassen. dazu muß ich mir ein Bewußtsein darüber verschaffen, wie das geschieht, eigenen Verwicklungen nachgehen und mein Involviertsein thematisieren.“<sup>165</sup> Dies kann aber nicht über eine „behauptete Außenposition“<sup>166</sup> gewährleistet werden. Hier gilt das, was Röggl schon hinsichtlich einer zu erarbeitenden Ästhetik des Ge-

---

<sup>161</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>162</sup> Röggl, Kathrin: *Geisterstädte, Geisterfilme*. In: Röggl, Kathrin: *Disaster Awareness Fair. Zum Katastrophischen in Stadt, Land und Film*. Graz, Wien: Droschl 2006. S. 7-30. S. 13.

<sup>163</sup> vgl. Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>164</sup> Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität II*. S. 372.

<sup>165</sup> Röggl, Kathrin: *Von Topüberzeugern und Selbstungläubigen*. S. 254.

<sup>166</sup> ebd. S. 254.

sprächs vermerkte und was auch für Hubert Fichtes Vorgehen konstitutiv erscheint. Nämlich `mit der Form gegen die Form´ zu arbeiten, nicht auf einer Metaebene `jenseits des Materials´, sondern innerhalb des Diskurses. Von zentralem Interesse ist für Rögglä dabei das Verhältnis von Sprache und Macht bzw. von „Sprache und Handeln“ wie es Judith Butler beispielsweise in *Haß spricht* beschreibt.<sup>167</sup> Für Butler ist Sprache kein Instrument, über welches das Subjekt von sich aus frei verfügen könnte. Sie geht davon aus, dass das Subjekt eben nicht souveräner Sprecher ist, sondern, dass die „Sprache das Subjekt konstituiert. [...] Wer handelt (d.h. gerade nicht das souveräne Subjekt), handelt genau in dem Maße, wie sie oder er als Handelnde/r und damit innerhalb eines sprachlichen Feldes konstituiert ist, das von Anbeginn an durch Beschränkungen, die zugleich Möglichkeiten eröffnen, eingegrenzt wird.“<sup>168</sup> Nach Butler stellt „das Sprechen“ bzw. die Sprachhandlung eine Widerspiegelung des „sozialen Herrschaftsverhältnisses“ dar.<sup>169</sup> Es sind die hegemonialen Diskurse, die sich im Sprechen widerspiegeln und die das Subjektbewusstsein miterzeugen. Gleichzeitig inszeniert das Sprechen dieses Herrschaftsverhältnis stets aufs Neue.<sup>170</sup> Und genau darin verortet Kathrin Rögglä ein `subversives´ „handlungspotential“: „als Autorin kann es mir nicht darum gehen, diese Affinität, dieses Affiziertsein zu leugnen, sondern es als Spannungsfeld zu thematisieren.“<sup>171</sup> Das eigene `Affiziert´- und Involviertsein wird in ihren Texten exemplarisch vorgeführt, indem Rögglä die „Sprache, die uns spricht“,<sup>172</sup> selbst zu Wort kommen lässt und versucht, „verschiedene Diskurse und ihre Phrasenhaftigkeit“<sup>173</sup> vorzuführen. Menschen werden bei ihr „über ihre Rhetorik“ beschrieben.<sup>174</sup> In diesem Sinne sind, wie Karin Krauthausen in ihrem Essay *Gespräch mit Untoten* feststellt, ihre Figuren „vor allem über ihren Charakter als normierte Sprecher“ zu beschreiben.<sup>175</sup> Rögglä geht es hierbei vornehmlich darum „Ideologiekritik“ mittels „Sprachkritik“ zu üben<sup>176</sup> – also in Analogie zu Fichte `mit der Form gegen die Form´ zu arbeiten. Das literarische Verfahren, das sie dabei anwendet, entwickelt sich, wie sie es selbst beschreibt, aus einer Bewegung der Annäherung und Distanznahme heraus: „schreiben ist keine Bewegung durch den luftleeren Phantasieraum, sondern ein Abstoßungs- und Anziehungsvorgang, es hat ein materiales Gegenüber. Das kann eine Begegnung mit Gesprächspartnern sein, können Texte oder mediale Äußerungen sein, es

<sup>167</sup> ebd. S. 254.

<sup>168</sup> Butler, Judith: *Haß spricht*. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 32.

<sup>169</sup> vgl. ebd. S. 36.

<sup>170</sup> vgl. ebd. S. 36.

<sup>171</sup> Rögglä, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 254.

<sup>172</sup> Kralicek, Wolfgang und Klaus Nüchtern: Brutalität ist schick. S. 58.

<sup>173</sup> Rübenaier, Uli und Charlotte Prombach: Interview mit Kathrin Rögglä am 30. März 2001 in Weikersheim. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/wetter\\_interview.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/wetter_interview.htm) (15.01.2007).

<sup>174</sup> Hilpold, Stephan: Im Zwielficht. S. 3.

<sup>175</sup> Krauthausen, Karin: *Gespräch mit Untoten*. S. 126.

<sup>176</sup> Fetz, Bernhard und Klaus Nüchtern: Kathrin Rögglä. Interview. In: *Volltext 2* (2004), S. 1, 20. S. 20.

ist jedenfalls eine Reibung und Entzündung am Konkreten."<sup>177</sup> Diese 'Reibung und Entzündung am Konkreten' verändert, wie Krauthausen feststellt, nun notwendigerweise auch die ästhetische Form:

Eine strukturell gewordene hegemoniale Gewalt, wie sie der Neoliberalismus konstituiert, kann demzufolge **nicht über eine Abbildung der Wirklichkeit in Geschichten erfahrbar** gemacht werden. Eine „welt der suspensebögen“ produziert Wunschwirklichkeiten und verfehlt darin die Banalität und Unauflöslichkeit konkreter Wirklichkeit, sie verfehlt zudem jene Gewalt, die ins Funktionale, in die Strukturen gerutscht ist. Aber **auch ein rein dokumentarisches Vorgehen stimmt nicht mehr**, wenn es **keinen Inszenierungsfreien Raum**, d.h. letztlich keinen „O-Ton“ gibt.<sup>178</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Deshalb greift Rögglä auf Mischformen zurück, die sich der eindeutigen Zuordnung von 'fact' und 'fiction' entziehen. Sie orientiert sich dabei an jenem Realismusbegriff bzw. jener realistischen Haltung die Alexander Kluge beschreibt, der das Motiv für Realismus immer als Protest, keinesfalls aber als Bestätigung an der gegenwärtigen Wirklichkeit sieht. Es ist ein Realismus, der Fakten und Wünsche nicht als getrennte Bereiche, sondern als realistischen Zusammenhang darstellen möchte. Der Erfahrungsbegriff, der bei Kluge so zentral ist, spielt auch für Rögglä eine wichtige Rolle: „Bei Kluge geht es immer um die menschliche Erfahrungsebene, die er sehr hoch ansiedelt. Gegen die Macht der Abstraktion konstruiert er den Eigensinn als einen Erfahrungsbereich, eine Gegenmacht.“<sup>179</sup> Und dementsprechend ist es auch eine „gegengerzählung“<sup>180</sup>, an der Kathrin Rögglä arbeitet. Schon die Rechercheform ist dabei für Rögglä entscheidend. Im Verlauf ihrer Interviews ist sie darum bemüht, im Gespräch mit den Beteiligten eine „Reibung zu bekommen“ zwischen den im Sprechen reproduzierten „Ideologien“ und der diesen oft diametral entgegenstehenden Eigenerfahrung der Beteiligten.<sup>181</sup> Das im Verlauf der Recherche gewonnene Sprachmaterial wird dann aber nicht im klassisch dokumentarischen Sinn eins zu eins wiedergegeben und abgebildet, sondern collagiert, auseinander genommen, sprachlich bearbeitet und neu zusammengesetzt, um so auf Brüche und Diskontinuitäten der Diskurse aufmerksam zu machen.

Im Folgenden soll anhand der drei ausgewählten Stücktexte der Frage nachgegangen werden, inwieweit sie ihr Konzept bzw. die Ansprüche, die sie an ihre Texte stellt, tatsächlich (und in welcher Weise) realisiert und welche sprachlich-ästhetische und formale Gestaltung sie mit

---

<sup>177</sup> Rögglä, Kathrin: Rede zur Verleihung des Bruno-Kreisky-Preises für das politische Buch 2004. Zitiert nach: Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 131.

<sup>178</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 131.

<sup>179</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>180</sup> Rögglä, Kathrin: „KOUARDZ KL!NG „L!FE!“ Und andere Optionen. In: Akzente 46/2 (1999), S. 124-132. S. 124.

<sup>181</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

dem dokumentarischen Anteil ihrer Texte verknüpft. Welche `Ausschnitte der Wirklichkeit' werden von Röggl aufgegriffen und welche Absicht steht dahinter? Wie erfolgt ihr theoretischer und praktischer Zu- und Umgang mit den Themen und wie wird dabei mit dem vorgefundenen und recherchierten `Tatsachenmaterial' umgegangen? Welche dokumentarischen Formate bzw. fiktionalen Gattungen werden in ihren Texten aufgerufen und wie wirkt sich das auf die Rezeption dieser Texte aus? Welche Mischformen werden dabei eingesetzt, wie werden dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander verwoben und wie wird Mündlichkeit (die dem/der LeserIn Unmittelbarkeit und eine Nähe zum Authentischem suggeriert) in der Schrift erzeugt? Nicht zuletzt soll auch eine Antwort auf die Frage gefunden werden, welche neuen Sichtweisen durch diese Behandlung des Stoffes geschaffen werden und wie dabei die eigene Medialität miteinbezogen wird.

## 3. Textkompositorisches Verfahren am Beispiel drei ausgewählter Stücktexte

### 3.1. *wir schlafen nicht*

#### 3.1.1. Das Phantasma der Unternehmensberatung – ein gesamtgesellschaftliches Phänomen?

Der Text *wir schlafen nicht* setzt sich mit Ideologien, Werten und Verhaltensnormen in der Consulting-Branche auseinander. Kathrin Rögglas Interesse gilt dabei der „komplexen Identifikationsstruktur“ von UnternehmensberaterInnen: Die AkteurInnen dieses Berufsfeldes haben Röggl zufolge Werte und Normen ihres Unternehmens so weit verinnerlicht, dass sie sie für ihre eigenen halten.<sup>182</sup> Der Zugang der Autorin zu dem Thema erfolgt über die Sprache und zwar über die „Sprache dieser Menschen“, und dementsprechend werden die Figuren in *wir schlafen nicht* vornehmlich „über ihre berufsspezifische Rhetorik“ dargestellt.<sup>183</sup> Dies entspricht auch Rögglas zuvor beschriebener Absicht ‚Ideologiekritik mittels Sprachkritik‘ zu üben. Um die hier gängigen Ideologien und berufsspezifischen Rhetoriken zu beobachten, recherchierte sie circa drei Jahre lang im Feld der New Economy, führte zahlreiche Interviews und Gespräche mit den Beteiligten und rezipierte einschlägige Literatur zu diesem Thema. Das daraus gewonnene Material wurde dann in dem Text *wir schlafen nicht* literarisch verarbeitet.

Die behauptete These, die Röggl dabei verfolgt, ist, dass die Normen der Consultingbranche und Unternehmensberatung mittlerweile „zu hegemonialen Werten geworden“ sind<sup>184</sup>, die sich in den Gesellschaftskörper selbst einschreiben und das Subjektbewusstsein der Individuen mitbestimmen. Die Welt der ‚New Economy‘, so befindet Röggl, ist „keine andere Welt, sondern eine gesamtgesellschaftlich tonangebende – unsere Gesellschaft auf Managerformeln gebracht. Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik.“<sup>185</sup> Und in der Tat werden ‚Schlüsselqualifikationen‘ wie Flexibilität, Belastbarkeit, ökonomisches Denken, Eigeninitiative, Selbstdisziplin, Durchsetzungskraft und nicht zuletzt das oft vernehmbare Schlagwort der persönlichen Effizienz nicht nur von den AkteurInnen dieses Berufsfeldes gefordert,

---

<sup>182</sup> vgl. Wolters, Dierk: Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik. In: Frankfurter Neue Presse: 29.04.2004, S. 3. vgl. auch: Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>183</sup> vgl. Schacherreiter, Christian: Die Sprachspiele der New Economy auf dem Prüfstand der Recherche. In: Oberösterreichische Nachrichten: 26.04.2004, S. 25.

<sup>184</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. S. 57.

<sup>185</sup> Wolters, Dirk: Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik. S. 3.

sondern mittlerweile generell als wichtige Qualifikationen am Arbeitsmarkt angesehen, ja sogar in vielen Arbeitsfeldern als selbstverständlich vorausgesetzt. In diesem Zusammenhang ist auch immer wieder von der „Generation Praktikum“ die Rede. Der Begriff „Generation Praktikum“ steht seit den 1990ern für die beruflich prekär empfundene Lebenssituation von jungen Arbeitssuchenden, denen von Unternehmen über weite Strecken nur unter- oder unbezahlte Praktikumsverträge angeboten werden. Das führt nun wiederum vielfach dazu, dass junge AkademikerInnen, die sich eigentlich auf der Suche nach einer festen Anstellung befinden, eine Praktikumsstelle nach der nächsten durchlaufen, ohne in einem Unternehmen Fuß fassen zu können. Dieses Phänomen wird auch von der Figur der Praktikantin in *wir schlafen nicht* thematisiert. Aufgrund dieses existentiell sehr unsicheren Rahmens geht die Utopie verloren, dass es eine Kultur jenseits dieses Systems geben könnte und dass das Leben nur zur Hälfte aus Arbeit bestehe.<sup>186</sup> Diese Grundstimmung ist mit dafür verantwortlich, dass die eigene Identität weitgehend über den Beruf definiert wird, da es nicht mehr möglich ist, ein eigenes Ich jenseits der Arbeit zu entfalten. Der „Individualismus“, der vom Markt gefordert werde, so stellt Steffen Kraft in seinem Artikel zu *Generation Praktikum* fest, wird von den Individuen „vollständig internalisiert“: Durchsetzungsvermögen sei so nur mehr über die Ausbildung einer „Unternehmensmentalität“ möglich.<sup>187</sup>

Es entspricht nun aber keineswegs Kathrin Röggla's Intention im vorliegenden Text das Portrait einer fremden Welt zu entwerfen, die dann einer moralischen Wertung unterzogen würde. Röggla ist nicht daran gelegen Schuldzuweisung abzugeben, sondern vielmehr ist sie an einer Art „Gegenwartsanalyse“<sup>188</sup> interessiert und daran, inwieweit sie innerhalb der behandelten Thematik selbst involviert ist:

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**.<sup>189</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Das eigene Involviertsein stellt für Röggla eine der zentralen Fragestellungen sowohl während der Recherche als auch während der Arbeit an dem Text selbst dar. Die Lektüre des Textes soll demzufolge den Impetus zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik geben, wobei Röggla nicht beabsichtigt einen objektiven Standpunkt zu

---

<sup>186</sup> vgl. Kraft, Steffen: Generation Praktikum: Mehr Mut, mehr Wut. <http://stellenmarkt-content.sueddeutsche.de/jobkarriere/berufstudium/artikel/895/74821/> (14. 04.2008).

<sup>187</sup> ebd.

<sup>188</sup> Kralicek, Wolfgang und Klaus Nüchtern: Brutalität ist schick. S. 57.

<sup>189</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. S. 58.

suggestieren. Es soll also nicht der Eindruck vermittelt werden, dass es sich hier um eine neutrale Berichterstattung handelt. Inwieweit und in welcher Weise Rögglas dieses Vorhaben realisiert, soll im Folgenden untersucht werden.

*wir schlafen nicht* ist ein Text, der in dreifacher Form vorliegt. Die szenische Fassung wurde am 07.04.2004 am Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt. Sie basiert auf dem unmittelbar zuvor erschienenen Roman mit dem gleichnamigen Titel. Beinahe zeitgleich, am 16.02.2004, wurde das Hörspiel *wir schlafen nicht* erstmals ausgesendet. Die Gleichzeitigkeit des Erscheinens sollte Rögglas zufolge „eine Art Unsicherheit“ schaffen, was die Zuordnung des Textes zu einer bestimmten Gattung betrifft.<sup>190</sup> Schon hier zeigt sich Rögglas Vorliebe für Mischverhältnisse, die sich klaren Genre- und Gattungszuordnungen entziehen. Wie bereits im Zusammenhang mit Fichtes Collageverfahren festgestellt wurde, ist sie darum bemüht, ihre Texte in einem ‚medialen Dazwischen‘ zu verorten. Auch bei *wir schlafen nicht* ging es ihr um die „Gleichzeitigkeit der medialen Verhältnisse“<sup>191</sup>. Schon durch die Uneindeutigkeit hinsichtlich der Zuordnung des Textes ist der/die LeserIn in seiner/ihrer linearen Rezeption irritiert und zur aktiven Auseinandersetzung herausgefordert. Mit welcher Textsorte hat man es hier zu tun? Einem Hörspiel? Einem Roman? Oder doch einem Theaterstück?

Auch wenn sich die vorliegende Arbeit in erster Linie mit der dokumentarischen Verfahrensweise in Rögglas dramatischen Texten auseinandersetzt, sollen im Folgenden dennoch die Struktur, der Inhalt und die sprachliche Gestaltung des Romans beschrieben werden, da Rögglas diesem in den gegenwärtig vorliegenden Fassungen (vor dem Hörspiel und dem Drama) den Vorzug gibt, da sie in der Romanfassung ihr intendiertes ‚Programm‘ am ehesten als realisiert erachtet.

### **3.1.2. Formale und inhaltliche Gestaltung**

#### **3.1.2.1. Roman**

Der Roman unterteilt sich formal in 32 Kapitel, in denen sechs Figuren auftreten. Ihre Namen, Funktionen bzw. Berufsbezeichnung und ihr Alter sind am Beginn des Romans aufgelistet. Zu den sechs AkteurInnen gehören jeweils ein Vertreter und eine Vertreterin aus dem Bereich der Implementierung (der IT-Supporter und die Key Account Managerin), zwei Vertreter aus dem Bereich der Strategie-Beratung (der Senior Associate und der Partner) sowie eine Online-Redakteurin und eine Praktikantin. Im Text werden sie nicht namentlich als bei-

---

<sup>190</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>191</sup> ebd.

spielsweise „Silke Mertens“ oder „Oliver Hannes Bender“ ausgewiesen, sondern ausschließlich ihrer beruflichen Funktion entsprechend als „Key Account Managerin“ oder „Senior Associate“. Eine Fachmesse bildet den Schauplatz des Geschehens. Innerhalb dieses Rahmens geben die Figuren in einer Reihe von Gesprächs- und Interviewsituationen über die unterschiedlichen Aspekte ihres Arbeitslebens Auskunft. Sie thematisieren beispielsweise den ständigen Konkurrenzkampf, Hierarchien, Einstiegs- und Aufstiegsmöglichkeit innerhalb der Unternehmen, fehlendes Privatleben, Angst vor Arbeitslosigkeit, Stress und Anpassungsdruck. Die Figuren berichten vom „short-sleeping, quick-eating, [dem] business-class-gefliege“, der ewigen „wachstumslogik, die man irgendwann gegen sich selbst anwende“<sup>192</sup> und dem bereits im Titel genannten Schlafentzug. So heißt es schon im Klappentext: „Sie schlafen nicht. [...] Denn es geht um Organisation, um Content, um Kommunikation, vor allem aber auch um die eigene Identität. Auch hier auf dieser Messe, wo sie gerade stehen, mit dieser Frau, die ihnen Fragen stellt.“<sup>193</sup> Gleich im Anschluss wird im Klappentext auf Kathrin Röggla langwierige Interviewtätigkeit mit VertreterInnen der Consultingbranche verwiesen, die sie in diesem Roman zu einem „fiktiven Kosmos verwoben“ habe. Am Beginn des Romans findet sich eine Art Danksagung der Autorin, in der sie sich bei ihren GesprächspartnerInnen für die Zeit und die Informationen, die diese ihr im Laufe der Interviews zur Verfügung gestellt haben, bedankt und ebenfalls noch einmal den expliziten Hinweis gibt, dass dem nachfolgenden Text Gespräche mit „consultants, coaches, key account managerinnen, programmierern, praktikanten usw.“ zugrunde liegen.<sup>194</sup> Schon „bevor der eigentliche Text beginnt“, so stellt Bettina Markovic in ihrer Diplomarbeit *Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion* fest, „ist man als Leser bereits hin- und hergerissen zwischen Fiktion und Fakt.“<sup>195</sup> Mit welcher Textsorte hat man es hier zu tun? Mit einer Reportage oder einem Roman? Einerseits wird der fiktive Charakter des nachfolgenden Textes schon allein durch die Gattungszuordnung des Untertitels (*wir schlafen nicht. roman.*) betont, andererseits gleichzeitig auf die Faktizität des eingearbeiteten Materials verwiesen. Der reportagenhafte Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass sich der Roman aus einer nach Themen geordneten Folge von Interview- und Gesprächssituationen zusammensetzt. Die Figuren in *wir schlafen nicht* scheinen sich in einer permanenten Interviewsituation zu befinden. Irritation bei der Lektüre entsteht aber auch dadurch, dass die Figuren hier auf die Fragen eines Gegenübers antworten, das im Text nicht wirklich greifbar wird. Die Figurenre-

---

<sup>192</sup> Röggla, Kathrin: *wir schlafen nicht. roman.* Frankfurt am Main: Fischer, 2004. S. 37-38.

<sup>193</sup> ebd. Klappentext.

<sup>194</sup> vgl. ebd. S. 4.

<sup>195</sup> Markovic, Bettina: *Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion.* Mit besonderer Berücksichtigung von Kathrin Röggla's Prosa. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006. S. 68.

de erscheint als Replik auf gestellte Fragen, die im Roman nicht enthalten sind. Auch wenn der Fischer Verlag im Klappentext den/die InterviewerIn als „Frau“<sup>196</sup> ausweist, gibt der Text selbst keine expliziten Hinweise, die diese Schlussfolgerung zuließen, wengleich auch die Analogie zwischen der Interviewtätigkeit der fragenden Instanz und jener der realen Autorin als vordergründig intendiert erscheint. Karin Krauthausen bezeichnet die Erzählinstanz deshalb auch als „fiktives Double der Autorin“<sup>197</sup> Die Anwesenheit dieser Erzählinstanz wird jedoch (mit Ausnahme des letzten Kapitels) ausschließlich über die Figurenrede hergestellt, die sich fortwährend auf die im Text nicht dokumentierten Fragen dieser Instanz bezieht:

ob das jetzt das interview sei? „ist das jetzt das interview“, um das gebeten worden sei?

ja, er sei herr gehringer, nur, er wolle da schon sichergehen, daß er sozusagen beim richtigen termin gelandet sei, nicht, daß ihm da einige dinge durcheinander kämen. und er wüßte gerne, mit wem er es zu tun habe, dann könne man ruhig mit den fragen losschießen –

„also schießen sie los!“

ja, jetzt könne man anfangen, er sei bereit, er sei zu allem bereit (lacht), na ja, zu fast allem (lacht).<sup>198</sup>

Befremdend bei der Lektüre wirkt ebenso, dass die Figuren die meiste Zeit im Konjunktiv und in der dritten Person von sich selbst sprechen. Nur vereinzelt wird die Replik der Figur im Indikativ („ist das jetzt das interview“, „also schießen sie los!“) wiedergegeben. Karin Krauthausen bezeichnet diese Textstellen deshalb auch als „O-Ton-Zitate“, die mittels Anführungszeichen als „direkte Rede“ ausgewiesen werden.<sup>199</sup> Die meiste Zeit hindurch erscheint die Figurenrede aber als eine vermittelte indirekte Rede, die auf „die Nachzeitigkeit der Berichterstattung“ verweist.<sup>200</sup> Der Eindruck einer indirekten Berichterstattung wird sowohl durch die Wiedergabe des Gesprochenen in der dritten Person als auch durch die Setzung der Rede in den Konjunktiv evoziert. Zwar kann die indirekte Rede sowohl im Indikativ als auch im Konjunktiv formuliert werden, jedoch mit unterschiedlicher stilistischer Wirkung. Während die Verwendung des Indikativs vornehmlich die Unbezweifelbarkeit einer Aussage suggeriert und diese quasi als ‚faktisch‘ gegeben darstellt, wird durch die Verwen-

---

<sup>196</sup> Im Klappentext heißt es: „mit dieser Frau, die ihnen Fragen stellt.“ Die InterviewerIn als Frau auszuweisen, geschah wahrscheinlich in Bezugnahme auf die Interviewtätigkeit der Autorin. Dadurch entsteht aber auch hier eine gewisse Irritation (ob beabsichtigt oder nicht sei dahingestellt), was die eindeutige Zuordnung zu dokumentarischem Text und fiktionaler Literatur betrifft. Während bei dokumentarischen Textsorten der/die AutorIn mit dem/der InterviewerIn bzw. VerfasserIn gleichgesetzt werden kann, ist es bei fiktionalen Textsorten nicht zulässig, AutorIn und ErzählerIn gleich zu setzten und als identisch zu behandeln.

<sup>197</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 130.

<sup>198</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 9.

<sup>199</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 121.

<sup>200</sup> ebd. S. 121.

derung des Konjunktivs der Wahrheitsgehalt des Gesagten eher in Frage gestellt. Die Erzählinstanz scheint sich in diesem Fall von der Aussage bzw. der Verantwortung für deren Wahrheitsgehalt zu distanzieren bzw. ihre Distanz zum Gesagten hervorheben zu wollen.<sup>201</sup>

Die indirekte Rede in *wir schlafen nicht* bleibt allerdings, wie Krauthausen feststellt, „elliptisch“. Es fehlt die rahmende Zuordnung einer Erzählinstanz, die mit einleitenden Formeln wie beispielsweise „er sagt“ oder „sie sagt“ die wiedergegebene Rede einer bestimmten Sprechinstanz zuschreiben würde.<sup>202</sup> Als die rudimentären Reste einer solchen Erzählinstanz verbleiben nur die in den Klammern eingefügten Verben, wie beispielsweise „(lacht)“, die vereinzelt die Reaktionen der Figuren wiedergeben und die, wie Eva Kormann in ihrem Aufsatz *Jelineks Tochter und das Medienspiel* konstatiert, an die „Regieanweisungen im Nebentext eines Dramas“ erinnern.<sup>203</sup> Die Abweichung von der üblichen Darstellungsweise bzw. die Abweichungen von den gängigen Gattungsnormen haben Kormann zufolge hier „eine kommunikative Funktion“,<sup>204</sup> auf die noch bei der Gegenüberstellung von Roman und Dramentext näher eingegangen werden soll.

Neben indirekter Rede und Zitat weist der Text noch eine dritte Form der Figurenrede auf, bei der ein SprecherInnenwechsel durch einen einleitenden Gedankenstrich signalisiert wird. In diesen Passagen erscheint die Erzählinstanz nicht als primärer Bezugspunkt der Replik, sondern wird eher in den Hintergrund gerückt. Kormann bezeichnet diese Gedankenstrich-Passagen als eine „Zwischenstufe“<sup>205</sup> zwischen O-Ton-Zitat und indirekter Rede. Die Figuren scheinen sich weniger auf die imaginierten Fragen eines/r InterviewerIn zu beziehen, sondern auf die Rede der anderen Figuren zu reagieren:

- vielleicht ein nickerchen zwischendurch?
- oder der minutenschlaf!
- am bürotisch!
- oder schlafen in geparkten autos, auch schon gemacht: in tiefgaragen, in parkhäusern. manche sagen ja, sie schliefen im stehen, doch das hat er noch nie gesehen -
- also sie hat sich angewöhnt, sich beim fliegen eine stunde killerschlaf zu holen. und wenn tage superheftig waren, hat sie sich manchmal in irgendein büro zuückgezogen und nur kurz zehn, fünfzehn minuten die augen zugemacht.
- jeder kennt das doch. man sagt dann: ich geh mal frische luft schnappen. in wirklichkeit geht man nur drei räume weiter, setzt sich auf einen leeren bürostuhl und knackt dann einfach mal zehn minuten weg.
- klar, wir sind alle nur menschen!

---

<sup>201</sup> vgl. Rug, Wolfgang und Andreas Tomaszewski: Grammatik mit Sinn und Verstand. Stuttgart: Klett 2001. S. 103-104.

<sup>202</sup> vgl. Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 121.

<sup>203</sup> Kormann, Eva: *Jelineks Tochter und das Medienspiel*. Zu Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht*. In: Nagelschmidt, Ilse und Lea Müller-Dannhausen u.a.: *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme 2006. S. 229-245. S. 231.

<sup>204</sup> ebd. S. 231.

<sup>205</sup> ebd. S. 232.

- aber sag das mal jemandem auf den kopf zu!<sup>206</sup>

In diesen Passagen wird die Figurenrede weiterhin in der dritten Person wiedergegeben, allerdings unter weitgehender Aussparung des Konjunktivs. Auch wenn die vornehmliche Verwendung des Indikativs hier auf die tatsächliche Gegebenheit des Gesagten zu verweisen scheint bzw. den `Realgehalt` der Aussage stärker betont, als dies bei der konjunktivischen Replik der Fall ist, indiziert die Rede in der dritten Person, dass es sich hier um kein `authentisches` Sprechen handelt. Es bleibt eine indirekte „uneigentliche Rede“, wie Kormann hervorhebt.<sup>207</sup> Es ist eine enteignete Form des Sprechens, die, obwohl die Figuren permanent über sich und ihre Situation reflektieren, nichts über die eigentliche Person aussagt. Den Figuren, die sich hier ausschließlich über ihre berufliche Funktion definieren, ist es scheinbar nicht mehr möglich `ich` zu sagen. Sie sind austauschbar, worauf schon die vielfach nicht eindeutige Zuordnung der Rede zu einer bestimmten Sprechinstanz (z.B. innerhalb der Gedankenstrich-Passagen) verweist. Rögglas Figuren sind zwar keine entpersonifizierten Typen, stellen aber auch keine individuell gestalteten Charaktere dar. Sie sind, wie mit Krauthausen schon zuvor festgestellt wurde, primär über „ihren Charakter als normierte Sprecher“ zu beschreiben.<sup>208</sup> Im Text scheinen sie unter einem ständigen Rededruck zu stehen, was schon allein durch das `Setting` bedingt wird. Innerhalb der im Text vorgestellten Messesituation müssen die AkteurInnen Kundenkontakte knüpfen, sich und ihr Unternehmen präsentieren, kurz: sich ständig selbst verkaufen.<sup>209</sup> Dieser ständige Rede- und Verkaufsdruck scheint den Figuren mitunter selbst zuviel zu werden, wie aus der folgenden Äußerung hervorgeht.

„wo waren wir stehengeblieben?“ ach ja, wie viel sie am tag rede? sie wisse es auch nicht, das könne sie jetzt beim besten willen nicht sagen. allein, wenn sie darüber nachdenke, werde ihr schon anders zumute. [...] denn manchmal werde es auch ihr zuviel. manchmal, wenn [...] sie sich nur noch reden höre, dann könne sie sich nicht mehr in jene kategorie einordnen, dann – „aber wo waren wir stehengeblieben? Ach ja, sich reden hören, während man spricht, so wird ein kundenkontakt eben gemacht!“<sup>210</sup>

Das Sprechen scheint im Text aber nicht nur der Selbstdarstellung, sondern auch der Selbstherstellung zu dienen. Die Identifikation mit dem eigenen Unternehmen und dessen Werten ist maßgeblich für die berufliche Existenz, neben der es für die Figuren nicht mehr viel zu geben scheint. Sie scheinen sich außerhalb der neoliberalen Matrix nicht mehr verorten zu

---

<sup>206</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 21.

<sup>207</sup> Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 233.

<sup>208</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 126.

<sup>209</sup> vgl. Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>210</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 23. vgl. auch gekürzte Variante in: Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. Das Stück. In: Theater heute 45/3 (2004), S. 59-67. S. 59.

können. Die neoliberale Ideologie, die die Figuren hier fortwährend vertreten müssen und die sich in ihrem Sprechen widerspiegelt, wirkt auch verändernd auf das Subjektbewusstsein ein:

**ob sie sich verändert habe?** natürlich habe sie sich verändert, natürlich passe man sich an, wenn man so einen professionalisierungsprozeß durchlaufen habe.[...] und mitfeiern müsse schon sein, etwas mitfeiern mit dem eigenen betrieb. da werde ja heute keine vollidentifikation mehr verlangt, aber ein wenig mitfeiern müsse schon sein, wie man wisse. [...] **das sei ja ihr job, positionen einzunehmen und wieder zu relativieren.** aber andererseits müssten sie [sie und ihre kollegInnen] auf den **positionen auch wirklich vorhanden** sein, kurz, man müsse daran glauben, „wo man gerade ist“.<sup>211</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Auch wenn die Key Account Managerin, der diese Replik zugeordnet ist, relativierend feststellt, dass heute zwar keine `Vollidentifikation´ mit dem Unternehmen mehr gefordert würde, muss sie doch einräumen, dass sie sich bedingt durch ihr berufliches Umfeld und ihre gegenwärtige Arbeitssituation auch selbst verändert habe. Die beruflichen Anforderungen, die eine ständige Neupositionierung und Relativierung der jeweiligen Standpunkte nach sich ziehen, scheinen am Subjekt nicht spurlos vorbeizugehen. Die geforderte Identifikation mit einem ständig wechselnden Standpunktdenken wirkt sich auch auf die Konstitution der Subjekte aus, da die ständig fluktuierenden Positionen, die die Figuren hier einnehmen müssen, jederzeit auch von ihnen selbst beglaubigt und geglaubt werden müssen. Dementsprechend vergleicht der Partner diese Arbeitssituation (auf der Messe) mit einer Form von „gehirnwäsche“, was ja auch, so die Figur, „sinn der sache“ sei, da man sonst eben keine Geschäfte machen könne.<sup>212</sup>

Die Figuren in *wir schlafen nicht* erscheinen substanzlos, fragil und disloziert. Ein Subjektentwurf scheint nur mehr in Referenz auf das Unternehmen und dessen ideologische Standpunkte möglich zu sein, von denen das Reden und Denken der Figuren determiniert wird. Das Subjekt stellt sich, während es die Unternehmensmentalität verbal reproduziert, in dieser Rede gleichzeitig selbst her. Dabei sind es gelegentlich sogar die Figuren selbst, die, wie Krauthausen betont, über das „Prekäre ihres Sprechens“ reflektieren – ein Sprechen, das immer rückgebunden ist an einen neoliberalen „apparat“, an eine ideologische Ordnung, die die Rede der Figur erst beglaubigt<sup>213</sup> und durch die sie sich nun wiederum selbst Glauben schenken kann.

Während über weite Strecken des Romans die Rede der Figuren von Hektik und Atemlosigkeit bestimmt wird, scheint sich gegen Ende hin die Zeit eher zu dehnen. Die Wahrnehmung der Figuren scheint durch die vorangegangenen Ereignisse verändert und die Rede über ein

---

<sup>211</sup> Röggl, Kathrin: *wir schlafen nicht*. roman. S. 142.

<sup>212</sup> vgl. ebd. S. 129.

<sup>213</sup> vgl. Krauthausen, Karin: *Gespräch mit Untoten*. S. 128. vgl. auch: Röggl, Kathrin. *wir schlafen nicht*. roman. S. 142.

Geschehen dauert gelegentlich länger als dieses selbst.<sup>214</sup> Die verlangsamte Wahrnehmung kreist hier um den Fund eines toten Körpers in einem Bürogebäude, an das sich die Sprecher in dieser Situation erinnern. Es handelt sich allem Anschein nach um eine Person, die Selbstmord begangen hat, und die nun nicht mehr unter die Erfolgsgeschichten des Unternehmens subsumiert werden kann. Entsprechend Rögglas dramaturgischer Konzeption, die gegen Ende hin immer mehr „auf das Katastrophische zu läuft“<sup>215</sup>, verschiebt sich die Stimmung auf der Fachmesse nach und nach ins Unheimliche. So werden am Rande immer wieder „hubschraubergeräusche“, „sicherheitskräfte“ und „alarmstimmen“ erwähnt, die, wie die Figuren nun feststellen, eigentlich bereits „von anfang an“ zu hören gewesen seien.<sup>216</sup> Im 28. Kapitel, das mit dem programmatischen Titel „gespenster“ betitelt ist, reflektieren die Figuren dann über ihre eigene Lebendigkeit bzw. Unlebendigkeit und vergleichen sich selbst und ihre Kollegen mit „untoten“ und im weiteren Verlauf mit „zombies“.<sup>217</sup> In dieser Zuordnung klingt eine gewisse Grundstimmung an, die sich bereits im Verlauf der Lektüre des Textes einstellt, nämlich das Gefühl, dass man es hier mit äußerst entkörperlichten Stimmen zu tun hat, denen etwas ‚geisterhaftes‘ bzw. ‚gespenstisches‘ immanent ist. Der Eindruck, dass es sich hier um Gespenster- bzw. Geisterstimmen handelt, wird vornehmlich durch die indirekte Kolportage der ominösen Erzählinstanz hervorgerufen, der selbst etwas Geisterhaftes anhaftet.

Die Anwesenheit der Erzählinstanz wird im Romantext mittels der Figurenrede zwar deutlich evoziert, gleichzeitig kann sie im Text aber nicht wirklich manifest gemacht werden. Sie ist zwar meistens die Adressatin der Repliken der Figuren, verbleibt jedoch im off. Aber sie ist es, die die Figurenrede wiedergibt, worauf der Redemodus der Figuren schließen lässt. Kormann bezeichnet dieses „vermittelnde Ich“ als „Grenzfall einer homodiegetischen Erzählinstanz“.<sup>218</sup> Die Erzählinstanz wird nur im letzten Kapitel des Romans, das mit „wiederbelebung (ich)“ betitelt ist, manifester. Die Interviews mit den Figuren sind beendet und die InterviewerIn kehrt scheinbar wieder zum Indikativ zurück. Die Rückkehr zum „ich“, auf welche die Überschrift verweist, ist aber nur eine „sprachlich imaginative Geste der Bezugnahme“ bzw. „ein Sich-ins-Verhältnis-Setzen zum Geschehen“, wie Krauthausen feststellt.<sup>219</sup> Die Erzählinstanz bleibt weiterhin konturlos, vage und unscharf. Ihr „ich“ taucht nur im Titel auf. Der Inhalt des Kapitels gibt konsequenterweise weiterhin keine Hinweise, die Rück-

---

<sup>214</sup> vgl. Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 237. vgl. auch: Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 208.

<sup>215</sup> vgl. Fetz, Bernhard und Klaus Nüchtern: Kathrin Röggl. Interview. S. 20.

<sup>216</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 191

<sup>217</sup> vgl. ebd. S. 199.

<sup>218</sup> Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 231.

<sup>219</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 130.

schlüsse auf ihre Person zuließen. Die Erzählinstanz stellt sich hier lediglich die nun abwesenden Figuren in ihren berufsspezifischen Szenarien und Diskursen vor und imaginiert die Rede der hier Abwesenden. Nachdem die vorgestellte Situation gegen Ende des Romans zunehmend unheimlicher geworden ist, haben die Figuren angefangen einen Widerstand gegen die InterviewerIn aufzubauen und „sich gegen die fortdauernde Art der Befragung“ zu wehren.<sup>220</sup> Sie sind in den Streik getreten und „machen da jetzt nicht mehr mit“, wie die ErzählerIn nun auch abschließend feststellt.<sup>221</sup>

Dieses hier vorgestellte letzte Kapitel, in dem die Erzählinstanz mehr oder weniger in Erscheinung tritt, wurde nicht in den Dramentext übernommen. Aber nicht nur der Inhalt dieses Kapitels scheint aus der dramatischen Fassung ausgespart worden zu sein, auch weitere Signale, die auf die Anwesenheit einer interviewenden Instanz schließen lassen würden, wurden vermindert. In welchem Maße sich das auf die Rezeption auswirkt, soll im Folgenden untersucht werden.

### 3.1.2.2. Theaterstück

Die Figuren bleiben in der dramatischen Version von *wir schlafen nicht* im Wesentlichen unverändert. Nur ihr Alter wird nicht mehr exakt festgelegt, sondern ungefähr bestimmt (z.B.: Key Account Managerin: 32-37). Die Figurenaufstellung am Beginn des Stücks enthält verglichen mit dem Roman einige zusätzliche Informationen. So wird dem Partner und der Praktikantin eine eher außenstehende Position zugewiesen. Der Dramentext weist beide im Unterschied zu den restlichen „Gruppenfiguren“ als „Exterritoriale Figuren“ aus. Die restlichen vier Figuren werden unter der Kategorie „Gruppenfiguren“ subsumiert, hier aber wiederum hierarchisch differenziert in „stärkere“ (die Key Account Managerin und der Senior Associate) und „schwächere Figuren“ (der IT-Supporter und die Online-Redakteurin).<sup>222</sup> Formal unterteilt sich der Stücktext in fünf Bilder sowie einen Pro- und einen Epilog. Die fünf Bilder sind jeweils wiederum in drei Szenen unterteilt. Die Änderungen, die gegenüber dem Roman vorgenommen werden, betreffen vordergründig die Länge des Textes. Verglichen mit dem Roman weist das Stück einen deutlich gekürzten Haupt- und einen erweiterten Nebentext auf. Neben der hier eindeutigen Markierung des/der jeweiligen Sprechers/Sprecherin einer Replik, dem Personenverzeichnis, der Bild- und Szenenmarkierung enthält der Nebentext auch Bühnenanweisungen zur Inszenierung:

---

<sup>220</sup> vgl. Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>221</sup> vgl. Röggl, Kathrin: *wir schlafen nicht. roman.* S. 220.

<sup>222</sup> Röggl, Kathrin: *wir schlafen nicht. Das Stück.* In: *Theater heute* 45/3 (2004), S. 59-67. S. 59.

DER IT (*flüstert*) „quartalstrinkerin!“  
(*die online tritt beleidigt ab*)  
(*die Praktikantin kommt und unterbricht die situation. sie hält was in der hand. papiere,*  
*ein handy mit einem gespräch, das niemand annehmen will*)<sup>223</sup>

Die Szenenmarkierungen enthalten neben einer thematischen Betitelung der nachfolgenden Szene ebenso Aktions- und Regieanweisungen (z.B.: „3. bild: das gerät. 1. scene: situation, in der nur der partner spricht und niemanden zu wort kommen läßt.“<sup>224</sup>). Verglichen mit dem Inhalt der Romankapitel wird im Dramentext nicht nur eine Kürzung, sondern auch eine Umstellung vorgenommen. So enthält das erste Bild, das mit „das spiel beginnt: die selbstdarstellung“ betitelt ist, beispielsweise Teile der Romankapitel 0-3 sowie der Kapitel 5 und 13. Die Inhalte der Romankapitel 4, 22 und 32 werden gänzlich weggelassen und finden keinen Eingang in den Dramentext. Die in den Stücktext eingearbeiteten Teile werden ebenfalls nicht chronologisch, der linearen Abfolge der einzelnen Kapitel entsprechend eingearbeitet, sondern wechselweise montiert, so beispielsweise in der zweiten Szene des ersten Bildes. Diese Szene setzt sich im Wesentlichen aus Passagen zusammen, die im dritten Kapitel des Romans enthalten sind, in dem die Key Account Managerin und der IT-Supporter über den ständigen Mangel an Schlaf berichten bzw. den „genetischen defekt“, nicht vorschlafen und Schlaf speichern zu können, beklagen.<sup>225</sup> Die Szene beginnt mit einem kurzen Wortwechsel zwischen Key und IT, der sich aus vereinzelt Sätzen zusammensetzt, die sich verteilt auf der Seite 23 des Romans finden. Es folgt eine längere, vollständig übernommene Passage, die im Roman auf Seite 21 enthalten ist, auf die dann eine kürzere Passage der Seite 20 folgt, an die weitere kurze Absätze der Seiten 21 und 22 angereiht werden. Dann werden zwei Passagen von Seite 93 und 94 eingeschoben, die das Schlafentzug-Thema unterbrechen, dann über diverse Messeszenarien und verkaufsstrategische Überlegungen wieder zum Thema zurückführen, wobei wieder vereinzelt Passagen des 3. Romankapitels einmontiert werden.

Die sprachliche Gestaltung entspricht im Wesentlichen jener des Romans. Das dokumentarische Material, das Röggl im Laufe der Recherche gesammelt hat, wird in beiden Textfassungen des *wir schlafen nicht*-Komplexes nicht eins zu eins wiedergegeben, sondern mehrfach verfremdet. Neben der konsequenten Kleinschreibung, der Wiedergabe der Rede im Konjunktiv und der dritten Person wird auch eine „Rhythmisierung und Bündelung“<sup>226</sup> des Sprachmaterials vorgenommen. Die Figurenrede wird dabei beschleunigt oder auch verlang-

---

<sup>223</sup> ebd. S. 61.

<sup>224</sup> ebd. S. 62.

<sup>225</sup> Röggl, Kathrin. *wir schlafen nicht. roman*. S. 22. vgl. *wir schlafen nicht. Das Stück*. S. 59.

<sup>226</sup> Kormann, Eva: *Jelineks Tochter und das Medienspiel*. S. 233.

samt wiedergegeben. Einzelne Formulierungen werden mehrfach wiederholt, oftmals auch von verschiedenen Figuren wiedergegeben und dadurch als „sprachliche Klischees“ gekennzeichnet.<sup>227</sup> Die Wiederholungen, die den Text rhythmisch strukturieren, führen oft zu einer geradezu hysterischen Form des Sprechens der Figuren. Es ist ein „atemloses, von Redundanzen gekennzeichnetes Sprechen“, wie Krauthausen feststellt<sup>228</sup> und wie das folgende Beispiel illustrieren soll.

„es ist 16.30!“ das werde man doch mal aussprechen dürfen – nein? dürfe man nicht? „ist gut.“ sie rede schon von was anderem weiter, sie rede gleich von anderen dingen weiter –nein sie werde jetzt nicht von den terminen sprechen, die noch zu erledigen seien oder die sie erledigen hätte sollen: den vormittagsterminen, den nachmittagsterminen, nein, damit fange sie nicht an, aber es entspreche nun mal der wahrheit, „daß jetzt 16.30 ist!“ das möchte sie doch sagen dürfen, möchte sie schon mal anmerken dürfen, „aber wenn dem nicht so ist“ –<sup>229</sup>

In ihrem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Die Sprachverschieberin* weist Eva Behrendt darauf hin, dass Rögglas textkompositorisches Verfahren auch dazu führt, dass „die Bedeutungen von Begriffen und Sinnzusammenhängen“ immer weiter verschoben werden.<sup>230</sup> Durch die Verwendung neuer Komposita wird mit den Wortbedeutungen gespielt, die auf diese Weise immer weiter vorangetrieben werden. So zum Beispiel im 2. Bild des Stücktextes bzw. im 12. Kapitel des Romans, in dem die Praktikantin über die Schwierigkeit berichtet, in einem Unternehmen Fuß zu fassen. Der Einstieg, so berichtet sie, falle ihr deshalb so schwer, weil ihr noch kein „medienrückgrat“ gewachsen sei und sie auf keine „firmenvergangenheit“ zurückgreifen könne, wie beispielsweise die Key Account Managerin mit ihrer „verlagsvergangenheit“ oder die Online Redakteurin mit ihrer „medienvergangenheit“ oder auch der Senior Associate mit seiner „beratervergangenheit“.<sup>231</sup> Diese hätten aber auch Eltern, die ihnen mit ihren Beziehungen und ihrer finanziellen Unterstützung den Einstieg in das Unternehmen ermöglichen würden. Aber sie habe eben keine „zahnarzt“- , „steuerberater“- , „wirtschaftsprüfer“- oder „unternehmensberatereltern“, nur „kleinbürgerseltern“, weshalb sie sich ihre „berufseltern“ auch „erst ausgraben“ müsse.<sup>232</sup>

Wie der Vergleich von Stücktext und Romanfassung zeigt, wird die Figurenrede die meiste Zeit hindurch ungeändert übernommen. Auch die Dramenfiguren sprechen hauptsächlich im Konjunktiv und in der dritten Person. Eine Ausnahme stellt der Partner dar. Gegen Ende des

---

<sup>227</sup> Rothschild, Thomas: Machen Sie auch „b2b“? In: Österreichische Literatur 2004. Ein Pressespiegel, 64 (2005), S. 67.

<sup>228</sup> Krauthausen, Karin: ob das jetzt das interview sei?

<sup>229</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. Das Stück. S. 59. vgl. wir schlafen nicht. roman. S. 20-21.

<sup>230</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. S. 58.

<sup>231</sup> Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. Das Stück. S. 62. vgl. wir schlafen nicht. roman. S. 87.

<sup>232</sup> vgl. Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. Das Stück. S. 62. vgl. wir schlafen nicht. roman. S. 88-89.

Stücktextes, als der Fund der Person beschrieben wird, die vermeintlich Selbstmord begangen haben soll, wechselt er vom Konjunktiv in den Indikativ, wodurch er die Tatsächlichkeit des Geschehens zu unterstreichen scheint. Der Stücktext folgt trotz einiger Umstellungen und Kürzungen über weite Strecken auch inhaltlich im Wesentlichen dem Roman, wobei die Praktikantin und der Partner, die explizit als exterritoriale Figuren ausgewiesen werden, eine etwas andere Stellung einnehmen als dies im Roman der Fall ist. Statt dem Epilog der Erzählinstanz endet der Stücktext mit einem Epilog der Praktikantin, die über die Schattenseiten des überdurchschnittlichen Arbeitseinsatzes und die negativen Seiten des Berufslebens Bilanz zieht. Der gesamte Epilog wurde dem Ende des 5. Romankapitels entnommen. Inhaltliche Änderungen betreffen nur den Wechsel vom Personalpronomen „er“ zu „sie“, was sich einfach daraus ergibt, dass diese Replik, die hier von der Praktikantin gesprochen wird, im Roman der Figur des Senior Associate zugeordnet ist.

Während im Roman die Zuordnung der Rede zu einer bestimmten Figur vielfach uneindeutig ist und nicht klar bestimmt werden kann, wird hier der/die SprecherIn jeder Replik eindeutig ausgewiesen. Längere Textpassagen, die im Roman einer Figur zugeordnet werden, werden im Stücktext oft auf mehrere SprecherInnen verteilt, aber auch umgekehrt. Gedankenstrichpassagen, die im Roman den Eindruck vermitteln, die Figuren würden hier etwas Ähnliches wie einen Dialog führen, werden gelegentlich zusammengezogen und nur einer Sprechinstanz zugeordnet.<sup>233</sup> Vereinzelt wird die Figurenrede auch einer anderen Sprechinstanz zugeordnet als dies im Roman der Fall ist. Die Figurenrede bleibt im Stücktext nicht mehr vage und unbestimmbar, was den/die UrheberIn der jeweiligen Replik betrifft. Durch die Aufteilung von längeren, monologisierenden Passagen auf mehrere SprecherInnen wird ein eher dialogisierender Effekt erzielt. Dass es sich hier um eine Interviewsituation handeln könnte, ist kaum mehr ersichtlich. Die Figurenrede scheint hier nicht an eine exterritoriale Instanz adressiert, deren Fragen erst den Anstoß zum Sprechen der Figuren gibt, sondern vielmehr auf die einzelnen Figuren untereinander bezogen. Es entsteht der Eindruck, die Figuren würden hier eher dialogisieren bzw. (da ein Dramentext ja immer im Zusammenhang mit der Bühnenrealisation gedacht ist) ins Publikum sprechen. Außerdem werden rückbezügliche Fragen, die im Roman verstärkt die Anwesenheit einer Interviewerin evozieren, (wie beispielsweise: „ob das jetzt das interview sei? `ist das jetzt das interview´, um das gebeten worden sei“) nicht in den Stücktext übernommen. Auch das letzte Kapitel, in dem die Erzählinstanz erstmals in Erscheinung tritt, bleibt in der dramatischen Fassung ausgespart. Dadurch, dass das Sprechen hier eher referenzlos und ungerichtet erscheint, geht ein zentrales Element, das das textarchi-

---

<sup>233</sup> vgl. Röggl, Kathrin: wir schlafen nicht. roman. S. 71. vgl. wir schlafen nicht. Das Stück. S. 61. Alle im Roman auf S. 71 enthaltenen Spiegelstrich-Passagen werden im Stück der Rede des Partners zugeordnet.

tektonische Gerüst des *wir schlafen nicht*-Komplexes bildet, verloren; nämlich die Erzählinstanz, die nach Rögglas eigenen Angaben „die Grundidee des Ganzen“ darstellt. Sie bezeichnet sie als eine dämonische, „vampirhafte Bauchrednerfigur“, die „die Lebendigkeit des anderen aufsaugt“ und dessen entsubstanzierte Stimme wiedergibt.<sup>234</sup> Aus diesem Grund ist Rögglas auch der Ansicht, dass der Text *wir schlafen nicht* in der Romanversion am besten funktioniert und am ehesten dem von ihr verfolgten „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. Es hat etwas zu tun mit diesem Gegenüber, der Erzählerfigur, die etwas auf eine Horizontebene hin organisiert, was ja überhaupt sehr untheatralisch ist.<sup>235</sup>

Dass der Roman gewisse Anklänge an einen dramatischen Text schafft, wurde bereits im Zusammenhang mit den im Text enthaltenen Aktionsanweisungen festgestellt. Neben diesen Aktionsanweisungen, die an die Nebentexte eines Dramas erinnern, weist der Romantext aber noch andere dramenspezifische Elemente auf, die im Wesentlichen die kommunikative Relation von AutorIn und RezipientIn betreffen. Es handelt sich dabei um die Ebene der Sprechsituation bzw. die Art der Darstellung dieser Sprechsituation. Die Ebene der Sprechsituation stellt eine der „historisch konstantesten Differenzqualitäten zwischen narrativen und dramatischen Texten“ dar, wie Manfred Pfister in seiner Dramentheorie konstatiert.<sup>236</sup> Während in narrativen Textsorten der/die ErzählerIn eine Art Bindeglied zwischen den Figuren und dem/der RezipientIn darstellen kann, bleibt diese Erzählinstanz, gemäß Pfisters Gattungstheorie aus dramatischen Texten gänzlich ausgespart. Hier gibt es keine vermittelnde (und vermittelte) Erzählinstanz, die über die Figuren Auskunft gibt. Die Figuren eines dramatischen Textes stellen sich dem/der RezipientIn konkret und unmittelbar selbst dar. In narrativen Texten kann sich die Rede der Figuren mit jener des Erzählers bzw. der Erzählerin überlagern, wohingegen die sprachlichen Äußerungen in dramatischen Texten auf monologische oder dialogische Repliken der Figuren beschränkt bleiben und die ErzählerInnenrede gänzlich ausgespart wird. Es ist also die unvermittelte monologische und vor allem dialogische Figurenrede, die nach Pfister ein grundlegendes gattungskonstitutives Strukturelement dramatischer Texte darstellt.<sup>237</sup> „[...] die Figuren können sich [in dramatischen Textsorten] als Redende selbst darstellen.“<sup>238</sup> Und genau das ist bei den Figuren in *wir schlafen nicht* in der Romanversion nicht der Fall (und auch nicht intendiert). Der

<sup>234</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>235</sup> ebd.

<sup>236</sup> Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 2001. S. 19.

<sup>237</sup> vgl. ebd. S. 19-23.

<sup>238</sup> vgl. ebd. S. 23.

Romanversion nicht der Fall (und auch nicht intendiert). Der Romantext setzt sich zwar (mit Ausnahmen des letzten Kapitels) ausschließlich aus monologischen und dialogischen Repliken der Figuren zusammen, erfüllt also eine wesentliche Voraussetzung der von Pfister beschriebenen dramatischen Textkonstitution, die Rede der Figuren ist aber eben nun keine unvermittelte, die sich dem/der RezipientIn konkret selbst darstellen würde, sondern wird über eine Erzählinstanz vermittelt, deren Rede nun wiederum aus dem Text ausgespart bleibt. Diese unsichtbare und doch omnipräsente Erzählfigur stellt, wie auch Röggl erklärt, etwas äußerst Untheatralisches dar, ist aber im *wir schlafen nicht*-Komplex ein zentrales und wesentliches Element der Textdramaturgie, das in der dramatischen Version eliminiert zu sein scheint. Hier wäre eine „theatrale Übersetzung“<sup>239</sup> dieser Erzählinstanz vonnöten, wie Röggl konstatiert. Die Figuren entstehen sowohl in der narrativen als auch in der dramatischen Version von *wir schlafen nicht* durch „das gleiche Mittel“, nämlich die indirekte Rede.<sup>240</sup> Die indirekte Rede ruft nun aber in der dramatischen Version eine völlig andere Wirkung hervor als im Roman, zumal die indirekte Wiedergabe der Figurenrede mittels einer ominösen Erzählinstanz (und die darin angelegte Nachzeitigkeit der Berichterstattung) für den/die RezipientIn nicht mehr ersichtlich ist. Hier scheint die Figurenrede an den/die RezipientIn bzw. an andere Figuren adressiert. Die von Röggl anscheinend intendierte Wiedergabe von entsubstanzierten Stimmen ist nun aber, wie Kormann feststellt, schwer über die genau festgelegte Anbindung der Figurenrede an reale SchauspielerInnen zu erreichen. Der Dramentext legt nahe, die sechs in der Figurenaufzählung verzeichneten AkteurInnen auch auf sechs Rollen aufzuteilen, die dann die den Figuren zugeordneten Repliken wiedergeben. Darüber hinaus verlangen die Aktionsanweisungen gelegentlich ein „figurentypisches, jedenfalls geradezu ‚realistisches‘ Handeln“, wie Kormann anmerkt.<sup>241</sup> Sie stellt fest, dass auf dieser Ebene, die die Figuren eher abbildrealistisch vorführt, keine Entsubstanziierung der Stimmen gewährleistet werden kann. Hier müssten weitere Signale in die Inszenierung miteinfließen, wie beispielsweise der Einsatz von Puppen anstelle der menschlichen SchauspielerInnen, Chorstimmen anstelle der singulären Figurenrede sowie Monitor- und Lautsprechereinblendungen.<sup>242</sup> Über derartige Mittel könnte dann auch der/die InterviewerIn im dramatischen Text wieder sichtbar gemacht werden.

---

<sup>239</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>240</sup> vgl. Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 241.

<sup>241</sup> ebd. S. 242.

<sup>242</sup> vgl. ebd. S. 241.

### 3.1.3. Das konjunktivische Interview

Kathrin Röggla *wir schlafen nicht* entstand nicht erst nach vollendeter Recherchetätigkeit, sondern parallel zu dieser. Der dreijährige Rechercheprozess ging mit dem „Schreibprozess“ einher.<sup>243</sup> Nach eigenen Angaben hat Röggla den Text dabei „mindestens sechs Mal komplett umgeschrieben“ und das Material motivisch, „nach einer bestimmten Rhetorik“ und „nach typischen wiederkehrenden Geschichten“ strukturiert.<sup>244</sup> Interviewtechnik und Materialorganisation waren dabei im Wesentlichen an jener von Alexander Kluge und Hubert Fichte orientiert.

Wie auch in ihren anderen dramatischen Texten, die sich eines dokumentarischen Verfahrens bedienen, geht es Kathrin Röggla innerhalb des *wir schlafen nicht*-Komplexes nicht darum, eine eins-zu-eins Beschreibung eines bestimmten Sachverhalts zu liefern oder gar eine „exemplarische Meta-Erzählung“ zu entwerfen, die einer „Täter-Opfer-Moral“ folgend Anklage erhebt.<sup>245</sup> Was Röggla hier anstrebt, ist, wie sie es selbst bezeichnet, eine Form der „Kritik von innen“.<sup>246</sup> Im Genaueren geht es dabei um die Infragestellung des neoliberalen Gesellschaftsentwurfs, basierend auf der Präsentation und Dekonstruktion eines neoliberalen Ideologiedenkens, das sich im Sprechen der Beteiligten widerspiegelt. Rögglas Vorgehen ließe sich hier analog zu Fichte als ein ‚Mit der Form gegen die Form‘-Arbeiten beschreiben.

Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der eigenen Positionierung innerhalb der Thematik und in weiterer Folge innerhalb des Textes. Sie versucht ihr eigenes ‚Involviertsein‘ sowohl während der Interviewtätigkeit als auch während der Textgenese (sowohl textintern als auch textextern) zu thematisieren und darüber zu reflektieren, inwieweit sie selbst die Inhalte der vorliegenden Texte mitbeeinflusst hat. Was die Interviewtätigkeit anbelangt, so bezeichnet sie die Haltung, die sie in den Interviewsituationen eingenommen hat, als „hysterische Affirmation“:

Diese Haltung könnte man als hysterische Affirmation bezeichnen, also auf eine Weise wollte ich die **Gesprächspartner in ihre Rhetoriken hineintreiben**, zu einer **Art Essenz dieses Diskurses** zu kommen, d.h. sie durch Affirmation stärker in die Risse und Widersprüche des Diskurses zu treiben. Also es ging ja bei dieser Arbeit um Überzeugungsstrukturen: Wenn man da keinen Widerstand reinsetzt und sie so hineintreibt, entstehen schneller Kipppunkte. Zunächst erzählt dir jeder einmal, wie toll es ist, wie spannend es ist und was man alles machen kann. Und selbst wenn du sie bestärkst,

---

<sup>243</sup> Kaiser, Céline und Alexander, Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“.

<sup>244</sup> Fetz, Bernhard und Klaus Nüchtern: Kathrin Röggla. Interview. S. 20.

<sup>245</sup> vgl. Behrendt, Eva: Ich will niemand abhalten Schulden zu machen. S. 42.

<sup>246</sup> Wolters, Dierk: Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik. S. 3.

kommt dann irgendwann recht schnell dieser Kippmoment, an dem das alles abstürzt. Das ist ein typisches Moment der Gesprächsdramaturgie.<sup>247</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Diese „hysterische Affirmation“ bezeichnet eine Form der Gesprächsführung, die im Wesentlichen darin besteht, die vom/von der GesprächspartnerIn übermittelten Inhalte seiner/ihrer Rede verstärkt zu bejahen. Hubert Winkels bezeichnet diese „leidenschaftliche Bejahung“ als ein entscheidendes Kriterium für das Funktionieren eines Interviews.<sup>248</sup> Diese Art der Gesprächsführung schafft auch Anklänge an jene von Alexander Kluge, der davon ausgeht, dass ein ‚wirkliches‘ Gespräch immer auf einem Grundmoment des Vertrauens gründet, der sowohl ein Verstanden-werden-Wollen der befragten Person als auch ein Verstehen-Wollen des/der Fragenden impliziert.<sup>249</sup> Sachfragen werden bei ihm immer in den konkreten Erfahrungszusammenhang des/der Befragten eingebaut, in dem Bemühen den/die GesprächspartnerIn in seiner/ihrer Eigentümlichkeit sichtbar zu machen. Auch Rögglä recurriert in ihren Interviews auf den konkreten Erfahrungszusammenhang der GesprächspartnerInnen, allerdings geht es ihr vornehmlich darum, das Gegenüber in seiner Sprache (bzw. ‚berufsspezifischen Rhetorik‘) sichtbar zu machen. Ähnlich wie Kluge verfolgt sie damit die Absicht, den Sprechakt bzw. die Form des Sprechens als Denkform auszustellen. Allerdings ist Rögglä hier nicht daran gelegen auf diesem Weg zu einer ‚authentischen Form des Sprechens‘ vorzustoßen (wie das bei Kluge der Fall ist), sondern aus den Gesprächen eine ‚essenzielle Rhetorik‘ abzuziehen. Dementsprechend sind die Gespräche auch weniger prozess- sondern vermehrt produktorientiert. Ihrer Fragetechnik ist dabei auch ein inquisitorisches Moment inhärent. Schließlich geht es ihr darum, die Gesprächspartner in ihre Rhetoriken ‚hineinzutreiben‘, im Gespräch eine ‚Reibung zu bekommen‘ zwischen den von den Beteiligten reproduzierten Ideologien und dem, was sich im Rückgriff auf Kluge als ‚Eigenerfahrung‘ bezeichnen ließe.

Rögglä nimmt also in ihrer Rolle als Interviewerin eine bewusst leitende bzw. lenkende Position ein. In Referenz auf Hubert Fichte bezeichnet sie diese als „disziplinarer Technik“ der Befragung<sup>250</sup>, womit eben jenes treibende, nachhakende und lenkende Fragen der interviewenden Instanz gemeint ist, das durch die Art der Fragestellung (und nicht zuletzt durch das alleinige Vorrecht auf die Frage) den Inhalt des Interviews wesentlich mitbestimmt und über dessen Verlauf vornehmlich entscheidet. Wie bereits im Zusammenhang mit dem ‚öffentlichen bzw. veröffentlichten Gespräch‘ festgestellt wurde, gehört es nun aber gerade zu den

---

<sup>247</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht.“

<sup>248</sup> Schülke, Anne: Lügen und Täuschungen in der Interviewgesellschaft. Ein Interview mit Hubert Winkels. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 202-213. S. 211.

<sup>249</sup> vgl. Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht.“

<sup>250</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 260.

Eigenheiten dieses Genres, die eigene Medialität und die Rahmensituation innerhalb welcher das Interview stattfindet, auszublenden. Dem/der RezipientIn soll der Eindruck vermittelt werden, an einer freien und authentischen Gesprächssituation zu partizipieren. „Es macht gerade die Leistung und den Reiz dieses Formats aus“, so stellt Krauthausen fest, „dass das Vermittelte dieses scheinbar Unvermittelten, also der performative oder inszenierte Charakter, der jedem Gespräch – und besonders jedem in den öffentlichen Medien geführten Gespräch – zukommt, nicht mehr wahrgenommen wird.“<sup>251</sup> Rögglas geht es nun, wie auch Hubert Fichte, darum, innerhalb ihrer Arbeiten auf den inszenatorischen Charakter des öffentlichen Gesprächs und somit auch auf das Verdrängen der ‚Disziplinartechnik der Befragung‘ aufmerksam zu machen. Eine literarische Arbeit, die ein klassisch dokumentarisches Verfahren in die eigene Textproduktion integriert, so Rögglas, sollte dies auch bewusst thematisieren und deshalb „dialogisch angelegt“ sein,<sup>252</sup> was eben auch heißt, das ‚eigene Involviertsein‘ sichtbar zu machen und gegebenenfalls zu problematisieren.

und so ist in „wir schlafen nicht“ diese **rolle des befragers** auch **zentrale fragestellung**. diese rolle verändert sich, stellt ein text-architektonisches, dramaturgisches motiv dar, quasi eine negative horizontlinie des erzählens. im grunde ist sie die am meisten dämonische figur in diesem gespensterroman, weil sie sich immer entzieht, und doch die fäden zieht, ein gefühl, dass wir sehr gut kennen.<sup>253</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Wie bereits festgestellt, werden in *wir schlafen nicht* nur die Antworten der Befragten dargestellt. Die Fragen des/der InterviewerIn sind aus dem Text entfernt worden – eine Technik, die auch in manchen Dokumentarfilmen angewendet wird, wobei die dabei verfolgte Wirkungsabsicht jener Rögglas diametral entgegensteht. Denn hier dient das Ausblenden der fragenden Instanz vornehmlich dazu, den Authentizitätseffekt zu erhöhen. Indem die Fragen der interviewenden Instanz aus der Aufnahme geschnitten werden, erscheint die Rede des/der Befragten quasi frei und un gelenkt. Man hat den Eindruck der/die Interviewte würde hier von sich aus, aus eigener Motivation über einen bestimmten Sachverhalt erzählen und nicht auf die lenkenden und intervenierenden Fragen eines Gegenübers antworten. Während es hier also darum geht, den medialen Rahmen auszublenden, um den Authentizitätseffekt zu steigern, verfolgt Rögglas Text den genau umgekehrten Weg, nämlich den medialen Rahmen sichtbar zu machen. Obwohl sich die interviewende Instanz bei Rögglas ‚ständig entzieht‘ und im Text nicht direkt festgemacht werden kann, wird sie durch die indirekt kolportierte Figurenrede, die auch inhaltlich auf die Anwesenheit dieser Instanz rekurriert, geradezu omniprä-

---

<sup>251</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 125.

<sup>252</sup> vgl. Rögglas, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 260.

<sup>253</sup> ebd. S. 260.

sent. Ihre ostentativ vorgeführten Eingriffe lassen ihre Anwesenheit keinen Moment vergessen und schaffen ein gewisses Misstrauen gegenüber dem dokumentarischen Format Interview, das hier aufgerufen wird. Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch die Evokation einer vermittelnden Erzählinstanz, die sich hier bedeckt hält und ebenfalls nur indirekt vermittelt ist, sondern ebenso aufgrund der nicht eindeutigen Zuordnung von Person und Rede (zumindest in der Romanversion, im Dramentext müsste dies über eine dementsprechende Inszenierung erst hergestellt werden). „Das Versprechen“, das mit dem dokumentarischen Format des Interviews einhergeht ist ja, so Krauthausen, die unmittelbare „Nähe zur Wirklichkeit“, die über die Anwesenheit der jeweiligen interviewten Person, die die gegebenen Informationen beglaubigt, hergestellt wird. „Das Nicht-Vermittelte des Sprechens verleiht den Aussagen Evidenz. [...] Die Wirklichkeitsbehauptung des Interviewformats beruht also auf der Identität von Person und Rede.“<sup>254</sup> Diese Prinzipien werden durch Rögglas textkompositorisches Verfahren bewusst vorgeführt und aufgerufen, dabei aber gleichzeitig unterlaufen. Einerseits werden im Text ‚Mündlichkeit‘ und die Unmittelbarkeit der Rede der Person suggeriert, indem hier eine Form des Sprechens abgebildet wird, die eine Nähe zur mündlichen Alltagskommunikation aufweist, andererseits wird dieser Eindruck eines unmittelbaren Sprechens durch die indirekte Berichterstattung und die konjunktivischen Repliken der Figuren, die vielfach nicht eindeutig zuzuordnen sind, gebrochen. Krauthausen bezeichnet dieses Erzählverfahren, das Röggl hier anwendet, deshalb auch als „konjunktivisches Interview“:

Die Autorin kreiert in *wir schlafen nicht* also ein konjunktivisches Interview, bei dem die Antworten ein zweideutiges, nicht mit sich selbst identisches Sprechen implizieren; ein konjunktivisches Interview, bei dem die verschriftlichte Rede stets zwischen Inszenierung und Mündlichkeit oszilliert und ein Präsenzeffekt der Figurenrede sowohl mit Nachdruck hergestellt wie konsequent verhindert wird.<sup>255</sup>

Mehrfach hat Röggl selbst auf die akustische Qualität ihrer Texte hingewiesen.<sup>256</sup> Ähnlich wie Fichte versucht sie Schnittstellen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auf dem Feld der Literatur auszuloten. Schon im Verlauf der Transkription der Interviews manifestiert sich dabei ein wesentliches textkompositorisches Moment, wie Röggl feststellt:

durchs transkribieren bekommt man auf materiale weise mit, was geredet wird und wie mündliches denken funktioniert. man erfährt es als dialogisches denken [...]. man bekommt mit, wie seine struktur aussieht, die mündliche syntax mit all ihren einschüben, unterbrechungen, ellipsen, parataxen, den verstärkern, füllseln, die im schriftlichen nicht

---

<sup>254</sup> Krauthausen, Karin: ob das jetzt das interview sei?

<sup>255</sup> Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 121.

<sup>256</sup> vgl. beispielsweise: Wolters, Dierk: Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik. S. 3.

gebräuchlich sind. und die spezifität des wortschatzes einer jeden person. die spezifischen inszenierungsformen.<sup>257</sup>

Die von Krauthausen beschriebenen `Präsenzeffekte` der Figurenrede werden in *wir schlafen nicht* dementsprechend durch die Imitation jener Strukturen hervorgerufen, die für mündliche Kommunikation spezifisch sind. Das aus den Interviews gewonnene Material wird im Text nicht nur strukturiert, verdichtet und in direkter und indirekter Rede gegeneinander geschnitten, hier wird auch Mündlichkeit in der Schriftform inszeniert, indem Rögglä die eben beschriebenen Merkmale der `mündlichen Syntax` imitiert. `Mündliche` Effekte, die den Eindruck von Unmittelbarkeit suggerieren, entstehen hier vornehmlich durch die Bündelung und Rhythmisierung des verwendeten Sprachmaterials. Mündlichkeit wird im Text beispielsweise durch die Schnelligkeit der Dialoge evoziert oder auch durch die verknappten, plötzlich unterbrechenden Einschübe anderer SprecherInnen, nicht zuletzt auch durch das Parataktische, Elliptische, das ebenso Bestandteil der Figurenrede ist, wie auch das gedehnte, digressive, ausschweifende und von Redundanzen gekennzeichnete Sprechen der Figuren. Durch die Verwendung dieser Strukturen, die für die mündliche Kommunikation kennzeichnend sind, wird Mündlichkeit in der Schriftform inszeniert und der besagte `Präsenzeffekt` der Figurenrede hergestellt. Mündlichkeit und Unmittelbarkeit werden so indiziert, nun aber wiederum durch die indirekte Kolportage gebrochen. Die Figurenrede wird als eine indirekte und vermittelte Rede dargestellt. Die UrheberInnen der einzelnen Repliken können vielfach nicht eindeutig bestimmt werden. An diesem Punkt nähert sich Rögglä, wie Markovic konstatiert, „stark an die Fichte’sche Methode der Stimmen-Collage an.“<sup>258</sup> Eine Parallele zu Fichtes textcollagierendem Verfahren stellen beispielsweise die Gedankenstrichpassagen dar, in denen die Figurenrede dialogisch aufeinander bezogen scheint. Auch bei Fichte signalisiert der Gedankenstrich oft einen Redewechsel, ist aber, wie Tim Trzaskalik feststellt, weit davon entfernt, dies immer zu tun, sodass die Zuordnung der Sprecher zu bestimmten Aussagen oft uneindeutig ist. Diese Loslösung der Äußerung vom Subjekt bzw. die Unbestimmbarkeit der Quelle der jeweiligen Replik führt zu einem „Autonom-Werden“ bzw. „Figur-Werden“ der Aussage selbst:

Die Aussage wird zu einer reinen oder freien Stimme transformiert. Mit anderen Worten: Die Gedankenstriche eliminieren die direkte Rede, und zwar mit Rücksicht auf ihr kompositorisches Moment als Ganzes noch da, wo sie vorzugeben scheinen, eben diese direkte Rede als solche zu kennzeichnen. Wenn in der Schrift Fichtes eine Subjektivität in-

---

<sup>257</sup> Rögglä, Kathrin: der akustische fichte.

<sup>258</sup> Markovic, Bettina: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion. S. 72.

sistiert, dann genau als Abstand und Abweichung, als vom Gedankenstrich markierte Unterbrechung.<sup>259</sup>

Durch die Loslösung der Sprecher vom Text wird sowohl bei Fichte als auch bei Röggl die eigene Medialität des Textes miteinbezogen. Dadurch, dass das Subjekt der Äußerung nicht mehr klar bestimmt werden kann, wird ein anderes Subjekt umso eindringlicher sichtbar gemacht, nämlich jenes des/der VerfasserIn, der/die die Inhalte des Interviews nicht nur wesentlich mitbestimmt, sondern diese Inhalte im Anschluss auch noch einer Auswahl und Rekontextualisierung unterzogen hat. „Dokumentarizität“ wird so als Gestus ausgestellt,<sup>260</sup> als Gestus, der den/die RezipientIn vielfach vergessen lässt, dass es sich bei der dargestellten Wirklichkeit eben nicht um eine unabhängige Realität handelt. Die präsentierte Wirklichkeit wird hier als Konstrukt einer AutorInneninstanz vorgeführt, deren Absichten und Interessen an der Genese des vorliegenden Textes wesentlich beteiligt waren. Der Wahrheitsgehalt der präsentierten Wirklichkeit wird dem/der RezipientIn dementsprechend als ein höchst subjektiver vorgeführt. Röggl boykottiert auf diese Weise die Erwartungshaltung, die durch die Behauptung des Interviewformats aufgerufen wird, indem sie die Rahmensituation sichtbar macht und jene ‚rückbezüglichen Momente‘ schafft, die die Inszeniertheit des Textes vorführen. „Die Ubiquität von Inszenierung ist“, wie Kormann konstatiert, „Rögglas Botschaft in diesem intermediären Spiel.“<sup>261</sup> Röggl entwirft mit dem *wir schlafen nicht*-Komplex ein „intermediales Textsystem“<sup>262</sup>, in dem unterschiedliche Gattungen und Textsorten gezielt miteinander vermischt werden und die eindeutige Abgrenzung von fact und fiction letztendlich unbestimmbar bleibt.

---

<sup>259</sup> Trzaskalik, Tim: Geklebte, gelebte Blätter. S. 92.

<sup>260</sup> Krauthausen, Karin: ob das jetzt das interview sei?

<sup>261</sup> Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 245.

<sup>262</sup> ebd. S. 245.

## 3.2. *fake reports*

### 3.2.1. Der 11. September 2001 und Folgendes

#### 3.2.1.1. Das Ereignis

Der Begriff des Ereignisses, so stellt Gerhard Richter in seiner Analyse zur *Ästhetik des Ereignisses* fest, ist nicht nur im medialen Kontext von Bedeutung, er taucht heute auch vielfach innerhalb politischer, religiöser, philosophischer, historischer und ästhetischer Diskurse auf. Das Ereignis „bezeichnet das Neue oder Andere schlechthin, das Unbekannte, das plötzlich Hervorbrechende und Unvorhersehbare. [Es] ist unableitbar aus allem Bisherigen [...]“. Vom Ereignis ist ebenso die Rede, wenn es, historisch und politisch gesehen, die Welt in ein `vorher´ und ein `nachher´ einzuteilen scheint.<sup>263</sup> In besonderem Maße scheint diese Definition auf jene Terroranschläge zuzutreffen, die am 11. September 2001 auf das New Yorker World Trade Center und das Pentagon verübt wurden. In der Folgezeit wurden die Geschehnisse jenes Tages kurz mit „9/11“ (nine-eleven) bezeichnet. Angehörige des Terrornetzwerks Al-Quaida entführten vier US-amerikanische Passagierflugzeuge und lenkten zwei davon in die Twin Towers des New Yorker World Trade Centers und eines in das Pentagon von Arlington. Ein weiteres Flugzeug stürzte nach Kämpfen zwischen der Besatzung des Flugzeuges und den Terroristen bei Shanksville in Pennsylvania ab. Bei den Anschlägen kamen 2.996 Menschen ums Leben.<sup>264</sup> Die Attentate lösten einen „nachhaltigen Schock“ bei der US-amerikanischen Bevölkerung aus, die sich „zum ersten Mal“ dessen bewusst wurde, dass auch ihr Land durchaus „verletzbar“ und keineswegs gänzlich vor terroristischen Angriffen geschützt ist.<sup>265</sup> Es handelte sich hier um ein gänzlich unvorhersehbares und unerwartetes Ereignis, das eine Form von Zäsur darstellte, die die Welt tatsächlich in ein `Vorher´ und `Nachher´ zu unterteilen scheint. Die Ereignisse des 11. Septembers hinterließen nicht nur in Amerika einen nachhaltigen Schock, sondern führten auch bei den westlichen Staaten zu einer „neuen Risikowahrnehmung“ und einer Ausweitung der Sicherheitspolitik, die sich im Folgenden nicht mehr nur vornehmlich auf den militärischen Sektor beschränkte, sondern

---

<sup>263</sup> Richter, Gerhard: *Ästhetik des Ereignisses*. Sprache – Geschichte – Medium. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 9-10.

<sup>264</sup> Opferliste zum 11. September: 9/11 Victims List.

[http://www.september11victims.com/september11victims/victims\\_list.htm](http://www.september11victims.com/september11victims/victims_list.htm) (07.05.2008).

<sup>265</sup> vgl. Jakobs, Nadine: Studien zur deutschen und europäischen Außenpolitik. Deutsche Sicherheitspolitik nach dem 11. September 2001. <http://www.deutsche-aussenpolitik.de/resources/monographies/jakobs.pdf> (07.05.2008). S. 55.

auch den ökologischen, ökonomischen, sozialen und politischen Sektor verstärkt ihrem Ressort unterstellte, wobei sich die Erweiterung des Spektrums „der Akteure und Strukturen, die Bedeutung für die Sicherheit einer Gesellschaft haben“, wohl am eindringlichsten im US-amerikanischen Kontext beobachten ließ.<sup>266</sup> Indem die US-amerikanische Regierung eine „Verbindung zwischen Terrorismus, militärischer Strategie und der Angst vor Massenvernichtungswaffen“ herstellte, so argumentiert Frank Rey in seiner Examensarbeit, wurde ein „seit langem vorbereiteter Politikwandel“ von einer „reaktiven hin zu einer proaktiven Sicherheitspolitik“ möglich.<sup>267</sup> Die Geschehnisse von 9/11 wurden instrumentalisiert, um über einen propagierten Antiterrorfeldzug auch eine neue Innen- und Außenpolitik zu etablieren, deren Installation, folgt man Reys Argumentation, schon länger im Interesse der US-amerikanischen Regierung zu stehen schien. Die Regierung unter George W. Bush nahm den Terrorakt zum Anlass, um zu einem weltweiten `Krieg gegen den Terrorismus´ aufzurufen. Dieser Krieg, so wurde seitens der USA argumentiert, sei keine nationale Angelegenheit, sondern liege im Interesse all jener Staaten, denen an der Aufrechterhaltung und Verteidigung zentraler demokratischer Grundwerte gelegen sei. Auch alle anderen Staaten müssten dabei eine eindeutige Position beziehen, wobei die amerikanische Regierung nur zwei Optionen zur Auswahl stellte: „Either you are with us, or you are with the terrorists,“ ließ George W. Bush am 20. September 2001 im Rahmen einer öffentlichen Rede verlautbaren.<sup>268</sup> Die restliche Welt wurde also aufgefordert, sich im `Krieg gegen den Terrorismus´ auf eine Seite zu stellen, entweder auf die Seite der `Guten´ (also auf die Seite der USA, die dem Terrorismus den Kampf angesagt hatte) oder auf die Seite jener `bösen Schurkenstaaten´, die Terroristen Unterstützung und Unterschlupf gewährten.

Die Dichotomie der Welt in `gute´ und `böse´ Staaten, die hier bereits anklingt, war der Kernpunkt einer ideologischen Argumentation, die in der Folgezeit eine Reihe von fragwürdigen Interventionen rechtfertigen sollte. Die US-amerikanische Abteilung für politische Richtlinien unter George W. Bush entwickelte eine Rhetorik, die sich formal, wie Kathrin Röggl feststellt, eines „liturgischen fundus“ bediente.<sup>269</sup> Neben dem allseits bekannten „God bless America!“ griffen US-amerikanische Politiker dabei auf eine Vielzahl religiös motivierter Metaphern zurück, die die eigene ideologische Überlegenheit demonstrieren soll-

---

<sup>266</sup> vgl. Rey, Frank: Deutsche Sicherheitspolitik nach dem 11. September 2001. Die militärische Intervention als Mittel deutscher Außenpolitik an den Beispielen Afghanistan und Irak. <http://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=0g2j1uBjSTkC&oi=fnd&pg=PP8&ots=QSXmGGjedU&sig=91Q9VdkGjiXbdpvHHHuxVPjukRw#PPA3,M1> (07.05.2008). S. 3-4.

<sup>267</sup> Rey, Frank: Deutsche Sicherheitspolitik nach dem 11. September 2001. S. 4.

<sup>268</sup> Bush, George W: Address to a Joint Session of Congress and the American People. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (07.05.2008).

<sup>269</sup> Röggl, Kathrin: really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt am Main: Fischer 2001. S. 28-29.

te. Rögglä zitiert in diesem Kontext beispielsweise den Abgeordneten Jim Turner, der in seiner Ansprache verlautbaren ließ „we [the United States of America] stand against the forces of darkness“ oder Gary Ackermans „tonight, [...] evil again is on the march and we must respond. and respond we will. [...] tonight we are walking on holy ground“. Diese „vermischung von politischem und religiösem sprechen“ zog sich, wie Rögglä feststellt, „durch alle bereiche des öffentlichen diskurses“.<sup>270</sup> Amerika, das dieser Ideologie zufolge anscheinend der direkten Schirmherrschaft Gottes unterstellt ist, und in Ackermans Rede geradezu als ‚das gelobte Land‘ („holy ground“) erscheint, stellt im Kampf gegen ‚die Kräfte der Dunkelheit‘ jene Lichtgestalt dar, die die Welt zum Sieg führen wird. Diese Form der öffentlichen Rede, die im Sprechen über politische Maßnahmen religiöse Kontexte aktiviert und in die eigene Argumentation integriert, wird im Englischen mit dem Begriff „jingoistic“ bezeichnet. „jingoistics“ sind, so Rögglä, ‚substanzlose‘ „rhetoriken“, die auf „emotionale effekte abzielen“<sup>271</sup>, dabei aber nicht immer nur ausschließlich „religiös motiviert“ sind, sondern auch unter „psychologischen aspekten“ betrachtet werden müssen.<sup>272</sup> Rögglä verweist in diesem Zusammenhang beispielsweise auf jenen Auftritt des US-amerikanischen Präsidenten, bei dem er den Tränen nahe vor laufenden Kameras fortwährend beteuerte, dass man im Kampf gegen den Terror siegen werde: „we will lead the world to victory“.<sup>273</sup> Unmittelbar nach 9/11 machte sich die US-amerikanische Regierung daran, dieses Versprechen, ‚die Welt‘ im ‚Krieg gegen den Terrorismus‘ ‚zum Sieg zu führen‘, ihren eigenen Maßstäben folgend einzulösen. So führte ‚the war on terrorism‘ bereits im Oktober 2001 zum Angriff auf Afghanistan und im März 2003 zum Irakkrieg. Angesichts der weitreichenden Folgen, die 9/11 auslöste, wurde dieses Geschehen, wie Richter feststellt, zur „Metonymie des Ereignisses“ bzw. zum „Begriff des Ereignisses schlechthin“.<sup>274</sup> Die Anschläge des 11. Septembers hatten weltweit gravierende militärische und gesellschaftspolitische Folgen und werden dementsprechend auch als historische Zeitwende angesehen.

---

<sup>270</sup> ebd. S. 28-29.

<sup>271</sup> ebd. S. 35.

<sup>272</sup> ebd. S. 29.

<sup>273</sup> vgl. ebd. S. 29.

<sup>274</sup> Richter, Gerhard: Ästhetik des Ereignisses. S. 81.

### 3.2.1.2. Als Augenzeugin vor Ort

Das „erstaunliche an dieser geschichte ist ja, dass alle dabei gewesen sind. an diesem ereignis haben alle teilgenommen, ob sie wollten oder nicht. und meist wollten sie.“<sup>275</sup> Jede/r hat unabhängig davon, ob er/sie sich zum Zeitpunkt des Geschehens innerhalb oder außerhalb der Vereinigten Staaten befand, seine/ihre „elfte-september-geschichte zu erzählen.“<sup>276</sup> So auch Kathrin Röggl, die im Herbst 2001 als Stipendiatin in New York lebte. Ihre Wohnung befand sich in Manhattan, nur wenige Straßen vom World Trade Center entfernt. Sie konnte also den Terroranschlag auf die Twin Towers quasi `live` mitverfolgen, ebenso wie die mediale Verarbeitung desselbigen. „zunächst stand ich vor der frage, was ich damit mache, mit diesem haufen an authentizität, mit diesem scheinbaren aufgehen in einem ereignis, in diesem zu großen bild, in das man plötzlich wie eingezogen ist oder eingezogen wurde.“<sup>277</sup>

Ihre Reaktion als Schriftstellerin bestand nun darin, der ständigen „Penetration durch Bilder“ und der zunehmenden „Kriegshysterie“<sup>278</sup>, wie sie auch durch die Medien geschürt wurde, etwas entgegen zu setzen. Gemäß ihrem Credo, dass „Schreiben [...] per se etwas Dialogisches, Antwort auf und Kritik an etwas [ist,] das immer schon da und vermittelt ist“<sup>279</sup>, verfasste sie im Folgenden eine Reihe von Texten, die sich mit der Situation um den und nach dem 11. September auseinandersetzten, und das „Auseinanderbrechen von subjektiver lokaler Wahrnehmung und kollektiv inszenierter und global wirksamer Medienvermittlung“ und die „Krise der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit“<sup>280</sup> dokumentierten. Im Zentrum ihres Interesses standen dabei das Umschlagen von einem Normalzustand in einen Ausnahmezustand sowie die damit verbundenen „Hysterisierungsphänomene“ und die Unklarheit über die eigene Positionierung im Verhältnis zum Geschehen: „Man konnte nicht mehr unterscheiden ob man persönlich paranoid ist oder ob es die Gesellschaft um einen herum ist.“<sup>281</sup>

„do you really want to get paranoid?“ ist dementsprechend auch die ständig wiederkehrende Frage in ihrem Text *im november, im dezember*, der sich ausgehend von den im Herbst 2001 etwas skurril anmutenden Halloween-Feierlichkeiten in New York mit den größeren „unheimlichkeiten“<sup>282</sup> dieser Zeit auseinandersetzt. Anders als im Halloween-Kontext konnten diese Ängste (vor neuerlichen Terrorattacken) eben nicht selbst erzeugt und ebenso wenig

---

<sup>275</sup> Röggl, Kathrin: die rückkehr der körperfresser. S. 37.

<sup>276</sup> Röggl, Kathrin: New York im Herbst 2001. im november, im dezember. In: Höllerer, Walter (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Berlin: SH-Verlag 2001. S. 368-379. S. 378.

<sup>277</sup> Röggl, Kathrin: really ground zero. S. 108.

<sup>278</sup> Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich passiert. In: Falter: 11.10.2002, S. 63-64. S. 63.

<sup>279</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. S. 57.

<sup>280</sup> Ivanovic, Christine: Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. S. 110.

<sup>281</sup> Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich passiert. S. 63.

<sup>282</sup> Röggl, Kathrin: New York im Herbst 2001. S. 372.

auch wieder selbst zum Verschwinden gebracht werden, sondern waren ständig im Bewusstsein der Bevölkerung vorhanden und prägten deren unmittelbare Lebenswirklichkeit ständig mit. „do you really want to get paranoid?“ wird im Zusammenhang mit der kolportierten Anthrax-Bedrohung wie ein Mantra zwischen dem Kauf von Atemschutzmasken und Antibiotika und der Vermutung, dass die Post eines jeden/r kontaminiert sein könnte, ständig wiederholt.<sup>283</sup> Das Paranoide, die Angst und die um sich greifende, alles erfassende Hysterie, die nach dem 11. September einsetzte, kann nach Rögglä als Folge eines Zusammenfalls von „medienamerika“ mit „geheimamerika“<sup>284</sup> gelesen werden. `Geheimamerika´ steht in diesem Zusammenhang (nicht nur) für die Geheimhaltung von innen- und außenpolitisch relevanten Informationen bzw. die Weigerung diese Informationen an die Öffentlichkeit weiterzugeben. Es bezeichnet die vollkommene „desinformation“<sup>285</sup> gegenüber der Öffentlichkeit von Seiten der US-amerikanischen Regierung. Führende Politiker, bei Pressekonferenzen zum weiteren Vorgehen und zum gegenwärtigen Stand der Entwicklungen befragt, verweigerten weitgehend jede konkrete Auskunft, flüchteten stattdessen in `substanzlose Rhetoriken´ (jingoistics) oder erklärten, dass sie einfach nicht in der Lage wären diverse `Detailinformationen´ weiterzugeben oder rechtfertigten, wenn all das nicht half, ihr Schweigen mit der Berufung auf jene innere Sicherheit, die es zu verteidigen und aufrechtzuerhalten gelte.<sup>286</sup>

Neben diesem `Geheimamerika´ ließ sich eine sowohl inner- als auch außerstaatliche politische und mediale Inszenierung der Vereinigten Staaten beobachten. Rögglä spricht hier von einem `Medienamerika´, das jene substanzlosen, aber emotional effektvollen Rhetoriken der US-amerikanischen Regierung ungefiltert aufnahm, wirkungsvoll in Szene setzte und weithin verbreitete<sup>287</sup>, einem Medienamerika, das sich in der Kolportage von Täter- und Opferbiographien niemals zu erschöpfen schien und das seine BewohnerInnen und die restliche Welt ständig über mögliche weitere unmittelbare Bedrohungen und zu erwartende Anschläge `update´. Das Wort „update“ wird rund um 9/11, wie Rögglä feststellt, überhaupt zum wichtigsten Wort des Tages: „thanks for your update“ oder „let me update you on what’s happened“ ist in diesem Zusammenhang nicht nur überall vernehmbar, „es impliziert schon und könnte so die ohnehin ständig gestellte frage ersparen: `what’s next?´“<sup>288</sup> Der Zusammenschluss von Medien- und Geheimamerika kann dementsprechend als ein Zusammenfall von Über- mit Desinformation verstanden werden, als eine alles überwuchernde mediale Bericht-

---

<sup>283</sup> vgl. ebd. S. 368-374.

<sup>284</sup> Rögglä, Kathrin: really ground zero. S. 19.

<sup>285</sup> ebd. S. 70.

<sup>286</sup> vgl. ebd. S. 68-71.

<sup>287</sup> KritikerInnen unterstellten den Medien dass diese nur mehr als „echo-chamber“ der US-amerikanischen Regierung fungieren würden. vgl. ebd. S. 59-61.

<sup>288</sup> ebd. S. 12.

erstattung, die das Geschehen zwar ständig thematisiert und im Bewusstsein der Bevölkerung wach hält, dabei aber nur wenig an konkreten Inhalten transportiert. Es war ein Zusammenschluss, der bei den EmpfängerInnen dieser Nachrichten eine Verunsicherung und `Wahrnehmungskrise´ auslöste. Man konnte, wie Rögglä konstatiert, nicht mehr unterscheiden, wo die „persönliche“ und wo die „kollektive“ Hysterie anfängt und wo tatsächlich eine „reale“ Bedrohung gegeben war.<sup>289</sup>

In ihrem Roman *really ground zero. 11. september und folgendes*, der im Dezember 2001 im Fischer Verlag publiziert wurde, beschreibt Kathrin Rögglä sowohl ihre Wahrnehmung dieses Geschehens als auch die Reaktionen in der Öffentlichkeit. Berichtet wird beispielsweise von dem bereits am zweiten Tag einsetzenden „katastrophentourismus“<sup>290</sup>, dem unmittelbar danach einsetzenden `Katastrophenbusiness‘<sup>291</sup> und anderen Skurrilitäten, die Rögglä rund um 9/11 beobachten konnte. Berichtet wird ebenso von dem Versuch dieses unfassbare Geschehen in irgendeiner Form begreifbar zu machen, wie auch von den wiederholt scheiternden Versuchen so etwas wie Alltag und Normalität wieder herzustellen. Immer wieder eingewoben finden sich auch O-Ton-Zitate aus Zeitungen, Nachrichtensendungen und Stellungnahmen von amerikanischen Politikern, die wiederum von der Erzählstimme kommentiert und mit anderen Beobachtungen, Begegnungen und Gesprächen wechselseitig zusammengeschnitten werden. Der Roman liefert eine Form „Diskursportrait“<sup>292</sup> der amerikanischen Befindlichkeit im Anschluss an die Ereignisse von 9/11. Dokumentiert wird jene besagte Wahrnehmungskrise, die durch die politische und mediale Vermittlung rund um das Geschehen ausgelöst wurde. Berichtet wird dabei aber vor allem von einer Rhetorik, „die pragmatismus behauptet, vernünftiges handeln, aber deutlich hysterische züge trägt“,<sup>293</sup> einer Rhetorik, die „feindbilder“ hektisch auf- und wieder abbaut und „moralische maßstäbe“ ständig verschiebt, um sie in anderen Kontexten zu reaktivieren.<sup>294</sup> Der Roman stellt nach Röggläs eigenen Angaben dementsprechend den Versuch dar, „aus diesem haufen an ideologemen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen [...] also vom haufen der authentizität zum haufen der begriffsverschiebungen“.<sup>295</sup>

Auch mit dieser Thematik hat sich Rögglä auf mehreren unterschiedlichen medialen Ebenen auseinandergesetzt. Ungefähr ein Jahr nach der Publikation von *really ground zero* entstand

---

<sup>289</sup> ebd. S. 108.

<sup>290</sup> vgl. ebd. S. 9.

<sup>291</sup> vgl. ebd. S. 42-51.

<sup>292</sup> Ivanovic, Christine: *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder*. S. 111.

<sup>293</sup> Rögglä, Kathrin: *really ground zero*. S. 12.

<sup>294</sup> vgl. ebd. S. 109.

<sup>295</sup> ebd. S. 109.

das gleichnamige Hörspiel, das am 11. September 2002 erstmals ausgesendet wurde. Im Anschluss daran verfasste Rögglä noch zwei vom Roman weitgehend unabhängige Theaterstücke. Die erste dramatische Version mit dem Titel *fake reports* wurde im Rahmen des *steirischen Herbsts* am 16.10.2002 am Wiener Volkstheater uraufgeführt. Für die deutsche Erstaufführung hat Rögglä das Stück teilweise überarbeitet und aktualisiert. Diese Fassung mit dem erweiterten Titel *fake reports oder die 50mal besseren Amerikaner* wurde in den Sophiensälen in Berlin am 11.04.2003 uraufgeführt. Beide Stücktexte setzen sich mit den Ereignissen rund um den und nach dem 11. September 2001 auseinander. Thematisiert werden hier ebenso wie im Roman sowohl die politische und mediale Inszenierung jenes Geschehens als auch dessen Rezeption in der Öffentlichkeit, allerdings dieses Mal aus einer europäischen Perspektive.

### 3.2.2. Formale und inhaltliche Gestaltung

Dieses Kapitel setzt sich sowohl mit der formalen und inhaltlichen Gestaltung der ersten als auch der zweiten dramatischen Fassung von *fake reports* bzw. *fake reports oder die 50 mal besseren Amerikaner* auseinander. Da beide Versionen über weite Strecken sehr ähnlich gestaltet sind, wird hier auf eine getrennte Darstellung verzichtet. In den Fußnoten werden die Textstellen der betreffenden Zitate innerhalb beider Stücktexte ausgewiesen. Fehlt die jeweilige Entsprechung wird darauf direkt im Text aufmerksam gemacht. Die formalen Unterschiede bestehen im Wesentlichen darin, dass der Stücktext in der ersten Fassung in vier, in der zweiten Fassung in fünf Akte unterteilt wird. Außerdem werden in der zweiten Version fast alle Szenenmarkierungen mit Titel versehen (was bei der ersten Fassung nur auf zwei Szenen zutrifft). Darüber hinaus werden die sechs Figuren innerhalb der Repliken, in der ersten Version größtenteils als männliche Sprecher ausgewiesen (5:1), wohingegen es sich bei den Figuren der zweiten Fassung überwiegend um weibliche Sprecherinnen handelt (4:2). Beide Stücktexte setzen sich mit der politischen und medialen Vermittlung der Ereignisse rund um 9/11 und deren Rezeption auseinander. Die sechs namenlosen Figuren, die im Stücktext mit Nummern bezeichnet werden, sind VertreterInnen der Medienwelt im weitesten Sinne. Der Nebentext zu Beginn des Stücks enthält neben der Figurenaufzählung, die die sechs Figuren als „präsenzmaschinen (1,2), medienmaschinen (3,4) und mythenmaschinen (5,6)“

ausweist, auch noch den Zusatz, dass diese hier zusammen arbeiten würden.<sup>296</sup> Die Aufteilung der sechs Akteure in Präsenz-, Medien- und Mythenmaschinen entspricht, wie Reinhold Reiterer in seiner Rezension *Vexierspiel mit Realität und Virtualität* feststellt, den „drei rhetorische[n] Positionen“, die die Figuren im Stück einnehmen, nämlich „Aufnahme der Nachricht, Produktion der Nachricht, Funktionalisierung der Nachricht.“<sup>297</sup> In der zweiten etwas aktualisierten und erweiterten Stückversion wird der mögliche Aktionsradius und die Provenienz der Figuren genauer beschrieben. Dort heißt es:

sie können fotografen, broker, moderatoren, kabelträger, pr-menschen, journalisten, politiker sein. d.h., sie haben etwas mit den medien zu tun, aber auch haben umgekehrt die medien mit ihnen zu tun – rhetoriken, formate, gesten, narrative strukturen sind für sie genauso bestimmend wie mentalitäten, kulturalismen und politische haltungen. sie sind uns also ähnlich. sie betreiben mimikry und sind überfordert.<sup>298</sup>

Während sich Rögglä im Roman mit der Situation in den USA auseinandersetzt und damit versuchte „Amerika über dieses Ereignis zu lesen“, geht es ihr im Zusammenhang mit den Theaterstücken um das „Verhältnis von Deutschland zu Amerika“.<sup>299</sup> Auch in Deutschland dominierten „ähnliche Mechanismen der Terror-Rezeption“<sup>300</sup>, wie sie Rögglä im US-amerikanischen Kontext beobachtet hatte.

Unmittelbar nach den Anschlägen wurden weltweit Mitgefühls- und Beileidsbekundungen gegenüber den Vereinigten Staaten zum Ausdruck gebracht. Führende Politiker vieler Staaten bekundeten in öffentlichen Reden ihre Solidarität gegenüber den USA und verurteilten die Anschläge aufs Schärfste, so auch die deutschen Regierungsmitglieder, deren Reden sich, so Rögglä, durch eine besondere „überbordungsrhetorik“ der „viel zu großen worte“<sup>301</sup> auszeichnete. Es waren die relevanten politischen Entscheidungsträger der deutschen Bundespolitik, allen voran der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder und sein Vizekanzler Joschka Fischer, die sich vielfach in öffentlichen Kundgebungen dazu verpflichteten den Vereinigten Staaten im Kampf gegen den Terrorismus die volle Unterstützung Deutschlands zukommen zu lassen. Unmittelbar nach den Anschlägen auf jenes Land, das sich selbst als ‚das Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ bezeichnet, präsentierte sich Deutschland diesem nun als „das land der uneingeschränkten solidarität“.<sup>302</sup> In den Regierungserklärungen und

---

<sup>296</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. (unveröffentlicht) UA: 16.10.2002, Volkstheater Wien. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Volkstheater Wien zur Verfügung gestellt. S. 1. vgl. Rögglä, Kathrin: fake reports oder die 50mal besseren amerikaner. In: kolik 22/23 (2003), S. 96-135. S. 96.

<sup>297</sup> Reiterer, Reinhold: Vexierspiel mit Realität und Virtualität. In: Die Presse: 19.10.2002, S. 16.

<sup>298</sup> Rögglä, Kathrin. „fake reports oder die 50mal besseren amerikaner.“ kolik, 22 + 23 (2003): 96-135. S. 96.

<sup>299</sup> vgl. Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich passiert. S. 64.

<sup>300</sup> Dobretsberger, Christine: Realität und Entenhausen. In: Wiener Zeitung: 18.10.2002, S. 9.

<sup>301</sup> Rögglä, Kathrin: New York im Herbst 2001. S. 379.

<sup>302</sup> ebd. S. 379.

öffentlichen Ansprachen der deutschen Bundesregierung wurde gegenüber der Bevölkerung immer wieder die „sicherheitspolitische Notwendigkeit“ der militärischen Beteiligung Deutschlands an der Bekämpfung terroristischer Aktivitäten betont.<sup>303</sup> Bei der Rechtfertigung eines militärischen Einsatzes berief man sich auch hier auf jene gemeinsamen Werte, die durch den Terrorismus infrage gestellt würden. Sowohl die Grundwerte der Menschenrechte als auch die Grundwerte der Demokratie, so wurde argumentiert, müssten hier terroristischen Netzwerken gegenüber verteidigt werden.<sup>304</sup>

Neben der allgemeinen Grundwerte-Argumentation wurde auch die unmittelbare Bedrohung für Deutschland im öffentlichen Diskurs thematisiert. Internationale Ermittlungen hatten ergeben, dass „Europa globalen Terrornetzwerken eine logistische und organisatorische Basis“ bot.<sup>305</sup> Nach Einschätzungen unterschiedlichster Nachrichtendienste (zu Beginn des Jahres 2002) sollten sich in Europa circa 300 schlummernde oder bereits aktive Al-Quaida-Gruppen aufhalten,<sup>306</sup> die eine enorme Gefahr für die innere Sicherheit darstellen würden. Mit der fortwährenden Betonung der inneren Sicherheit wurde der Bevölkerung immer wieder ins Gedächtnis gerufen, dass auch Deutschland jederzeit Ziel eines terroristischen Anschlags sein könnte; ja, dass der nächste mutmaßliche Terrorist als ‚Schläfer‘ möglicherweise sogar in der Wohnung nebenan zu finden wäre, bereit jeden Moment zu ‚erwachen‘. „aber er könne doch nicht in jedem einen verbrecher sehen“, stellt Figur 1 als völlig überforderter Rezipient der Medienmaschinerie angesichts der hysterisierenden Berichterstattung resignierend fest.<sup>307</sup>

Ähnlich wie im US-amerikanischen Kontext wurde die deutsche Bevölkerung via Medien ständig auf das erhöhte Sicherheitsrisiko hingewiesen. Was aber die Weitergabe von genaueren Informationen über innen- und außenpolitische Vorgänge betraf, wurde (ähnlich wie im US-amerikanischen Kontext) erklärt, dass man hierbei im Dienste der Sache Stillschweigen vereinbart habe und zur Geheimhaltung verpflichtet sei. Die Verschränkung von medialer und politischer Inszenierung, die Rögglä in den USA erlebt hatte, ließ sich auch hier beobachten und steht im Zentrum der Diskurse, von denen das Sprechen der Figuren in den Stücktexten vorangetrieben wird. Auch in Deutschland fand ein ähnliches Zusammenspiel von Über- und Desinformation statt, und auch hier ließen sich aufgrund der ständigen The-

---

<sup>303</sup> vgl. Jakobs, Nadine: Studien zur deutschen und europäischen Außenpolitik. S. 59-60.

<sup>304</sup> vgl. ebd. S. 99.

<sup>305</sup> vgl. ebd. S. 59.

<sup>306</sup> vgl. Bittner, Jochen: Al-Quaida nimmt die Abkürzung nach Europa.

[http://www.zeit.de/2004/13/Kasten\\_Terror](http://www.zeit.de/2004/13/Kasten_Terror) (13.05.2008).

<sup>307</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 15. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 115. „hier ist auch so eine hysterie!“, kann auch die Erzählstimme von *really ground zero* während eines Telefonats mit Bekannten in Deutschland in Erfahrung bringen: „man kann gar nicht über die straße gehen, ohne von einem araber überfallen zu werden. – hier spinnen jetzt alle.“ Rögglä, Kathrin. *really ground zero*. S. 62.

matisierung der `inneren Sicherheit` ähnliche Hysterisierungsphänomene beobachten wie in den Vereinigten Staaten.<sup>308</sup>

Ein Szenario, das auch von den AkteurInnen der Medienbranche in den Theaterstücken thematisiert wird. Die Figuren `verarbeiten` die Ereignisse rund um 9/11 nicht nur, sondern problematisieren ebenso die mediale Vermittlung derselbigen. Wie bereits im einleitenden Nebentext vermerkt, sind auch sie mit der Situation überfordert und verunsichert. In den Stücktexten schildern die sechs Figuren wechselweise, jeweils ihrer rhetorischen Positionierung entsprechend, ihre Sichtweise des Geschehens, wobei der Versuch diesbezüglich einen eindeutigen Standpunkt einzunehmen, ein ums andere Mal scheitert. Auch diese VertreterInnen der Medienwelt scheinen angesichts des Zusammenfalls von Über- und Desinformation nicht nur maßlos überfordert, sondern ebenso ihrer eigenen Wahrnehmung nicht mehr sicher zu sein. So weist Person 2 Person 1 gleich im Verlauf des ersten Akts darauf hin, dass sie sich in ihrer Erzählung auf etwas berufe, das sie im Fernsehen gesehen habe, worauf Person 1 entschuldigend einräumt, dass sie jetzt im Nachhinein vielfach nicht mehr unterscheiden könne, ob sie `wirklich` vor Ort gewesen sei und beim Erinnern auf die eigene `reale` Beobachtung zurückgreifen würde oder ob sie das Geschehen via medialer Berichterstattung wahrgenommen habe.<sup>309</sup>

Die Rolle der Medien bzw. der mediale Umgang mit dem Geschehen wird in beiden Stücktexten immer wieder zum Thema gemacht. Die un gelenkte und völlig chaotische Berichterstattung wird dabei als Effekt völlig überforderter JournalistInnen und NachrichtensprecherInnen dargestellt, als Ergebnis des `Ständigen-Reagieren-Müssens` auf fortlaufend neue Informationen und Bilder, also als Reaktion auf eine Situation, auf die man nicht vorbereitet war: „er habe ja praktisch 7 stunden durchmoderiert, habe ständig reagieren müssen auf das geschehen life vor ort. auf hereinkommende bilder“ gibt Person 4 als Vertreter dieser Medienmaschinerie zu bedenken.<sup>310</sup> Dabei war es aber gerade diese un choreographierte, chaotische Berichterstattung, die wie Röggl feststellt den Ernst der Lage zu unterstreichen schien und die durch das un gelenkte Durcheinander den Authentizitätseffekt nochmals um ein Vielfaches erhöhte.<sup>311</sup> Diese Beobachtung wird in den Stücktexten von Person 4 bestätigt. Die Figur schildert die Ratlosigkeit vor der man als JournalistIn<sup>312</sup> angesichts der Katastrophe gestanden sei. Die Ratlosigkeit, bezieht sich dabei auf die eigene Reaktion, das eigene Fühlen

---

<sup>308</sup> vgl. Röggl, Kathrin: really ground zero. S. 84.

<sup>309</sup> vgl. Röggl, Kathrin: fake reports. S. 2. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 97.

<sup>310</sup> Röggl, Kathrin. fake reports. S. 8. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 104

<sup>311</sup> vgl. Röggl, Kathrin: New York im Herbst 2001. S. 377.

<sup>312</sup> In der ersten Stückfassung wird Person 4 als eine männliche Figur ausgewiesen, in der zweiten Stückfassung als weibliche Figur.

und Verhalten angesichts des Geschehens. Wie sich aber im Nachhinein herausgestellt hat, hätte die „äußerste [journalistische] professionalität“ in diesem Fall darin bestanden, „gerade nicht professionell zu reagieren, aber das habe er erst nachher verstanden, als er sich die berichterstattung angesehen habe.“<sup>313</sup> Die Ratlosigkeit im Hinblick darauf, wie mit dem Ereignis umzugehen sei, wird von den VertreterInnen der Medienmaschinerie (Person 3 und 4) besonders zu Beginn der Theaterstücke mehrfach angesprochen. So beschreiben Figur 3 und 4 ihre Haltung gegenüber dem sofort einsetzenden Katastrophenjournalismus zunächst als ablehnend, wobei die anfängliche Empörung über die Pietätlosigkeit angesichts dieser unglaublichen Katastrophe sofort die Kamera zu zücken, schnell geschwunden scheint: „3: man habe sich zusammen darüber beschwert, bis man angefangen habe selbst fotos zu machen.“ Worauf Figur 4 gleich darauf einräumt, dass man sich bei diesem Unternehmen aber eher „weginformiert als informiert“ habe.<sup>314</sup>

Die Berichterstattung über die aktuellsten Vorgänge bzw. die von den Figuren kolportierten Inhalte scheinen auch auf die eigene Wahrnehmung einzuwirken. Die alles erfassende Hysterie, die sich angesichts einer ständig gegenwärtigen potentiellen Bedrohung einstellt (über die dann aber doch nichts Genaueres in Erfahrung gebracht werden kann) macht auch vor jenen, die diese Nachrichten verbreiten, nicht halt. Die vorgestellten katastrophischen Szenarien, die jederzeit in reale Situationen umschlagen könnten, lösen bei den Figuren nicht nur Angst und Panik, sondern auch Gefühle wie Feindseligkeit, Skepsis und Misstrauen gegenüber ihrer unmittelbaren Lebensumwelt aus:

2 (1): müsse man jetzt immer alles melden?

2: [zu sich] **müsse man jetzt immer die verdächtigen leute melden?**

2 (1): müsse man jetzt immer die post vorher durchchecken lassen?

2: müsse man jetzt immer handschuhe beim öffnen der post tragen? [...] noch immer misstrauische blicke im supermarkt: die yoghurts könnten vergiftet sein!

3: und tuben, tetrapackungen, plastikbecher: **wem ist noch zu trauen?**

4: auch die luft sehe seltsam aus. So leicht grisselig, beinahe milchig, so ein feiner sprühregen sei es, der sie durchsetzt.<sup>315</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Die Wahrnehmungen und Haltungen der Figuren werden hier (ebenso wie in *wir schlafen nicht*) in der dritten Person und (die meiste Zeit hindurch) im Konjunktiv wiedergegeben. Dieser kolportagenhafte Erzählmodus, der die Figurenreplik noch zusätzlich in den Konjunktiv überführt, ermöglichte Rögglas, wie sie selbst sagt ein „Spiel auf mehreren Ebenen [...]: Einerseits kann ich aus massenmedialen Zusammenhängen kolportieren [...]. Andererseits

<sup>313</sup> Rögglas, Kathrin: fake reports. S. 8. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 105-106.

<sup>314</sup> Rögglas, Kathrin: fake reports. S. 2. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 97.

<sup>315</sup> Rögglas, Kathrin: fake reports. S. 4. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 101.

kann ich so Distanz schaffen und eine Art der rhetorischen Überhöhung inszenieren [...]. Es geht um die Frage, wer spricht und welchen Inszenierungsgrad das Sprechen hat.“<sup>316</sup> Das Inszenatorische des Sprechens führt Rögglä in den Stücktexten beispielsweise an dem vor, was hier als die „sprache der betroffenenheit“ bezeichnet wird:

6: er sei ja auch journalist. und zwar nicht nur ein journalist, sondern **ein betroffener journalist**. denn heute seien auch journalisten betroffene, d.h. **sie müßten ihre sprachlosigkeit besonders zum ausdruck bringen**, damit sie noch rüberkomme.

5: aber heute gebe es auch nicht mehr nur journalisten und nicht-journalisten, heute gebe es letztlich **nur individuen** – individuen, zu denen alle in der sprache der einsatzleitung geworden seien.

4: ja, die sprache der einsatzleitung, an die man sich klammere. die einem so zur verfügung stehe. neben der **sprache der betroffenenheit**.<sup>317</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Die `Sprache der Betroffenenheit´ spiegelte sich in allen öffentlichen Diskursen (inner- und außerhalb Amerikas) wider – eine Situation, die von Figur 4 kurz mit dem Statement „weinen und gegenweinen und gegenstandsweinen!“ auf den Punkt gebracht wird: „es gäbe ja jetzt so viel menschliches um einen in der redaktion. [...] dauernd diese menschlichkeitsgeschichte. [...] jede zeitung habe ihr trauerforum.“<sup>318</sup> In zahlreichen Gedenkveranstaltungen und Schweigeminuten wurde unmittelbar nach 9/11 der Opfer des Anschlags gedacht. In Zeitungen wurden ihre Lebensgeschichten publiziert, darunter auch die Biographien jener mutigen Einsatzkräfte, die bei den Rettungsversuchen ums Leben gekommen waren. In diesem Zusammenhang beschreibt Person 6 als Vertreter der Mythenmaschinerie die absurde Entwicklung, dass dabei sowohl „opferhierarchien“ als auch „heldenhierarchien“ festgelegt würden, und dass die überlebenden Einsatzkräfte sich jetzt die Schuld geben würden, „überlebt zu haben“, denn „ein guter held scheint ein toter held zu sein, sagt man.“<sup>319</sup> Der Stücktext führt die `Sprache der Betroffenenheit´ und den damit verbundenen Inszenierungsgrad mehrfach vor, indem unterschiedliche Äußerungen, die in diesem Kontext öffentlich getätigt wurden, hier nicht nur abgebildet, sondern von den Figuren indirekt kolportiert und aus ihren unterschiedlichen Positionen heraus kommentiert werden. Der (selbst-)inszenatorische Charakter dieser Äußerungen und Auftritte wird besonders anschaulich am Beispiel der in regelmäßigen Intervallen stattfindenden Schweigeminute illustriert. Hier ist es der Auftritt des US-amerikanischen Präsidenten, der seine `Sprachlosigkeit´ mittels einer Live-Übertragung, die ihn beim Schweigen zeigt, ausdrückt. Durch den indirekten, kolportagenhaften Erzählmodus

---

<sup>316</sup> Dusini, Mathias: Es ist ja wirklich passiert. S. 63.

<sup>317</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 4. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 100.

<sup>318</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 10. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 110.

<sup>319</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 10. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 109.

der Figur wird dabei veranschaulicht, wie Betroffenheit im öffentlichen Diskurs inszeniert wird:

gegen die ist kein kraut gewachsen: gegen die schweigeminute um 8.48. die sagt: vor einer woche also. vor einem monat. vor einem jahr. [...] sich die schweigenden leute ansehen, d.h. hier hauptsächlich herrn bush **beim schweigen zusehen**. d.h. wie er **zum schweigen hingeht**, sich dort hinstellt. und wie ein **leichtes schweigegegerangel** entsteht um ihn, als ob es einen moment lang nicht klar wär, wer in der **ersten reihe der schweigeminute stehen darf**. [...] der präsident aber bleibt straight auf seinem weg. er hält das jetzt durch, er wird jetzt gleich sein schweigen durchziehen, nur einen moment noch, **sein gesicht muß es jetzt aber schon andauernd herzeigen**. [...] nur im augenblick muß er noch begrüßen, hände schütteln, aber gleich ist es soweit, gleich wird er schweigen. (kurze pause) ihn **wieder aus dem schweigen rausgehen** sehen, vorbei an den ganzen leuten in anzügen und kostümen, die am schweigen entlang und schon etwas aus ihm herausstehen.<sup>320</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Das, was Rögglä im Zusammenhang mit 9/11 an 'Begriffsverschiebungen' und 'rhetorischen und ideologischen Operationen' beobachten konnte, wird in den Texten von den Figuren abgebildet, die Diskurse werden hier in ihrer 'Phrasenhaftigkeit' vorgeführt, wie am folgenden Beispiel gezeigt werden soll. Der Textausschnitt bezieht sich auf die Instrumentalisierung der Opfer von Seiten der US-amerikanischen Regierung. Im politischen und medialen Diskurs erschienen sie nicht mehr einfach 'nur' als Todesopfer des Anschlags, hier wurde es so dargestellt, als wären sie für eine Sache gestorben. Indem die Regierung Bush den Tod derer, die bei dem Terrorakt ums Leben gekommen waren, einem höheren 'Zweck' unterstellte, wurde gleichzeitig die eigene ideologische Position (die es im Verlauf des Antiterrorfeldzugs ja ständig zu verteidigen galt) gestärkt.

2: während man gesehen hat: man ist für was gestorben.

1: [...] das geht schneller als man denkt. **für die demokratie. für die freie welt**. das habe er auf **cnn** gesehen. und vor allem gehört. ja gehört. man hört ja vieles.

2: und während man für etwas gestorben ist, diskutieren sie sicherheitsdetails nicht in aller öffentlichkeit. we won't discuss security in details for obvious reasons, habe sie genau gehört, habe sie genau gehört. wie sie das schon wieder gesagt haben.<sup>321</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Vereinzelt werden, wie auch in diesem Ausschnitt ersichtlich, O-Ton Zitate in den Stücktext eingewoben. Die meiste Zeit hindurch werden die von den Figuren reproduzierten und verhandelten Diskurse aber nicht eins zu eins wiedergegeben. Das dokumentierte Ausgangsmaterial taucht sprachlich bearbeitet in der Figurenrede wieder auf, in die noch zusätzlich eine Kommentarebene eingezogen wird. Bedeutungen und Sinnzusammenhänge werden auch hier durch den Einbezug neuer Komposita immer weiter verschoben. Neben dem bereits zitierten

<sup>320</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 18. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 109.

<sup>321</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 12. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 113.

‘Schweigegegerangel’, das im Zuge des sich-öffentlich-in-Szene-Setzens um den amerikanischen Bundespräsidenten herum entsteht (und in der Replik von Figur 1 in seiner ganzen Theatralik geschildert wurde), wird auch beispielsweise in der ersten Version von den „tressenrechtfertigungsdiskursen“<sup>322</sup> (die von den führenden politischen Vertretern hier ins Feld gezogen würden) berichtet, die dann in der zweiten Version in eine „gerechtfertigte erleichterung“<sup>323</sup> münden. Das Recht auf einen „präventivschlag“<sup>324</sup> führt im Stückverlauf dann dazu, dass sich die Figuren in einer „präventivwelt“ wiederfinden: „alles sei jetzt präventiv. eine präventivwelt geworden. man würde andauernd eingreifen, bevor noch was passiert sei, was zunächst mal ganz gut klinge, weil es ja bei uns passieren könne. vor ort passieren könne. und präventiv möchte man vor ort eben nicht sein.“<sup>325</sup> In dieser „präventivwelt“ ist es trotz wachsender „asymmetrien“ möglich, wie Figur 5 (in der ersten Version) feststellt, alles in sich zu vereinen: „er sage nur: weltinnenpolitik statt weltauseinander“.<sup>326</sup> Bettina Markovic bezeichnet dieses textkompositorische Verfahren als eine Form „des literarischen Samplings“.<sup>327</sup> Bei Rögglä werden unterschiedliche Texturen zitiert, paraphrasiert, sprachlich bearbeitet und neu zusammengesetzt. Das Sample erscheint hier als „ein mit historischen und sozialen Bedeutungen aufgeladenes Zitat, ein Text mit dem (eine) Geschichte und damit eine politische Bedeutung assoziiert wird“<sup>328</sup>. In neuen Kontexten aktiviert, eröffnet es „verschiedene Realitäts-Blickwinkel“, zu denen der/die LeserIn selbst Stellung beziehen muss.<sup>329</sup>

In den Stücktexten geht es auch um eine wechselnde Positionierung bzw. wechselnde Haltung hinsichtlich der US-amerikanischen Politik im Speziellen und den Vereinigten Staaten im Generellen. Während im ersten Teil weitgehend über die bedingungslose Solidarität mit den USA berichtet wird, kühlt die Stimmungslage im zweiten Teil deutlich ab. Zunächst scheinen die Betroffenheitsdemonstrationen und die vielstimmigen Solidaritätserklärungen hier bis zur absoluten Identifikation gesteigert. So beschreibt Person 4 beispielsweise das „innige[...] verhältnis“, das sie, aber auch die Deutschen generell, zu Amerika hätten, weil man sich überhaupt eher in den USA als in Deutschland kennen lernen würde und die Deutschen eigentlich im „grunde ihres herzens“ Amerikaner seien.<sup>330</sup> Und auch Figur 1 stellt etwas irritiert fest, dass sich plötzlich alle „für amerikaner hielten oder sich anscheinend in a-

---

<sup>322</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 23.

<sup>323</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 126.

<sup>324</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 22. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 125.

<sup>325</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 24. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 126.

<sup>326</sup> Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 24.

<sup>327</sup> Marcovic, Bettina: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion. S. 55.

<sup>328</sup> ebd. S. 55.

<sup>329</sup> ebd. S. 56.

<sup>330</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: fake reports. S. 8. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 106.

merikaner verwandelt haben, in kleine amerikaner, wie sie sagten.“<sup>331</sup> Im zweiten Teil des Stücks formiert sich dann aber eine Form von Widerstand gegenüber der US-amerikanischen Außenpolitik. Diese wechselnde Positionierung wird in beiden Stückversionen dargestellt, wird aber angesichts der Entwicklungen, die der Antiterrorfeldzug in der Zwischenzeit genommen hatte, in der zweiten Stückversion noch stärker betont und herausgearbeitet. Schon während des Angriffs auf Afghanistan war das generelle Gutheißen der Öffentlichkeit hinsichtlich der außenpolitischen Maßnahmen durch die USA nicht mehr vollständig gegeben. Der Vergeltungsanschlag wurde nur mehr vereinzelt als gerechtfertigt angesehen und mit wachsender Skepsis betrachtet, wobei die Verhältnismäßigkeit der Angriffe mehr und mehr in Frage gestellt wurde. Die Glaubwürdigkeit der US-amerikanischen Regierung, die die militärisch-externen Einsätze im Wesentlichen damit begründet hatte, dass diese dem Schutz und der Verteidigung zentraler demokratischer Grundwerte und Menschenrechte dienen würden, schien angesichts der Medienberichterstattung über die Folter-Szenarien der inhaftierten mutmaßlichen Terroristen in Guantánamo Bay gänzlich desillusioniert.

Die veränderte Haltung gegenüber der US-amerikanischen Innen- und Außenpolitik wird in der zweiten Stückversion unter dem Eindruck des Irakkrieges stärker betont. Kritisiert werden auch das Nicht-Einschreiten der UNO sowie die Untätigkeit der europäischen Regierungen, die die Frage nach völkerrechtlichen Konsequenzen zwar ständig aufwerfen, aber niemals beantworten würden: „die europäer redeten nur [...]. magere uno-kontingente, das sei europa. dabei sei die kacke am dampfen. am irak-dampfen, am iran-abdampfen.“<sup>332</sup> Person 5 wirft dann in Anbetracht der neuesten Entwicklungen die Frage auf, „ob man immer noch der 50 mal bessere amerikaner sein wolle? amerikanischer als die amerikaner, [...] die 50 mal schnelleren, fleißigeren, flexibleren. [...] doch das beruhe ja auf nichts als einem vorurteil: die amerikaner sind gar nicht so schnell. die amerikaner seien ja gar nicht so billig. die amerikaner sind ja gar nicht so deutsch.“<sup>333</sup> Dass die Deutschen (bzw. EuropäerInnen, in der ersten Fassung werden auch noch die ÖsterreicherInnen am Rande erwähnt<sup>334</sup>) die `besseren Amerikaner´ seien, wird zwar auch in der ersten Fassung verhandelt, in der zweiten Fassung aber, worauf auch schon der Titel aufmerksam macht, stärker in den Mittelpunkt gerückt. Vor allem von den Personengruppen der Medien- und Mythenmaschinerie wird hier die Meinung

---

<sup>331</sup> Röggl, Kathrin: fake reports. S. 8-9. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 107.

<sup>332</sup> Röggl, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 125.

<sup>333</sup> Röggl, Kathrin: fake reports. S. 20. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 121.

<sup>334</sup> Im Text werden an dieser Stelle die „betoffenheitsszenarien“ thematisiert, die Deutschland ja allzu gut aus der „eigenen Geschichte“ kenne. Allerdings stellt Figur 1 in diesem Zusammenhang fest, dass die Bereitschaft zur Vergangenheitsbewältigung bzw. Aufarbeitung hier immer weniger gegeben sei. In diesem Zusammenhang wird festgestellt, dass sich diese Tendenz auch in Österreich beobachten ließe: „vor allem in österreich.“ vgl. Röggl, Kathrin: fake reports. S. 12.

vertreten, dass die Deutschen derartige Ereignisse innen- und außenpolitisch viel besser in den Griff gekriegt hätten und auch haben, womit auf die terroristischen Anschläge der RAF des Jahres 1977 und auf die Reaktion der deutschen Regierung darauf angespielt wird: „sie sage nur: in deutschland habe es nur ein paar toter bedurft, um einen totalen überwachungs-zustand herbeizuführen, die absolute gleichschaltung, das müssten uns die amerikaner einmal nachmachen“.<sup>335</sup>

Der Widerstand, der sich im zweiten Teil der Stücke formiert, richtet sich aber nicht nur gegen den „us-imperialismus“<sup>336</sup>, es wird auch verstärkte Kritik dem „fake fernsehen“ gegenüber geäußert, das anscheinend vornehmlich der „Interessensverschleierung“<sup>337</sup> der politischen Entscheidungsträger diene. Im dritten Akt, der mit „mißlingendes fernsehen“ und in der zweiten Stückversion eben mit „fake fernsehen“ betitelt ist, kritisiert Figur 6 in einem langen Monolog die amerikanische Regierung, die der gesamten Welt durch ihre politisch-mediale Inszenierung eine Gehirnwäsche verpassen würde. Hier würde, so argumentiert die Figur, bewusst Panik und Hysterie erzeugt, um die eigenen Interessen zu verdecken.<sup>338</sup> Im Titel „fake fernsehen“ bzw. „fake reports“ manifestiert sich ein Zweifel hinsichtlich des Wahrheitsgehalts der vorgeführten Inhalte.

Im Verlauf der Entwicklungen rund um 9/11 kamen mehrere Unwahrheiten ans Licht, die von den Figuren mit wachsender Skepsis betrachtet werden. So stellte sich beispielsweise im Zusammenhang mit den Anthrax-Anschlägen heraus, dass die USA entgegen offiziellen Behauptungen zu diesem Zeitpunkt einer der größten Produzenten von Anthrax waren und dies nicht für defensive Zwecke nutzten, sondern zur Biowaffenproduktion.<sup>339</sup> „man müsse dem hinzufügen, daß sie jetzt anthrax produzieren, das den anschein von 1962 erweckt?“<sup>340</sup> Worauf Person 2 hier anspielt, ist die Behauptung der US-amerikanischen Regierung, seit den sechziger Jahren kein Material zur biologischen Waffenproduktion mehr hergestellt zu haben. Zu diesem Zeitpunkt trat ein internationales Biowaffen-Abkommen in Kraft, das die Ent-

---

<sup>335</sup> Röggl, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 122. Bezug genommen wird hier auf jene politische Stimmung des Jahres 1977, die im Nachhinein als „Deutscher Herbst“ bezeichnet wurde.

<sup>336</sup> Röggl, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 123.

<sup>337</sup> Böttiger, Helmut: Die Leute wollen nicht zuerzählt werden! S. 2.

<sup>338</sup> vgl. Röggl, Kathrin: fake reports. S. 15. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 114-115.

<sup>339</sup> vgl. Röggl, Kathrin: New York im Herbst 2001. S. 379. „anthrax attacks 2001“. Unmittelbar nach 9/11 wurden Briefe mit Milzbranderegern an mehrere Senatoren und Nachrichtensender verschickt, wobei fünf Menschen ums Leben kamen. Die Verantwortlichen wurden bis heute nicht gefunden. Das Anthrax stammte, wie im Verlauf der Ermittlungen festgestellt wurde, aus dem Biowaffenlager der US-amerikanischen Armee. Als Reaktion auf die Terroranschläge verabschiedete die US-amerikanische Regierung am 25. Oktober 2001 den „USA Patriot Act“, ein Antiterror-Gesetz, das die US-amerikanischen Bürgerrechte verstärkt einschränkte.

<sup>340</sup> Röggl, Kathrin: fake reports. S. 19. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 120.

wicklung derartiger Waffen verbot. Im Dezember 2001 stellte sich nun heraus, dass die USA die ganze Zeit über waffenfähige Milzbranderreger produziert hatten.<sup>341</sup>

Dass es sich auch bei der Berichterstattung über die unmittelbaren Reaktionen auf 9/11 um `fake reports` handeln könnte, wird bereits im ersten Teil angesprochen. Dort wird im Zusammenhang mit den weltweit ausgestrahlten Bildern, die als eine der Reaktionen auf die Anschläge große Ansammlungen von feiernden PalästinenserInnen zeigten, vorsichtig die Frage aufgeworfen, ob die Bilder wahr wären. Ob die Aufnahmen, die die „klammheimliche freude [...] in palästinensergesichtern“ zeigten, wirklich „echt seien“.<sup>342</sup> Gegen Ende der ersten Version des Stücks wird diese Frage nochmals aufgeworfen: „ob die bilder echt seien, habe er ihn gefragt! denn da gab es diskussionen, die seiner erinnerung nach nie geklärt wurden. [...] überhaupt: man wisse gar nicht, was jetzt wirklich passiert sei.“<sup>343</sup>

Nach dem 11. September 2001 gab es sehr viele Theorien und Spekulationen, aber sehr wenige Fakten. Dafür gab es aber umso mehr Bildmaterial, das alle öffentlichen und privaten Bereiche überwucherte. Die Frage danach, was hierbei `fact` und was `fake` war, kann teilweise bis heute nicht beantwortet werden. Die Bilder feiernder PalästinenserInnen, die die unfassbare Katastrophe zu bejubeln schienen, entstammten, so wurde wenige Tage nach den Anschlägen berichtet, dem Archiv von CNN und seien bereits zehn Jahre vor dem Anschlag abgefilmt worden. Das wiederum ist eine Behauptung, die mittlerweile widerlegt zu sein scheint,<sup>344</sup> wohingegen als bestätigt gilt, dass hier mittels Schnitttechnik und Bildeinstellung der Eindruck einer großen Ansammlung feiernder PalästinenserInnen erweckt wurde, obwohl es sich nur um eine kleine Gruppe jubelnder Menschen auf einer Straße handelte, die von vielen anderen Passanten passiert wurde. Dabei wurde auch eine Frau mit schwarzem Kopftuch in Großaufnahme gezeigt, die jubelnd die Hände über den Kopf warf. Einer Pressemeldung zufolge hätte diese Frau, die im Nachhinein darauf angesprochen wurde, gesagt, dass sie in die Kamera gejubelt hätte, weil ihr Kuchen versprochen wurde und dass sie „entsetzt“ gewesen sei, als sie gesehen habe, „in welchem Kontext ihr Jubel gezeigt wurde.“<sup>345</sup>

Was tatsächlich der Wahrheit entspricht, scheint nicht mehr feststellbar und ist wahrscheinlich auch nicht mehr in Erfahrung zu bringen – eine Feststellung, die auch von den Figuren

---

<sup>341</sup> vgl. Martin, Patrick: Milzbrandanschläge in USA gehen auf Biowaffenanlagen der Armee zurück. <http://www.wsws.org/de/2002/jan2002/milz-j05.shtml> (21.05.2008).

<sup>342</sup> vgl. Röggl, Kathrin: fake reports. S. 11. vgl. fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 112.

<sup>343</sup> Röggl, Kathrin: fake reports. S. 26.

<sup>344</sup> Diese „Legende“ konnte Frank Patalong zufolge bereits innerhalb der ersten Tage entkräftet werden, zumal niemand Beweise dafür vorbringen konnte und auf dem besagten Bildmaterial, das angeblich aus dem Jahr 1991 stammte, ein Auto mit dem Baujahr 1995 zu sehen war. vgl. Patalong, Frank: Aufräumarbeiten – Argumente gegen den Gerüchtemüll. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,158524,00.html> (03.06.2008).

<sup>345</sup> vgl. Erdmann, Lisa: Die Macht der TV-Bilder. Was ist die Wahrheit?

<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,158625,00.html> (03.06.2008).

mehrfach gemacht wird: „man erfahre ja nichts. sie zeigen nachtsichtgrüne bilder [...], szenen aus ausbildungslagern werden gezeigt [...], szenen aus der wüste [...], satellitenbilder, die nichts ergeben. die man sich quasi selber stricken könnte, wenn man wollte ...“<sup>346</sup> Und doch sind es weiterhin die Fernsehbilder, an denen sich die Figuren festhalten. Am Ende beider Stücktexte kapitulieren sie aber „vor dem Akt, das Geschehene zu begreifen, eine Haltung dazu zu entwickeln, sich den äußeren Einflüssen zu entziehen und Realität und Bericht auseinander zu halten.“<sup>347</sup>

Im letzten Akt, der in der zweiten Stückversion mit dem Untertitel „leitfaden für eine neue normalität. darin wohnen.“<sup>348</sup> versehen ist, werden Ratschläge erteilt, wie man nach der Katastrophe wieder zur Normalität zurückfinden kann. So wird beispielsweise empfohlen, beim Bus-, U-Bahn- oder Fahrstuhl-Fahren die „methode des bewußten ablenkens“ zu praktizieren, wobei man mit „zunehmender übung“ an „zuversicht und selbstvertrauen“ gewinnen würde und sich eines Tages dann vielleicht sogar wieder „angenehme gefühle“ einstellen könnten.<sup>349</sup> Die Ratschläge sind in den Stücktexten mit Anführungszeichen markiert und werden von den Figuren als O-Ton-Zitate wiedergegeben und zwischendurch kommentiert, wobei sowohl Anweisung als auch Kommentar hier im Indikativ formuliert werden. Es ist aber, wie der Untertitel der ersten Stückversion verrät, ein „falscher indikativ“. Normalität scheint sich nicht auf Anordnung wiederherstellen zu lassen, wenn allem der `Irrealis` immanent zu sein scheint und die Grenzen zwischen facts und fakes, zwischen Realität und Simulation, nicht nur verschwimmen, sondern tatsächlich indifferent geworden sind.

### 3.2.3. Zwischen facts und fakes

Am 11. September 2001 stellte sich mit dem gigantischen „Zusammenstoß von Terroranschlag und Medienereignis [...] einmal mehr die Frage, wo `real` aufhört und `fiction` anfängt.“<sup>350</sup> Besonders die unmittelbare Folgezeit nach den Anschlägen war von Hysterie und Panik bestimmt. „do you really want to get paranoid?“, wurde Kathrin Röggla in diesem Zusammenhang auch von dem befreundeten Essayisten und Übersetzer Eliot Weinberger gefragt, der ihr gleich im Anschluss kompensatorisch „die anti-paranoia-geschichte“ lieferte, nämlich, dass die US-Regierung unter George W. Bush unmittelbar nach den Anschlägen

---

<sup>346</sup> Röggla, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 128. vgl. fake reports. S. 25.

<sup>347</sup> O.A: fake reports/die 50 mal besseren Amerikaner.

<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/roe/stu/deindex.htm> (06.02.2007).

<sup>348</sup> Röggla, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 133. vgl. fake reports. S. 27.

<sup>349</sup> Röggla, Kathrin: fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner. S. 134. vgl. fake reports. S. 27.

<sup>350</sup> Behrendt, Eva: Die Sprachverschieberin. S. 58.

Drehbuchautoren aus Hollywood ins Weiße Haus eingeladen hätte um zu erfahren, wie die Geschichte weitergehen könnte bzw. was denn nun der „handlungsfaden“ bzw. der „plot“ sei.<sup>351</sup> Wenn nun „die politischen erzählungen unserer zeit katastrophenerzählungen gleichen“, stellt sich die Frage, wie man darauf reagieren bzw. damit umgehen kann<sup>352</sup>, konstatiert Rögglä in ihrem Essay *die rückkehr der körperfresser*, der gemeinsam mit ihrem Essay *geisterstädte, geisterfilme* in dem Sammelband *disaster awareness fair* erschienen ist. In beiden Texten setzt sie sich mit der Faszination an den `Katastrophenerzählungen´ unserer Zeit auseinander. Rögglä bezieht sich dabei sowohl auf sich real vollziehende Katastrophen und deren mediale Verarbeitung als auch auf das Genre des Katastrophenfilms. Ein Genre dessen Narrationsmuster, so Rögglas These, sich auch in die Berichterstattung und Rezeption über reale Katastrophen einschreibt, dergestalt, dass man sich bei der medialen Vermittlung derartiger Geschehnisse der Dramaturgie dieser Katastrophenfilmerzählung bedient. Diese Dramaturgie, die stets zwischen „hysterisierung“ und „beschwichtigung“ oszilliert, stellt, so Rögglä, die „matrize“ dar, in der die Dinge sich uns heute vermitteln.<sup>353</sup> Dabei sind es die Massenmedien, die bei der Kolportage des Geschehens den „virus der hysterischen dramaturgie“ und der Panik nicht nur vergrößern, sondern überhaupt erst generieren.<sup>354</sup>

Als `Katastrophenfilmgängerin´ befasst sich Rögglä auch mit dem Phänomen der Katastrophenlust, das nicht nur die Rezeption von Katastrophenfilmerzählungen betrifft, sondern ebenso die allgemeine voyeuristische Faszination an der realen Katastrophe miteinschließt. Die Faszination am `Katastrophischen´ ist nach Rögglä im Wesentlichen dadurch zu erklären, dass das Plötzliche, Unvorhersehbare dieses realen Ereignisses dem Gefühl eines zunehmenden Wirklichkeitsverlustes entgegen arbeitet. Genau das ist es, was die Faszination an der Katastrophe, Rögglä spricht hier im Rückgriff auf George Seeßlen vom „geile[n] am schrecken einer katastrophe“, ausmacht, nämlich die Möglichkeit aus „sicherer entfernung“<sup>355</sup> an einer Situation zu partizipieren, die „so fantastisch real“ ist und dem sonst vorherrschenden „unwirklichkeitsgefühl“ unseres Alltagslebens diametral entgegensteht.<sup>356</sup> Im chaotischen, panischen und hysterischen Durcheinander von öffentlichen und privaten Gefühlen scheint es, so Rögglä, als wenn man endlich wieder wirklich vorhanden wäre: Man kann sich „einweben in die große geschichte“ und sich als Teil eines Kollektivs bzw. einer „gesamtbewe-

---

<sup>351</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: New York im Herbst 2001. S. 374.

<sup>352</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: die rückkehr der körperfresser. S. 33-34.

<sup>353</sup> vgl. ebd. S. 33.

<sup>354</sup> vgl. ebd. S. 31-36.

<sup>355</sup> vgl. ebd. S. 37.

<sup>356</sup> vgl. ebd. S. 35.

gung“ fühlen, die Anschluss an die Wirklichkeit hat.<sup>357</sup> Eine dementsprechende Faszination ging auch von der chaotischen Berichterstattung um das Geschehen von 9/11 aus, die in den Stücktexten von Deutschland aus betrachtet wird. Wie bereits festgestellt, war es gerade die ungelenkte Choreographie, die den RezipientInnen verstärkt den Eindruck von Authentizität vermittelte. In der Katastrophen(film)erzählung scheint es, so Röggl, als würde man endlich wieder einen Anschluss an eine Realität finden, zu der man sonst keinen Zutritt mehr zu haben scheint: Einen „anschluss an die gegenwart, die man immer zu verpassen scheint. nein, nichts gegen das menschliche, doch während wir in den katastrophenfilmen von einer identifikation in die nächste gejagt werden, findet in den meisten realen situationen das gegenteil statt, man wird aus den identifikationen eher rausgejagt.“<sup>358</sup> Fern von allen Abstraktionen und komplexen Strukturen, von denen das Individuum sonst tagtäglich umgeben ist, scheinen solche Erzählungen `das Menschliche´ wieder ins Zentrum zu rücken und vorzuführen. Ähnliches wurde ja im Zusammenhang mit der Diskurskritik an der `Sprache der Betroffenheit´ an den Stücktexten schon festgestellt. Hier waren es die `Menschlichkeitsgeschichten´, die das öffentliche Sprechen über die Katastrophe überwucherten. Den RezipientInnen wurden dabei Identifikationsflächen angeboten, die, folgt man Rögglas Argumentation, im realen Leben zunehmend rar würden. Die Katastrophenerzählung bietet demgegenüber die Möglichkeit an Einzelschicksalen zu partizipieren, sich in ein Geschehen einzuweben und sich dabei als Teil eines Kollektivs bzw. eines Ganzen zu fühlen.

Dass die Strukturen der `Fernseh´- bzw. `Medienproduktionserfahrung´ zunehmend an die Stelle der unmittelbaren Erfahrung treten und `Realerfahrung´ grundsätzlich abwerten, wurde bereits im Zusammenhang mit dem von Kluge beschriebenen Wirklichkeitsverlust festgestellt. Im Zusammenfall des Fernsehbildes mit dem realen Ereignis von 9/11 (als das zweite Flugzeug in den Turm raste und explodierte) war es, wie Kathrin Röggl in ihrem Roman beschreibt, auch dementsprechend nicht „das relativ leise“ (und für sie tatsächlich vernehmbare) Geräusch, sondern das „laute bild“, das das Gefühl auslöste, dass das, was man sieht, auch wirklich passiert.<sup>359</sup> Nun hat man im Zusammenhang mit den Terroranschlägen auf das New Yorker World Trade Center von einer `Rückkehr der Realität´ in ein angeblich zuvor nur mehr virtuell wahrgenommenes Universum gesprochen. Aber übertrifft, wie Jean Baudrillard in seinem Essay *Die Gewalt der Bilder* rhetorisch fragt, die Realität hier tatsächlich die Fiktion?<sup>360</sup> In unserer medial dominierten Informationsgesellschaft ist es, wie im

---

<sup>357</sup> vgl. ebd. S. 35.

<sup>358</sup> ebd. S. 47.

<sup>359</sup> vgl. Röggl, Kathrin: really ground zero. S. 7-8.

<sup>360</sup> vgl. Baudrillard, Jean: Die Gewalt der Bilder. S. 73.

Rückgriff auf Baudrillards Medientheorie festgestellt wurde, das mediale Bild, das zwischen das Ereignis und die Wahrnehmung des Individuums tritt und das, indem es das Ereignis abbildet und konsumierbar macht, auch an dessen Stelle tritt und es ersetzt. Dieses Verhältnis von realem Ereignis und virtuellem Bildkonsum wurde durch die Gleichzeitigkeit des realen Ereignisses und der medialen Berichterstattung darüber am 11. Septembers 2001 nochmals verkehrt und gleichzeitig radikalisiert. Hier fand, wie Baudrillard anmerkt, eine „Wechselsteigerung“ von Bild und Ereignis statt, indem das Bild selbst zum Ereignis wurde: „Auf einmal ist es weder virtuell noch real, sondern Ereignis. In einem so außergewöhnlichen Ereignis findet auch eine Wechselsteigerung von Wirklichkeit und Fiktion statt. Kein Verlust am Realen also, sondern im Gegenteil, ein Mehr an Realem, verbunden mit einem Mehr an Fiktion.“<sup>361</sup> In diesem „extremen Stadium“, konstatiert Baudrillard, „wird das Bild genauso wie das Ereignis unvorstellbar.“<sup>362</sup> Es wird unreal. Hier kommt es, wie Rögglä feststellt, zu einem Zusammenfall unterschiedlicher Ebenen, nämlich zum Zusammenfall der „realräumlichen Wirklichkeit mit der medialen Wirklichkeit“, die nun plötzlich „auf einer Ebene vorhanden“ sind<sup>363</sup> und, wie im Bezug auf die Live-Berichterstattung während des Irakkriegs vermerkt wurde, es auch geblieben zu sein scheinen.

Mit Eva Kormann konnte im Zusammenhang mit Rögglas *wir schlafen nicht*-Komplex festgestellt werden, dass die Inszenierung bzw. Inszeniertheit (der uns umgebenden medialen Wirklichkeit) die wesentliche Botschaft des Textsystems darstellt. Dass Ähnliches auch für diese Dramentexte gelten kann, deutet schon der Titel an. Im Titel *fake reports* erschließt sich, wie Uwe Mattheiss in seiner Rezension feststellt, ein doppelter Sinn: Hier manifestiert sich einerseits der Verdacht, dass die Medien auch „mit wahren Bildern lügen können“, andererseits spielt dieser Titel auf die Reaktionen der BenutzerInnen an, die angesichts des „Kurzschluss[es]“ von Realität und Simulation nicht mehr zwischen fact und fiction differenzieren konnten.<sup>364</sup> Als Ausdruck dessen wird die Figurenrede innerhalb beider Stücktexte auf der Kommentarebene weitgehend in den Konjunktiv überführt. Der Konjunktiv kann hier tat-

---

<sup>361</sup> ebd. S. 70. Es ist, so konstatiert Baudrillard, als würde sich die Realität in diesem Fall zum Bild addieren „wie eine Schreckensprämie“, da das im Bild dargestellte Geschehen nicht nur furchtbar und schrecklich wirkt, sondern auch tatsächlich passiert ist. Es ist nicht das Ereignis, das zuerst stattgefunden hat und dann im Nachhinein vom Bild 'eingefangen wurde', sondern hier war es das Bild, das zuerst auftauchte und dem der „Gruseleffekt des Realen“ nachfolgte: Es ist also nicht so, dass die Fiktion hier von der Realität übertroffen würde, dies scheint nur so, „weil sie deren Energie absorbiert hat und selbst Fiktion geworden ist.“ vgl. Baudrillard, Jean: *Die Gewalt der Bilder*. S. 73.

<sup>362</sup> ebd. S. 70.

<sup>363</sup> Dusini, Mathias: Es ist ja wirklich passiert. S. 63.

<sup>364</sup> vgl. Mattheiss, Uwe: Professionelle Coolness und schrankenlose Hysterie. In: *Süddeutsche Zeitung*: 19.10.2002, S. 14.

sächlich als Irrealis gelesen werden.<sup>365</sup> Er verweist auf die Unglaublichkeit des Geschehens und die `Krise der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit`. Einerseits hat er auch hier, ähnlich wie im *wir schlafen nicht*-Komplex, eine distanzierende und relativierende Funktion. Im *wir schlafen nicht*-Komplex fungiert er aber vornehmlich als eines der Elemente, die die eigene Medialität des Textes miteinblenden sollen. Indem die vermittelnde Instanz in *wir schlafen nicht* die Figurenrede in dritter Person und im Konjunktiv wiedergibt, distanziert sie sich zwar einerseits vom Gesagten und dessen Wahrheitsgehalt, macht sich aber andererseits gerade durch diese sprachliche Bearbeitung innerhalb des Textes selbst sichtbar. In *fake reports* wird der Wahrheitsgehalt des Gesagten nicht nur in Frage gestellt, sondern auch als „nicht-faktisch gekennzeichnet.“<sup>366</sup> Der Konjunktiv I ist hier durch die im Text aufscheinenden kontextuellen Bezüge nicht mehr an `Faktivität` gebunden. Dem Konjunktiv Potentialis ist demgegenüber zwar ebenso das irreale Moment immanent, er lässt aber noch Möglichkeitsräume zur Aktion in der Realität offen.<sup>367</sup> Diese `realen Möglichkeitsräume` scheinen in *fake reports* nicht mehr zu existieren. Alles scheint `hyper-` bzw. unreal geworden zu sein. Der Konnex zur `faktischen` Realität erscheint (angesichts der Ununterscheidbarkeit von facts und fakes) nicht mehr gegeben zu sein.

Der Titel *fake reports* schafft auch Anklänge an das von Alexander Kluge entwickelte Genre der `Fake-Interviews`. Auch Kluge betreibt dabei ein, wie es Rögglä charakterisiert hat, `Verwirrspiel` mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen, allerdings werden diese Elemente als solche kenntlich gemacht und ausgewiesen. Der Gestaltungsmodus, innerhalb dessen Dokumentarisches und Fiktionales ineinander verwoben werden, wird also nicht kaschiert und unsichtbar gemacht. Kluge versucht damit auch auf den Erfahrungshorizont des/der RezipientIn zu rekurrieren und mit dessen/deren unmittelbarer Eigenerfahrung zu korrespondieren. Die strategische Vermischung von fact und fiction ließ sich nun auch im Kontext von 9/11 beobachten, allerdings weniger in der Absicht, den RezipientInnen innerhalb dieser `Katastrophenerzählungen` Tatsachenzusammenhänge zu erschließen. Vielmehr

---

<sup>365</sup> Bezug genommen wird hier auf Peter Eisenbergs Ausführungen zum Gebrauch und zur Funktion von Konjunktiv I und II. Die Funktion des Konjunktiv I ausschließlich der „Signalisierung von Nichtwörtlichkeit“ (also dem Anzeigen der indirekten Rede) zuzuordnen, wird von Eisenberg als unzureichend erachtet. Auch der Gebrauch des Konjunktiv I ist „in seiner Leistung als Signalisierung von Nichtfaktivität“ zu bestimmen. Der Konjunktiv I kann hierbei in bestimmten Kontexten als Konjunktiv Irrealis fungieren. Eisenberg spricht hier von „kontingenter Irrealität“. vgl. Eisenberg, Peter: Grundriss der deutschen Grammatik. Der Satz. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006. S. 114-124.

<sup>366</sup> vgl. Krauthausen, Karin: Gespräch mit Untoten. S. 129. Krauthausen bezieht sich hier zwar auf die Konjunktiv-Form in *wir schlafen nicht*, der Gebrauch des Konjunktiv Irrealis, der das Gesagte nach Krauthausen in einen „unbestimmten nicht-faktischen Raum“ überführt und dem nun gänzlich „keine Wirklichkeitsbehauptung“ mehr immanent ist, lässt sich aber in den *fake reports*- Fassungen (schon allein durch die kontextuellen Bezüge) eindeutiger nachweisen.

<sup>367</sup> vgl. Eisenberg, Peter: Grundriss der deutschen Grammatik. Bd. 2. Der Satz. S. 115-120.

schien es dabei darum zu gehen, eigene Interessen entweder zu forcieren oder auch zu kaschieren. Der Titel kann also auch als Anspielung darauf verstanden werden, dass hier facts zu fakes umfunktioniert wurden, natürlich ohne sie als solche auszuweisen.

Der „Prozess einer akuten Fiktionalisierung“<sup>368</sup>, der die `Katastrophenerzählung´ rund um 9/11 geprägt hat, wird in beiden Dramenversionen von *fake reports* vorgeführt. Die indirekte Kolportage fungiert hier als Instrument, mit dem illustriert wird, „wie mit gewissen Verfahren und Techniken politische Interessen durchgedrückt werden, wie sich ein kollektives Bewußtsein nach und nach verschiebt.“<sup>369</sup> Wieder lässt sich Rögglas Vorgehen analog zu Fichte als ein `Mit der Form gegen die Form´-Arbeiten beschreiben. Der von Rögglä gewählte Zugang ist wieder die Sprache bzw. die Rhetoriken, die im Zusammenhang mit 9/11 ins Feld geführt wurden. Im Hinblick auf die `akustische Qualität´ der Stücktexte kann hier Ähnliches gelten, was schon am Beispiel von *wir schlafen nicht* festgestellt wurde: `Präsenzeffekte´ innerhalb der Figurenrede werden evoziert, indem Strukturen der `mündlichen Syntax´ imitiert werden. Plötzliche Einschübe und Unterbrechungen sind hier ebenso Bestandteil der Figurenrede wie das parataktische, elliptische und redundante Sprechen.

Die von Rögglä beobachteten Rhetoriken werden im Text nicht einfach eins-zu-eins wiedergegeben und abgebildet, sondern dechiffriert, indem sie in unterschiedlichen Kontexten einblendet und in Gesamtzusammenhängen (die sowohl den Sprechakt, dessen Wahrnehmung und Rezeption als auch die Folgereaktionen darauf miteinschließen) kommentiert werden. Indem Rögglä unterschiedliche Statements und Äußerungen (die im Zusammenhang von 9/11 getätigt wurden) aufgreift und durch die indirekte Kolportage in ein anderes Medium (eben einen dramatischen Kunsttext) übersetzt, wird, wie sie selbst vermerkte, ein `Spiel auf mehreren Ebenen´ möglich. Einerseits leistet der indirekte Erzählmodus hier Ähnliches wie in *wir schlafen nicht*; er macht die Nachzeitigkeit der Berichterstattung und so den Zugriff einer vermittelnden Instanz sichtbar und führt auf diese Weise auch den eigenen medialen Rahmen vor. Andererseits wird durch den kolportagenhaften Erzählstil auch Dialogizität ermöglicht. Unterschiedliche Stimmen und Standpunkte werden so in diesem polyphonen Text vorgeführt und gegeneinander geschnitten, wobei Dokument (als Direktzitat oder auch Anspielung auf den öffentlichen Diskurs) und Fiktion (hier die Kommentarebene der Figuren in den Theaterstücken) wechselweise überblendet werden.

Der Text legt dabei Zeugnis von jener `realistischen Haltung´ ab, deren Motiv das Interesse am realen (gegenwärtigen) Geschehen ist, niemals aber dessen Bestätigung, sondern der Protest daran, wie diese Wirklichkeit vermittelt und verarbeitet wird. Was Rögglä an `rhetori-

---

<sup>368</sup> Kathrin Rögglä: *fake reports*. Programmheft Volkstheater Wien. Premiere 16. Oktober 2002. o. S.

<sup>369</sup> Böttiger, Helmut: *Die Leute wollen nicht zuerzählt werden!* S. 2.

schen Operationen', Kontext- und Begriffsverschiebungen rund um 9/11 beobachtet und gesammelt hat, wird in den Stücktexten vielstimmig in Szene gesetzt. Durch die Aufspaltung der AkteurInnen in drei unterschiedliche rhetorische Positionen bzw. Aktionssysteme wird auch der Mechanismus der Medienmaschinerie vorgeführt. Nicht zuletzt geht es im Stück aber auch um die Faszination am 'Katastrophischen' und die Katastrophen(film)erzählung, deren Narrationsmuster, wie Rögglä hier nachweisen kann, auch auf die Verarbeitung und Rezeption realer Geschehnisse ausgeweitet wird und sich so auch in die reale Lebensumwelt der Individuen einschreibt.

### ***3.3. sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!***

#### **3.3.1. Das Interview als 'Königdisziplin' der Selbstdarstellung**

Wie bereits festgestellt wurde, hat sich Kathrin Rögglä mit der Form des Interviews sehr intensiv auseinandergesetzt. Einerseits im Hinblick auf ihre eigene Interviewtätigkeit, die vom Erkenntnisinteresse am Gegenüber geleitet ist und damit nicht auf jene 'glatt verlaufenden' Gespräche abzielt, wie sie sich beispielsweise in Talkshows oder allgemein in öffentlichen Interviews beobachten lassen. Bei diesen 'öffentlichen' bzw. 'veröffentlichten Gesprächen' handelt es sich, wie Rögglä feststellte, um Inszenierungen, die gerade durch die im Vorhinein festgelegte Choreographie, die Rede der Gesprächsteilnehmer besonders natürlich, ungenzungen und authentisch erscheinen lassen. Dabei könnte, wie Hubert Winkels im Gespräch mit Anne Schülke konstatiert, die Formel gelten: „Je echter, desto gefakter“<sup>370</sup> – also je größer der Inszenierungsaufwand, umso größer der Authentizitätseffekt. Winkels bezeichnet das Interview als „die Königdisziplin der Boulevardpresse, weil es ein Forum der Selbstdarstellung ist. Man könnte auch sagen: des Selbstbildes, der Selbstinszenierung, oder moralisch könnte man sagen: des Belügens, der Lüge. Das Interview ist das Medium der Lüge schlechthin, das ununterbrochen bedient wird.“<sup>371</sup> In diesem Zusammenhang ist die Form des Interviews für Kathrin Rögglä ebenfalls von Interesse, nämlich die Form des Interviews als „problematisiertes“ Interview.<sup>372</sup> Hierbei geht es ihr einerseits darum, den inszenatorischen Rahmen, innerhalb dessen Gespräche stattfinden, sichtbar zu machen, andererseits gilt ihr Inte-

---

<sup>370</sup> Schülke, Anne: Lügen und Täuschungen in der Interviewgesellschaft. S. 205.

<sup>371</sup> ebd. S. 206.

<sup>372</sup> Rögglä, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 106-107.

resse aber auch jenen Gesprächen, die vom „misslingen der kommunikation“<sup>373</sup> Zeugenschaft ablegen – Interviews, die eben nicht nur glatt verlaufende Gespräche, sondern auch `Diskontinuitäten` und `Brüche` verzeichnen.<sup>374</sup>

Ein solches Interview steht im Mittelpunkt ihres Theaterstücks *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!*, das am 13. März 2004 im Pumpenhaus Münster uraufgeführt und am 26. April 2005 im Theater am Neumarkt wieder aufgenommen wurde. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das Typoskript, das vom Theater am Neumarkt zur Sichtung für die Diplomarbeit zur Verfügung gestellt wurde. Im Theaterstück wird ein Teil der Talkshow *Je später der Abend*, am 02. Juli 1977 im Westdeutschen Rundfunk ausgestrahlt, rekonstruiert. An diesem besagten Tag waren zwei Schauspieler in der Sendung zu Gast. Es war exakt die fünfzigste Ausstrahlung der Talkshow, zu der der Moderator Reinhard Münchenhagen sowohl Manfred Krug als auch Klaus Kinski als Gesprächspartner eingeladen hatte. „Beim Betrachten der genannten Sendung[...] wird man Gelegenheit haben, Kinskis ausgefeilte Technik zum Unterlaufen von Interviews genauer zu studieren.“<sup>375</sup> Während sich der erste Gast durchaus `regelkonform` verhielt und auf die lenkenden und leitenden (mitunter sogar etwas untergriffigen) Fragen bereitwillig Auskunft gab, kam der Moderator im anschließenden Gespräch mit Klaus Kinski kaum über die ersten Fragen hinaus. Wann immer Münchenhagen den Versuch unternahm, das Gespräch in eine seiner Vorstellung entsprechende Richtung zu lenken, wurde er von Kinski unterbrochen, der entweder (ohne die Frage Münchenhagens ganz angehört zu haben) nachfragte, wie die Frage zu verstehen sei, sich dabei aber dann schon teilweise selbst die Antworten gab oder ganz einfach dort fortsetzte, wo ihn der Moderator (den er während des Sendeverlaufs konsequent mit „Münchhausen“ anredete) `unterbrochen` hatte. Kinski monologisierte neben dem von der Szenerie sichtlich amüsierten Manfred Krug manisch vor sich hin, verlor dabei teilweise selbst den Faden, griff Themen abrupt auf und ließ sie ebenso plötzlich wieder fallen, sodass bei seinen Gedankensprüngen keineswegs immer klar war, worauf er sich dabei inhaltlich bezog.

„Die meisten Menschen verstehen sich falsch, sowieso!“<sup>376</sup>, diese Aussage von Klaus Kinski könnte als Motto über dem Talkshowgespräch stehen. Schon zu Beginn zeichnete sich ein permanentes kommunikatives Missverstehen ab, das in erster Linie auf das Nicht-Verstehen-

---

<sup>373</sup> ebd. S. 107.

<sup>374</sup> vgl. ebd. S. 106.

<sup>375</sup> O.A.: Klaus Kinski. Selbstdarsteller. [http://www.reproducts.de/museum/2001/1106\\_kinski/index.html](http://www.reproducts.de/museum/2001/1106_kinski/index.html) (12.08.2007).

<sup>376</sup> *Je später der Abend ...: Interview Münchenhagen – Krug und Kinski.* (DVD) Talkshow vom 02.07.1977, Westdeutscher Rundfunk. 60´ 47´´. vgl. Rögglä, Kathrin: *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! eine wiederbelebung durch kathrin rögglä.* (unveröffentlicht) UA: 13.03.2004, Pumpenhaus Münster. Wiederaufnahme: 26.04.2005, Theater am Neumarkt. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Theater am Neumarkt zur Verfügung gestellt. S. 7.

Wollen Kinskis zurückgeführt werden kann, der ausschließlich damit beschäftigt war, sich selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Dieses permanente Missverstehen wurde während des Sendeverlaufs mehrmals von den Beteiligten selbst zum Gesprächsthema gemacht – so auch gleich zu Beginn: Münchenhagen, der das Interview mit der Feststellung einleitet, dass es in Deutschland um Kinski herum „ruhig geworden“ sei, knüpft daran gleich die Frage an, ob Kinski das „lieb“ sei. Die Aussage Münchenhagens, dass das öffentliche Interesse an Kinskis Person offenbar nachgelassen habe, wird von Kinski sofort als „Unsinn“ tituliert und an eine längere Replik, in der er sprunghaft über Medienpräsenz und schlechte Nachreden referiert, schließt er mit den Worten an:

KK: [...] so ist die Aussage von Ihnen vollkommen sinnlos, weil ich **weiß nich', was Sie damit sagen** (*lachend*) **wollen-hähä**.

M: Öh d-, es war auch weniger als Aussage gemeint, denn als Frage. Also ich sag' das gern noch mal deutlich und es lag überhaupt kein Vorwurf drin. (*schnieft*) Nur, **wenn ich Sie richtig verstanden habe**, Herr Kinski – vielleicht hab' ich Sie auch **falsch verstand'n...**

KK: (*lacht*) Hm hm. Das ist sogar **sehr möglich**, aber ich mein' –

M: Das ist durch-, wir werden das jetzt **gemeinsam** [KK:] **prüfen** –

KK: **Die meisten Menschen verstehen sich falsch**, sowieso!

M: Öh, lassen Sie uns mal den Versuch wenigstens machen, ob wir's nicht schaffen, uns vielleicht in dem Punkt doch **richtig zu verstehn**. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, auch in Ihrem Buch – <sup>377</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Das Gespräch wird in ähnlicher Weise fortgesetzt, auch wenn der Moderator hier noch darum bemüht ist, ein konsensgeleitetes Gespräch herbeizuführen bzw. überhaupt so etwas wie einen Dialog aufzubauen. Bis zum Ende wird es ihm aber nicht gelingen Kinski dazu zu bewegen, auf eine seiner Fragen wirklich einzugehen. Bereits nach der letztzitierten Replik Münchenhagens wird er nämlich schon wieder von Kinski unterbrochen, der ihn fragt, ob er das besagte Buch tatsächlich gelesen habe, wie der Titel laute und in welchem Verlag es erschienen sei.

Dass sich `die meisten Menschen falsch verstehen´ bzw. dass man sich ständig missversteht, wird Kinski im Sendeverlauf noch öfters illustrieren bzw. durch sein Auftreten selbst belegen, indem er alles, was sein Gegenüber sagt, permanent in Frage stellt. So unterbricht er Münchenhagen beispielsweise mehrmals mit dem Einwurf, dass er gar nicht wisse, worauf der Moderator hinaus wolle, ihn bittet die entsprechende Frage nochmals zu wiederholen, weil er sie so nicht beantworten könne – und überhaupt ständig rückfragt, was Münchenhagen denn eigentlich `damit´ meine, ironischerweise ohne die gestellten Fragen ganz angehört zu haben. Das ständige Unterbrechen rechtfertigt Kinski damit, dass es seiner

---

<sup>377</sup> Je später der Abend. (Talkshow) Min. 28'22''- 29'49''. vgl. Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 6-7.

Ansicht nach nicht „fair“ wäre, „wenn man nicht dem andern zugestehn würde, immer sofort wieder zu unterbrechen und zu fragen, um die Frage richtig zu verstehn und richtig zu beantworten: Was meinen Sie denn eigentlich mit der und der Frage?“<sup>378</sup>

Mit einer derartig „radikalen einstellung“, konstatiert Kathrin Röggl, „käme man nirgendwohin, oder hielte sich in einer ständigen nach hinten verrutschenden meta-ebene auf, wie dies ja auch in jener talkshow der fall war.“<sup>379</sup> Nichtsdestotrotz war dieser Auftritt dem Ansehen der Talkshow keineswegs abträglich und sorgte sogar für einen gewissen Bekanntheitsgrad dieser Sendung über ihr Bestehen hinaus, was zweifellos auf den nicht zu unterschätzenden Unterhaltungswert dieser Aufzeichnung zurückzuführen ist. Im Internet sind Ausschnitte dieses Interviews auch auf *You Tube* bezeichnenderweise unter dem Titel „the best interview ever“ zu finden.<sup>380</sup> „Paradoxerweise mach[ten] gerade die Regelverletzungen des Gastes die Talkshow vom 2. Juli 1977 zu einem besonders gelungenen Exemplar dieser Gattung, die in unserer medial bestimmten Erfahrungswelt als einer der letzten Orte der Authentizität erscheint. Dass diese Authentizität eine inszenierte ist, nimmt ihr offenbar nichts von ihrer Faszination“<sup>381</sup>, was auch Kathrin Rögglas dramatische Bearbeitung dieser Talkshow zeigt. Im Theaterstück geht es sowohl um nicht-funktionierende Kommunikationssituationen als auch um die selbstinszenatorischen Praktiken innerhalb der Interviewsituation und deren Authentizitätsgehalt sowie um die Frage nach Authentizität im Generellen: Wie authentisch ist das Original gemessen an der Kopie?

### 3.3.2. Formale und inhaltliche Gestaltung

Das Stück besteht aus vier Akten und einem Intermezzo. Im Zentrum steht jenes besagte Fernseh-Interview mit Klaus Kinski, das im zweiten Akt beinahe eins-zu-eins wiedergegeben wird. Rund um die Rekonstruktion dieses Fernseh-Interviews hat Kathrin Röggl einen dramatischen Rahmen entworfen. Im Stücktext werden insgesamt fünf Figuren ausgewiesen. Neben jenen vier Figuren, denen die Rolle der Personen zugewiesen wird, die im Verlauf der besagten Talkshow (mehr oder weniger) in Aktion traten und die für die exakte Rekonstruktion jenes Talkshowgesprächs erforderlich sind (also Klaus Kinski, Reinhard Münchenhagen,

---

<sup>378</sup> Je später der Abend. (Talkshow) Min. 37'35''- 37'55''. vgl. Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 13.

<sup>379</sup> Röggl, Kathrin: mitarbeiten. S. 180.

<sup>380</sup> Teile dieses Interviews sind verstreut im Internet auf der Seite von *You Tube* unter der Rubrik „Klaus Kinski“ zu finden. <<http://www.youtube.com>> Eine vollständige und qualitativ wesentlich bessere Ausgabe der Talkshow lässt sich über den Westdeutschen Rundfunk beziehen.

<sup>381</sup> O.A: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!

<http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).

Manfred Krug und jener Zuschauer, der sich während der Sendung ebenfalls in Szene setzte und mit Kinski disputierte), tritt im ersten und letzten Akt sowie im Intermezzo auch noch eine „ansagerin“ bzw. Journalistin auf. In der Personenaufzählung werden einige dieser Figuren noch mit einem beordnenden Zusatz versehen, der den Aktions- bzw. Funktionsradius der Figur erweitert. Die Figur des Zuschauers fungiert beispielsweise nicht nur als Double jenes Mannes, der 1977 tatsächlich in der Talkshow saß, sondern nimmt innerhalb des Theaterstücks ebenso die Rolle eines Moderators ein. Darüber hinaus sind, außer der Ansagerin alle Figuren, einschließlich Klaus Kinski, mit dem Zusatz „kinski-fan“ versehen.<sup>382</sup>

Der erste Akt stellt so etwas wie ein einführendes Gespräch zur nachfolgenden Talkshow dar. Manfred Krug wird von der Ansagerin nicht nur als Zeitzeuge interviewt, sondern auch als Produzent und Regisseur dieses ‚Remakes‘. Hier wird die Fiktion entworfen, dass Manfred Krug die Talkshow als Theaterstück detailgetreu nachgebildet hätte und damit nun seit mittlerweile fünfundzwanzig Jahren auf Tournee sei. Im Verlauf dieses fingierten Interviews unterhalten sich die beiden – die Ansagerin eher „geschwätzig“, der Interviewte eher „wortkarg“ – über „Kommunikationstheorien à la Niklas Luhmann“, wobei, wie Charles Linsmayer in seiner Rezension feststellt, hier sehr bald der Eindruck entsteht, dass weder der Befragte noch die Moderatorin „von den zu leeren Worthülsen verkommenen Thesen etwas verstanden [haben].“<sup>383</sup>

Der 2. Akt stellt dann tatsächlich eine Form von Remake der besagten Sendung von *Je später der Abend* dar. In den szenischen Anweisungen ist dementsprechend vermerkt: „eine kopie. alles maßstabsgetreu: 1:1.“<sup>384</sup> Rögglä hat die Talkshow exakt transkribiert. Gesprächsüberlagerungen und gleichzeitig gesprochene Einwürfe sind im Text ebenso markiert wie nonverbale Handlungen (wenn beispielsweise Klaus Kinski Manfred Krug eine Zigarette anbietet oder umgekehrt). Im Nebentext wird sowohl auf die Geräuschkulisse als auch auf die Stimmungen im Publikum hingewiesen („große Heiterkeit“, „Applaus“, „großes Gelächter, Klatschen“, „Publ.lachen verebbt“). Genau vermerkt ist ebenso, wo und wann Kinski „schnieft“, „schmatzt“, „pustet“, tief aus- und ein-„atmet“, „murmelt“, sich „räuspert“, „hustet“, „aufs Mikrophon“ haut, (auch allein) „lacht“ oder tief „Luft“ holt.<sup>385</sup>

Der Titel *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!* bezieht sich auf eine Textstelle aus Klaus Kinskis Buch und dessen Interpretation durch Reinhard Münchenhagen. Während des Talkshow-Gesprächs gibt Münchenhagen dieses Zitat, wie er selbst sagt, ‚sinngemäß wieder‘,

---

<sup>382</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!* S. 1.

<sup>383</sup> Linsmayer, Charles: „Ich bin nicht Kinski.“

<http://www.theateramneumarkt.ch/produktionen.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).

<sup>384</sup> Rögglä, Kathrin: *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!* S. 6.

<sup>385</sup> vgl. ebd. S. 6-32.

nämlich, dass Kinski angegeben habe, dass er „so voll von Liebe“ sei, dass er diese „immer wieder ausströme“. Daran schließt Münchenhagen an: „Die Frage, die mir geblieben ist, wenn man – verfolgt, wie die Reaktion’n eigentlich auf Sie sind – vielleicht aus Ihrer Sicht von dumm’m Menschen – [...] dann haben Sie doch sehr viel Liebe gegeben, und offenkundig aber sehr wenig empfangen.“<sup>386</sup> Damit wird ein Thema aufgeworfen, auf das Kinski im Sendeverlauf immer wieder zurückkommt: nämlich die Rolle des Publikums, von dessen idealem Verhalten Kinski ganz klare Vorstellungen hat, die er in weiterer Folge nicht nur referiert, sondern auch demonstriert, indem er einen anwesenden Zuschauer, der sich in das Talkshow-Gespräch einmischt, zurechtweist und sich wiederholt über diesen lustig macht. Denn es geht, so Kinski, nicht „um die Rechte eines Pu’likums, es geht darum, um die, wie sagt man, um die Vereinbarung – verstehn Sie? [...] Reschpektiere mich, ich speckbbijebijebich – alles andre ist Quatsch.“<sup>387</sup> Der `Respekt`, den Kinski sich von der ZuschauerInnenseite erwartet, besteht darin, die `Show` nicht zu stören und ruhig zu sein. Umgekehrt respektiert Kinski sein Publikum auch nur solange, solange dieses nicht `auffällig` wird, wobei zustimmende Publikumsreaktionen wie Applaus davon ausgenommen scheinen. Dementsprechend wird der Einwurf Münchenhagens, dass das Publikum doch aber auch noch etwas anderes dürfen sollte als lediglich das zu tun, was Kinski sich vorstellt, „nämlich zu applaudiern [...] oder die Schnauze zu halten“<sup>388</sup>, sofort von Kinski negiert, „weil nämlich jemand, der eine Show macht – ist der Boss“.<sup>389</sup> Dass Kinski hier der `Boss` ist, demonstriert er dann auch dadurch, dass er jenes ungehörige Verhalten des besagten Zuschauers `abstrafft`, indem er diesen mehrfach lächerlich macht und dessen (anscheinend) selbstinszenatorisches Verlangen unterstreicht: „Er hat sich ja auch nur zu Wort gemeldet, weil er die Chance einmal hat in seinem Leben, vor der Kamera zu sein, nich’?“<sup>390</sup> Kinski, der von diesem Zuschauer in seiner eigenen Selbstdarstellung offensichtlich gestört wurde, gelingt es nun gerade durch die zur Schau Stellung dieses Zuschauers (indem er sich über dessen Selbstdarstellung lustig macht), sich wieder selbst sehr eindringlich in Szene zu setzen. Er scheint, wie Rögglä in ihrer *Poetikvorlesung* feststellt, diesen Zuschauer zu brauchen,

---

<sup>386</sup> Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 12. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 37’17’’- 37’27’’.

<sup>387</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 29. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 54’23’’- 54’49’’.

<sup>388</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 19. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 45’27’’- 45’33’’.

<sup>389</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 16. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 42’06’’- 42’09’’.

<sup>390</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 24. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 49’47’’- 49’53’’.

um als klaus kinski auf der bühne zu stehen und nicht in seiner rolle oder figur zu bleiben. er lädt sich nicht nur an den störungen energetisch auf, er kann sich nur durch diese rahmendurchbrechung ins spiel bringen. und paradoxerweise muss er das auch in jenem moment machen, als er sich selbst spielt, auch oder gerade als selbstdarsteller bedient er diesen mechanismus, um sich zu verlebendigen.<sup>391</sup>

Kurz vor dem Ende weicht der Stücktext, anfänglich nur durch vereinzelte Hinweise im Nebentext angedeutet, dann von der Originaltalkshow ab. So ist eine Äußerung Krugs beispielsweise mit dem szenischen Vermerk versehen: „*hier abweichend vom Original drohender*“ oder einer Äußerung Münchenhagens wird hinzugefügt: „*härter als im Original*“.<sup>392</sup> Unmittelbar danach beginnt Rögglä auch den Stücktext (der bis dahin genau der Talkshow von 1977 folgte) zu modifizieren, angekündigt durch den Vermerk: „*Ab hier abweichend von der Original-Talkshow*“.<sup>393</sup> Kurz davor hatte Kinski angegeben, dass ihm die Fragen Münchenhagens zu „abstrakt“ wären und er (wieder einmal) nicht wisse, was er damit anfangen solle, sie also auch nicht beantworten könne. In dem nun nicht mehr der Vorlage folgenden Text, fordert der Moderator Kinski eindringlich dazu auf, endlich zu antworten und gibt ihm Beispiele dafür, was er sagen könnte, indem er genau das zitiert, was Kinski in der Originaltalkshow tatsächlich sagte. Dabei reagiert er wie umgekehrt Kinski im Original nicht auf den Versuch ihn zu unterbrechen. Die Figur Münchenhagen zitiert also im Stück jene letzte Passage Kinskis aus der Talkshow, in der er von seiner `schicksalhaften´ Berufung als Schauspieler erzählt und sich dabei in seinem Schauspielerdasein mit seinen Höhen und Tiefen nochmals (heroisch) selbst darstellt.<sup>394</sup> Während die Talk-Show von 1977 nach dieser Passage damit endet, dass Münchenhagen resümiert, dass man zwar „wenig Antworten“ bekommen habe, es aber trotzdem „ganz spannend“ gewesen sei und sich bei seinen Gästen und ZuschauerInnen bedankt und verabschiedet<sup>395</sup>, unterhalten sich die Figuren hier noch weiter. Sie scheinen etwas aus ihrer Rolle gekippt und ratlos zu sein, zumal der Moderator in einem „überholmanöver“ dazu angesetzt hat, jene Textpassage, die doch dem Original entsprechend eigentlich Kinski zugeordnet war, vorzureferieren. Der Kinski-Figur erscheint es trotz wiederholter Aufforderung seitens der Moderator-Figur nun aber unsinnig, den Text jetzt nochmals selbst zu sprechen. Resignierend blicken beide zum Regisseur und Mitspieler Manfred

---

<sup>391</sup> Rögglä, Kathrin: Poetikvorlesung. (unveröffentlicht) 10. und 11. 04. 2008, Literaturhaus am Inn. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit von Kathrin Rögglä zur Verfügung gestellt. S. 37. vgl. auch: Rögglä, Kathrin: publikumsberatung. (unveröffentlicht) UA: 02.05.2008, Theater am Neumarkt. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Theater am Neumarkt zur Verfügung gestellt. S. 11.

<sup>392</sup> Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S.32.

<sup>393</sup> Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S.32. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) ab Min. 57:33´´.

<sup>394</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 33. vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 58´26´´- 59´36´´.

<sup>395</sup> vgl. Je später der Abend. (Talkshow) Min. 59´36´´- 60´13´´.

Krug, der den Kopf schüttelt, den beiden noch eine Zigarette anbietet und dann die Szenerie mit dem Seufzer verlässt: „seit über zwanzig jahren!“, womit die Szene dann auch endet.<sup>396</sup>

Danach folgt ein kurzes Intermezzo, das mit „stimmen im dunkeln“ betitelt ist, und in dem sich die fünf Figuren über das Publikum unterhalten, das immer „an der falschen stelle“ lachen würde.<sup>397</sup>

Im dritten Akt geht es, wie der Titel „selbstdarsteller“ schon ankündigt, um die mehr oder weniger professionelle Selbstdarstellung und Inszenierung der eigenen Person. Das Bühnenbild ist nach wie vor dasselbe – eine `maßstabsgetreue´ Rekonstruktion des Studios B, in dem die Talkshow *Je später der Abend* stattfand – nun allerdings (mit Ausnahme der vier Figuren, die Krug, Kinski, Münchenhagen und den Zuschauer darstellen) menschenleer. Die Figur des Zuschauers tritt in den Vordergrund und beginnt zu monologisieren. Hier gibt der Stücktext neben fünf ausformulierten „*monologzitate*“ (die sich inhaltlich auf misslingende Unterhaltungen und Modalitäten der Selbstdarstellung beziehen) in erster Linie thematische Anregungen, auf deren Basis der Akteur „*beliebig*“ improvisieren soll.<sup>398</sup> Dabei wird noch eine weitere Metaebene eingezogen, indem die gegenwärtige theatrale Situation von der Figur mitreflektiert wird. Hier ist es dem Stücktext zufolge weniger die Figur des Zuschauers, die ins Publikum spricht, sondern die Figur des Schauspielers, der diese Rolle verkörpert und sich nun in seiner Funktion als Schauspieler selbst darstellt. Er (der `Zuschauer-Schauspieler´) beklagt die „undankbare aufgabe“, jetzt unmittelbar nach der Talkshow einen Monolog halten zu müssen und dass er es satt habe, immer nur Nebenrollen zu spielen, während die Hauptrollen immer von Schauspielern besetzt würden, die nicht einmal zum Ensemble des Hauses gehörten. In seinem Monolog manifestiert sich auch Kritik an dem Theaterstück selbst („*text zu schwach, nur papier*“) und an der Autorin („*junge autoren mit schneller feder*“, „*stehen sie eigentlich hinter dem, was sie da schreiben?*“), wobei die Figur dann darauf verweist, dass es doch genügend talentierte junge AutorInnen im eigenen Land gäbe (man also, wie der Text indirekt impliziert, nicht Röggl spielen müsste).<sup>399</sup>

Nahtlos geht diese Szene in die nächste über, in der sich die Figuren, die Kinski, Krug und Münchenhagen verkörpern, dem monologisierenden Zuschauer-Schauspieler von hinten nähern und ihn knebeln und fesseln. Während die Figur verschnürt wird, unterhalten sich die drei anderen ausgehend von der gemeinsamen Feststellung, dass die Zuschauer-Schauspieler-Figur kein überzeugender Selbstdarsteller sei, über jene Personen, die wahrhaft das Prädikat

---

<sup>396</sup> vgl. Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 34.

<sup>397</sup> vgl. ebd. S. 35.

<sup>398</sup> vgl. ebd. S. 36-37.

<sup>399</sup> vgl. ebd. S. 36.

‘Selbstdarsteller’ tragen dürften. Die Aufzählung führt dabei von Herbert Achternbusch und Martin Kippenberger über Christoph Schlingensief bis zu Klaus Kinski, bei dem die drei Figuren ins Stocken geraten. Von Kinski, so mutmaßen die Figuren, gibt es so viele Kopien und Nachahmer, dass der originale Kinski als gänzlich „ausverkauft“ und im Prinzip als weniger authentisch erscheint als seine Kopie.<sup>400</sup>

Im vierten und letzten Akt wird dann noch ein Podiumsgespräch simuliert, bei dem die Ansagerin wieder als Moderatorin fungiert und die Gesprächsleitung übernimmt. Das Bühnenbild ist abgebaut, „mitarbeiter einer möbelspedition tragen das mobilar weg, bringen stattdessen tische und stühle, die sie vor der bühne für ein publikumsgespräch aufbauen“.<sup>401</sup> Dort nimmt die Ansagerin gemeinsam mit den restlichen Akteuren, die sich hier vor allem in ihrer Rolle als ‘Kinski-Fans’ versammelt haben, Platz. Nach einigen Startschwierigkeiten, bei denen sich die Moderatorin teils verzweifelt, teils erobst darum bemüht hat, ihre Gäste überhaupt zu irgendeiner Form von Reaktion zu bewegen, beginnt die ‘Kinski-Community’ den Kinski-Mythos wieder aufleben zu lassen. So schwärmen sie, teilweise auch in Kinski-O-Ton-Zitaten, von seinem bewegten Leben und seiner genialen Schauspielkunst: „kinski war ein genie und deswegen ist er unsterblich“, bringt es die Zuschauer-Schauspieler-Figur auf den Punkt.<sup>402</sup> Ähnliches hat Thomas Schweers in seinem Nachruf zu Kinski vermerkt, der mit dem Satz endet: „Sein Wesen ist unsterblich ... Irgendwann kommt Kinski wieder ...“<sup>403</sup> Dieser Satz könnte, so scheint es, paradigmatisch über dem ganzen Theaterstück stehen. Er ist auch der wesentliche Anstoß dafür, dass die Moderatorin auf die bereits eingangs gestellte und mehrmals wiederholte Frage zurückkommt, nämlich, ob „ein kinski“ heute wirklich so aussehen müsse?<sup>404</sup> Die Diskussion darüber wird im weiteren Verlauf immer diffuser, sodass am Ende keine von den Figuren mehr weiß, über wen hier eigentlich geredet wird. In der Zwischenzeit hat auch die Moderatorin enttäuscht feststellen müssen, dass sie es hier tatsächlich nur mit ‘Kinski-Fans’ zu tun hat und dass der wahre Kinski verschwunden ist. Verschwunden hinter Abbildungs- und Kopiervorgängen wie auch die wirklichen Talkshow-Gäste heute aus dem Fernsehen verschwunden wären bzw. sich selbst verwandelt hätten in die pausenlos um Aufmerksamkeit ringenden „talkshowmoderatoren“ – in eben jene professionellen Selbstdarsteller, die nun auch den „publikumsbereich“ erfasst hätten, wie die Ak-

---

<sup>400</sup> vgl. ebd. S. 38-39.

<sup>401</sup> ebd. S. 40.

<sup>402</sup> ebd. S. 41.

<sup>403</sup> Schweer, Thomas: „Die Leute werden von mir sagen, daß ich tot bin ...“ Klaus Kinski. [http://www.splating-image.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=35&Itemid=8](http://www.splating-image.com/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=8) (13.06.2008).

<sup>404</sup> Röggla, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 40.

teure mutmaßen.<sup>405</sup> Das Fernsehen sei, wie die Münchenhagen-Kinski-Fan-Figur feststellt, ‚abgehoben‘ und ‚lebt auf seinem eigenen planeten‘.<sup>406</sup> Jeder nicht-inszenatorische Realitätsbezug ist (sofern er überhaupt jemals da war) daraus verschwunden, wenngleich das Fernsehen doch paradoxerweise einer der ‚letzten Orte‘ ist, an dem ‚Authentizität noch möglich‘ erscheint.

### 3.3.3. Wo bleibt das Original in der Kopie?

Was Röggl im Stück vielfach auf unterschiedlichen Ebenen illustriert, sind (selbst)inszenatorische Praktiken und deren Kommunikation (aber auch Rezeption) nach (und von) außen. ‚was macht einer, der keine öffentlichkeit hat, daß er eine kriegt? er macht einen wirbel. [...] er kreierte eine aufmerksamkeit.‘, was wiederum als ‚rettungsversuch‘ seiner selbst betrachtet werden kann, wird von der Ansagerin gleich zu Beginn des ersten Aktes festgestellt.<sup>407</sup> Das kann als eine Anspielung auf Kinski verstanden werden, der aufgrund eines verebbenden medialen Interesses an seiner Person versucht, die Aufmerksamkeit wieder gezielt auf sich selbst zu lenken, es kann aber gleichzeitig ebenso gut für die vier Akteure und die Figur der Ansagerin in diesem Stück gelten, denn alle diese Figuren sind mehr oder weniger professionelle SelbstdarstellerInnen, die sich innerhalb der unterschiedlichen Rahmungen des Stücktextes immer wieder selbst in Szene setzen und versuchen sich glaubhaft zu verkaufen.

Dass es Klaus Kinski (innerhalb des medialen Rahmens der Talkshow) hervorragend gelingt, ‚Aufmerksamkeit um seine Person zu kreieren‘, wird aus der eins-zu-eins Nachbildung der Talkshow ersichtlich. Das originale Dokument fungiert hier als ein Beleg, der die ständig stattfindenden medialen Selbstinszenierungen anhand eines konkreten, faktisch belegbaren Beispiels illustriert. Das Stück erschöpft sich aber nicht in der Nachbildung des originalen Talkshowdokuments. In der Art und Weise, in der hier dokumentarische und fiktionale Elemente miteinander verwoben werden, manifestiert sich eine Vorstellung von Realismus, die die Autorin mit Alexander Kluge teilt. In Anlehnung an einen ‚antagonistischen Wirklichkeitsbegriff‘ bzw. einer ‚realistischen Methode‘ folgend werden das Dokumentarische und das Fiktionale hier nicht als getrennte Bereiche (im Sinne einer kategorischen Zuordnung von wirklich-unwirklich) aufgefasst. Röggl macht das Phänomen der Selbstinszenierung und die Frage nach dessen Authentizitätsgehalt auf mehreren Ebenen sichtbar, wobei sie das doku-

---

<sup>405</sup> vgl. ebd. S. 45.

<sup>406</sup> ebd. S. 45.

<sup>407</sup> vgl. ebd. S. 1.

mentarische Element in einen fiktionalen Rahmen einbindet, aber sowohl Faktisches als auch Fiktionales als solches kennzeichnet. Die vorgeführte Talkshow wird durch den inszenatorischen Rahmen, in den sie hier gestellt wird, und der sich selbst als solcher zu erkennen gibt, demontiert. Dabei wird die „Grenze zwischen Fernsehshow, Fernsehzuschauern und dem Theaterpublikum [...] aufgelöst. Die Authentizität der Talkshow-Dialoge entpuppt sich als vorgetäuscht. [...] Hier holt die Realität die Inszenierung auf raffinierte Art und Weise ein.“<sup>408</sup> Dabei arbeitet Rögglä auf mehreren Ebenen, die nicht nur die Inszenierung der Inszenierung, sondern auch noch einmal deren Inszenierung und schließlich auch die Inszenierung in vierter Instanz (durch das Medium Theater) sichtbar machen. Dadurch werden „nicht nur das TV-Entertainment, sondern auch das Theater und letztlich die Möglichkeit szenischer Kommunikation überhaupt in Frage gestellt“.<sup>409</sup>

Auf der ersten Reflexionsebene, auf der die Fiktion kreiert wird, dass Krug die Talkshow als Bühnenversion adaptiert hätte, wird bereits die Frage nach dem Original aufgeworfen. Wie authentisch bzw. wie „originalgetreu“ kann dieses ‚Bühnendokument‘ noch sein, wenn die beteiligten Personen „nicht mehr dieselben“ sind, wird Krug von der Ansagerin gefragt.<sup>410</sup> Dass diese Inszenierung von ‚inszenierter Authentizität‘ aber sehr wohl zu faszinieren vermag und den/die RezipientIn auch in dem Wissen um den inszenatorischen Charakter der Vorführung in ihren Bann zieht, führt dann die Wiedergabe des Talkshow-Dokuments vor, wobei die Akteure die mediale Rahmung dieses szenischen Remakes wiederum sichtbar machen, indem sie am Ende offenbar aus ihren Rollen fallen.

Auf einer weiteren Reflexionsebene wird mit der Fiktion gespielt, dass die SchauspielerInnen ihre Rolle auch dazu nutzen würden, sich außerhalb ihrer Textvorgaben selbst darzustellen und dem Publikum zu präsentieren. Dabei scheint es aber immer nur im Rückgriff auf ein Medium (sei es Talk-Show, öffentliches Interview, Podiumsdiskussion oder eben Theater) möglich, sich selbst in Szene zu setzen. Dass (eine authentisch wirkende) effektvolle Selbstdarstellung offensichtlich eines öffentlichen Mediums bedarf, wird am Ende des Theaterstücks noch einmal von den AkteurInnen selbst zum Thema gemacht, allerdings auf umgekehrtem Wege, wenn die Ansagerin, über das Schweigen ihrer Gesprächspartner erbost, diese darauf aufmerksam macht, dass Schweigen nur im privaten bzw. nicht-öffentlichen Bereich gestattet sei:

---

<sup>408</sup> Baigger, Katja: Talkshow auf der Theaterbühne – Realität wird fiktiv.  
<http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).

<sup>409</sup> Linsmayer, Charles: Ich bin nicht Kinski.

<sup>410</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 2.

nein, nein, mit ihnen kann man ohnehin nicht reden. wissen sie nicht, was hierzulande üblich ist? „wenn das fernsehen kommt, dann sprich!“ also, wenn das fernsehen kommt und man in ihm drinnen sitzt, dann hat man auch was zu sagen. nur außenrum hält man seine klappe – ich meine, das sind die üblichkeiten, um nicht zu sagen, die landesüblichkeiten, über die muß man doch nicht mehr diskutieren.<sup>411</sup>

Durch die Darstellung unterschiedlicher Inszenierungsformen, die auf den jeweiligen Reflexionsebenen des Stücktextes verhandelt werden, wird auch der inszenatorische Charakter, der unserer medial-dominierten Wirklichkeit innewohnt, sichtbar gemacht und gezeigt, wie sich mittels einer inszenatorischen Praxis (fingierte) Authentizität glaubhaft generieren lässt, und dass sie dabei keineswegs an den originalen Referenten gekoppelt sein muss. Auf diese Weise wird Authentizität als Effekt einer (mehr oder weniger) gelungenen (Selbst-)Inszenierung vorgeführt, als Effekt, der sich innerhalb von medialen Rahmungen besonders gut herstellen lässt. Das wird durch den Einbezug des Talkshow-Dokuments demonstriert, das, obwohl es auf die originalen Beteiligten verzichtet, keineswegs unauthentisch wirkt und somit einmal mehr die Frage aufwirft: „Wo bleibt das Selbst in der Darstellung, besonders in der telemedialen? Und wo das Original in der Kopie?“<sup>412</sup>

Diese Frage wird von den Figuren auch im Anschluss an das Talkshow-Remake diskutiert, nämlich, ob die Kopie von Klaus Kinski nicht mittlerweile schon authentischer und echter wirke (und eigentlich auch sei) als das Original. Diese Diskussion endet „wiederum ohne Resultat, will die Veranstaltung doch nicht den Sinn und die Wichtigkeit von Kommunikation, sondern deren völlige Korrumpierung und endgültige Entwertung im Zeichen der post-modernen Beliebigkeit vorführen“, stellt Linsmayer in seiner Rezension fest.<sup>413</sup> Ähnliches deutet auch die Figur der Ansagerin im Interview mit Manfred Krug an, nämlich, dass er durch sein Talkshow-Remake „die kommunikation“ (an sich) in keinsten Weise „gerettet“ habe.<sup>414</sup> Die ‚Korrumpierung von Kommunikation‘ innerhalb öffentlicher Kommunikationssituationen (eben in Bezug auf die inszenatorische Praxis von GesprächspartnerInnen) bzw. das Misslingen von Kommunikation (im Allgemeinen) ist ein immer wiederkehrendes Thema innerhalb des Theaterstücks. „Jeder versteht alles auf der Welt fal’[sch]“,<sup>415</sup> stellt Klaus Kinski im Verlauf der besagten Talkshow selber fest. Und schließt daran die „Erkenntnis“,

---

<sup>411</sup> ebd. S. 42.

<sup>412</sup> Kedves, Alexandra: Arleccino, Aguirre, Abziehbilder.

<http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).

<sup>413</sup> Linsmayer, Charles: Ich bin nicht Kinski.

<sup>414</sup> vgl. Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 3.

<sup>415</sup> Je später der Abend. (Talkshow) Min. 46’31’’- 46’33’’. vgl. Röggl, Kathrin. sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 20.

[...] dass die Sprache das Gefährlichste ist, was's überhaupt gibt. Ist ganz egal, welche Sprache Sie sprechen. Das Missverständnis ist so permanent, ununterbrochen!<sup>416</sup>

Dass Kinski weiß, wovon er spricht, wenn er sagt, dass Kommunikation sich als `permanentes Missverständnis´ erweist, illustriert er durch die Art und Weise, in der er sich dem Moderator gegenüber verhält. Es ging ihm während des Interviews ja offensichtlich nicht darum, auf die Fragen Münchens einzugehen, sondern darum sich selbst in Szene zu setzen. Dabei demonstrierte er geradezu seine Nicht-Bereitschaft bzw. seinen Unwillen, die Mitteilungen des Gesprächspartners überhaupt zu verstehen. Dieses Talkshow-Gespräch war eben eines, das Zeugnis vom Misslingen der Kommunikation ablegte. Es war kein `wirkliches´ Gespräch, bei dem man sich aufeinander zu bzw. einander entgegen bewegt<sup>417</sup> und schon gar keines, das die Klugeschen Kriterien erfüllen würde, die dieser als Grundvoraussetzung jedes `wirklichen´ Gespräches erachtet (eben eine grundsätzlich Gesprächsbereitschaft, der sowohl das Verstehen-Wollen der interviewenden, als auch das Verstanden-Werden-Wollen der interviewten Instanz immanent sind). Hier findet keine Kommunikation statt.

Dementsprechend stellen die Kinski- und die Münchenhagen-Figur am Ende des Talkshow-Remakes fest, dass sie fest sitzen bzw. fest „hängen“ und niemand da ist, der sie „rausholt“, was von Krug kopfschüttelnd mit der Feststellung: „seit über zwanzig Jahren!“ bestätigt wird.<sup>418</sup> Auch der letzte Akt endet damit, dass die Moderatorin die Bühne frühzeitig verlässt, was die Kinski-Fan-Community durchaus bedauert, weil sie doch jetzt gerade wirklich „loslegen wollten.“<sup>419</sup> Kommunikation misslingt, geht schief<sup>420</sup> und das tut sie, wie Kinski selbst sagte, `permanent´. Kommunikationsbereitschaft ist hier nicht gegeben oder kommt, wie das zum Beispiel im letzten Akt der Fall ist, zu spät.

---

<sup>416</sup> Je später der Abend. (Talkshow) Min. 47'19''- 47'34''. vgl. Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 21.

<sup>417</sup> vgl. Röggl, Kathrin: mitarbeiten. S. 180.

<sup>418</sup> Röggl, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! S. 34.

<sup>419</sup> ebd. S. 47.

<sup>420</sup> vgl. ebd. S. 5.

## 4. Resümee

Unabhängig davon, ob der **Begriff der Authentizität** politisch, philosophisch, philologisch, psychologisch oder aber ästhetisch definiert wird, weist er in seiner heutigen Ausprägung einen kleinsten gemeinsamen semantischen Nenner auf, der die Bestimmungsmerkmale der Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit, Echtheit und Wahrhaftigkeit enthält. Die **Anonyme** lauten dementsprechend: **Kopie, Inszenierung**, Falschheit, Fälschung und Konvention.<sup>421</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Authentisch ist immer eine **Frage des Standpunktes**, eine Frage, wie sehr man bereit ist, etwas als authentisch anzunehmen, da ist das Hirn ja sehr flexibel. Es wird wahrscheinlich immer mehr ins allgemeine Bewusstsein vordringen, daß es sich hierbei **nicht um eine fixe Größe handelt, sondern um ein Konstrukt**.<sup>422</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

### 4.1. Und nochmals die Frage nach der Authentizität

Für Kathrin Röggla ist der Begriff der Authentizität in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Er korrespondiert sowohl mit dem Begriff „des Naturalismus, also einer Inszenierungsform, als auch mit dem des Realismus, im Sinne einer Haltung, sowie mit dem Dokumentarismus, d.h. des Materialbezugs“.<sup>423</sup> Im Folgenden soll hier nochmals zusammengefasst werden, wie Kathrin Röggla mit dem Begriff der Authentizität in Bezug auf diese ‚Dreifach-Korrespondenz‘ (und der ihr immanenten Konnotationen wie Echtheit, Unverfälschtheit, Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit, Original, Konstruktion, Kopie und Inszenierung) innerhalb ihrer Texte umgeht.

Röggla untersucht wie Authentizität im gesellschaftlichen Kontext heute hergestellt wird bzw. mit welchen Mitteln Authentizität erzeugt werden kann und wie sie im gesellschaftlichen Rahmen funktioniert. Was die Produktion und Rezeption von Authentizität betrifft, differenziert sie zwischen zwei Positionen: Jener des „topüberzeugers“ und jener des „selbstungläubigen“<sup>424</sup>, wobei es sich bei den ‚Topüberzeugern‘ um jene erfolgreichen SelbstdarstellerInnen (sei es nun in Politik, Wirtschaft, Sport, Religion, Kunst oder jedem anderen öffentlichen Bereich) handelt, denen es durch die Form ihrer (Selbst-)Darstellung gelingt, Glaubwürdigkeit zu erzeugen (bzw. gewisse Inhalte und Ideologien glaubwürdig zu verkaufen), und die jenen ‚selbstungläubigen‘ und verunsicherten BeobachterInnen dieser

---

<sup>421</sup> Mecke, Jochen: Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktionen einer zentralen Kategorie moderner Literatur. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 82-114. S. 82.

<sup>422</sup> Tillmans, Wolfgang: Authentisch ist immer eine Frage des Standpunktes. Ein Gespräch mit Martin Pesch. In: Kunstforum 133 (1996), S. 256-269. S. 256.

<sup>423</sup> Röggla, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 248.

<sup>424</sup> vgl. ebd. S. 249.

Inszenierungen gegenüberstehen. Wie sich notorische SelbstdarstellerInnen (mehr oder weniger) erfolgreich in Szene setzen wird beispielsweise aus dem Text *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!* ersichtlich. Der Dramentext führt vor, wie Authentizität glaubhaft inszeniert bzw. wie durch Selbstdarstellung ein bestimmtes Image generiert werden kann. Das wird nicht nur durch die Abbildung eines selbstinszenatorischen Talkshow-Gesprächs gezeigt, sondern auch dadurch, dass die Inszenierung in der Inszenierung sichtbar gemacht wird. Obwohl der/die RezipientIn weiß, dass es sich hier um eine `inszenierte Inszenierung´ handelt (der Text selbst weist ja mehrfach darauf hin, dass man es mit einer Kopie und nicht mit dem Original zu tun hat), scheint das dem Remake nichts an Faszination und Glaubwürdigkeit zu nehmen.

Von `Topüberzeugern´ bzw. professionellen SelbstdarstellerInnen wird auch in *wir schlafen nicht* berichtet. Innerhalb der Unternehmensberater-Branche ist die überzeugende Selbstdarstellung und Selbstinszenierung vor allem im Hinblick auf die beruflichen Erfolgchancen von enormer Wichtigkeit, wobei sich die AkteurInnen dieses Berufsfelds ja nicht nur innerhalb des eigenen Unternehmens (also KollegInnen und der Führungsetage gegenüber) überzeugend `in Szene setzen´ müssen, sondern auch ihre Firma und deren Ideologie nach außen hin darstellen und verkaufen müssen. Dabei sollten sie „auch ihre position wechseln können, bzw. unterschiedlichen, einander widersprechenden interessen dienen, haben also einen höheren aufwand der glaubwürdigkeitserzeugung als ein normaler manager.“<sup>425</sup>

Bei Authentizität (wie sie in den eben angeführten Beispielen aufgefasst werden kann) handelt es sich also um eine Form der `Glaubwürdigkeitserzeugung´. Rögglä hält `Glaubwürdigkeit´ für eine der `zentralen Chiffren´ der Gegenwart, über die gesellschaftliche Wirklichkeit `lesbar´ gemacht werden kann – denn „nicht zuletzt kann glaubwürdigkeit auch als teil einer politischen legitimation fungieren, die ihre interessen nicht bekannt geben möchte.“<sup>426</sup> Die Inszenierungen von Authentizität (wie sie im gesellschaftlichen Kontext stattfinden) sichtbar zu machen, ist ein wesentlicher Impetus von Rögglas Schreiben. Dabei sind es eben nicht nur Handlungen und Gesten, die dazu dienen, die eigene Position glaubhaft erscheinen zu lassen, sondern auch die Art und Weise, in der (scheinbare) Evidenz sprachlich generiert wird.

Als logische Konsequenz daraus, beobachtet Rögglä Rhetoriken und die ihnen immanente Ideologie. Diese Rhetoriken werden in ihren Texten dann nicht einfach abgebildet und ausgestellt, sondern durch ein textcollagierendes Verfahren dechiffriert. „Wobei der Begriff Rhetoriken“, nach Rögglä, „mehr umfasst als das, was man aus der Managementliteratur herauslesen kann, sondern eben auch genau die Alltagserfahrung und diesen Antrieb sich in Diskurse

---

<sup>425</sup> ebd. S. 251.

<sup>426</sup> ebd. S. 248-249.

einzuschreiben und eine Position zu markieren.<sup>427</sup> Das wird in *wir schlafen nicht* exemplarisch vorgeführt. Die berufsbedingt zu vertretenden Positionen, welche die ProtagonistInnen in *wir schlafen nicht* einnehmen müssen, verändern auch die eigene Position dergestalt, dass sich die reproduzierten Diskurse in die eigene Subjektkonstitution einschreiben und das Subjektbewusstsein mitbestimmen.

Dass eine rhetorisch glaubwürdige Darstellung auch dazu dienen kann, politische Maßnahmen öffentlich zu legitimieren und dabei von anderen, ebenfalls verfolgten Interessenslagen und Absichten abzulenken, zeigt Rögglä am Beispiel von *fake reports*. Hier sind es Rhetoriken, die im Sprechen über politische Interventionen auf `emotionale Effekte` abzielen und dadurch als besonders glaubwürdig rezipiert werden. Mittels dieser `substanzlosen`, aber emotional äußerst effektvollen Rhetorik wird nicht nur das politische Handeln und die eigene ideologische Überlegenheit scheinbar legitimiert, sondern auch Risikobewusstsein und damit auch Angst generiert, wovon die Figuren des Theaterstücks Zeugenschaft ablegen. Das durch die kolportierten Meldungen immer wieder verstärkt wahrgenommene Sicherheitsrisiko lässt nun wiederum die innen- und außenpolitischen Maßnahmen im Bewusstsein der verunsicherten RezipientInnen nicht nur als gerechtfertigt, sondern auch als notwendig erscheinen. Dabei wirken, wie der Stücktext zeigt, die kolportierten Inhalte nicht nur auf die primären EmpfängerInnen dieser Nachrichten ein, sondern auch auf jene, die diese Nachrichten verbreiten und denen es hier ebenfalls als unmöglich erscheint, sich innerhalb der öffentlichen Diskurse (in die sie sich einschreiben) zu positionieren und, worauf schon der Titel hinweist, zwischen Lüge und Wahrheit bzw. fact und fiction zu unterscheiden, da Realität und Simulation anscheinend auch für die VertreterInnen der Medienmaschinerie indifferent geworden sind.

Letztendlich scheint es, wie Rögglä feststellt, (nicht nur innerhalb der Talkshow- und Reality-TV-Kultur, sondern generell in der uns umgebenden Umwelt) „keinen inszenierungsfreien raum“ zu geben.<sup>428</sup> Dass die Inszenierung bzw. Inszeniertheit der uns umgebenden medialen Wirklichkeit eine wesentliche Botschaft von Rögglas Texten darstellt, wurde bereits mit Eva Kormann im Zusammenhang mit dem *wir schlafen nicht*-Komplex festgestellt, kann aber ebenso für die anderen beiden Dramentexte gelten. Das Interesse an „menschlichen inszenierungsformen“ ist eines, das Kathrin Rögglä mit Hubert Fichte teilt.<sup>429</sup> Wie bereits zu Beginn der Arbeit vermerkt, stellen Hubert Fichte und Alexander Kluge die zentralen Referenzen dar, auf die Kathrin Rögglä hinsichtlich ihres Umgangs mit dokumentarischen und fiktiona-

---

<sup>427</sup> Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht.“

<sup>428</sup> Rögglä, Kathrin: ein anmaßungskatalog für herrn fichte. S. 48.

<sup>428</sup> Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 49.

<sup>429</sup> vgl. Rögglä, Kathrin: ein anmaßungskatalog für herrn fichte. S. 48.

len Elementen rekurriert, wobei es bei Hubert Fichte vor allem dessen Interviewtechnik und Materialorganisation sind, auf die sich Rögglas bezieht. Für Kathrin Rögglas ist die Form des Interviews innerhalb ihrer Arbeit als „gegenpol zum schriftraum“ von Interesse, „als möglichkeit, spannungsräume in der schrift zu erzeugen.“<sup>430</sup> In Analogie zu Fichte werden auch in ihren Texten (seien es nun Hörspiele, Dramen oder Romane) die `Schnittstellen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit´ ausgelotet, dergestalt, dass bereits geführte Interviews durch nachträgliche Inszenierung bzw. `Stilisierung´ in den Schriftraum überführt werden. Dabei wird Mündlichkeit durch Effekte bzw. „sprachliche[...] strategien“ wie umgangssprachliche Wendungen, temporeiche Dialoge, „das verweigern der bündelung einer sprachfigur, das offene“ oder auch „das spiel mit dem zufall“ und das „evozieren von beiläufigkeit“<sup>431</sup> in der Schriftform inszeniert.<sup>432</sup>

Wenn nun `Inszenierung´ als wesentliche Botschaft von Rögglas Textsystem verstanden werden kann, stellt sich die Frage, wie sie mit der eigenen Inszenierung bzw. der Inszeniertheit ihrer Texte umgeht. Mit welcher Form der Authentizität hat man es in diesen Texten zu tun?

In ihrer *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs* definiert Susanne Knaller den Begriff der „Kunstauthentizität“ als eine besondere Form der „Objektauthentizität“ und bestimmt Kunstauthentizität des Weiteren „als Synonym von Unmittelbarkeit“, was aber auch „eine Verdeckung des Medialen“ impliziert.<sup>433</sup> In Referenz auf Sigrid Lange stellt sie fest, dass der Begriff „authentisches Medium“ (der sich aus der Synthese der beiden Bestimmungen ergeben würde) ein Paradox an sich darstellt, da „der Wortsinn des Mediums als etwas Vermittelndes“ bzw. „Mittelbares jeder Vorstellung von Unmittelbarem, Authentischem“ widerspricht.<sup>434</sup> Rögglas Texte scheinen nun eher (um Knallers Terminologie beizubehalten) einem „nicht-normativen ästhetischen Authentizitätsbegriff“ verpflichtet, der „an Raum und Zeit gebunden“, „konstruktiv Medialität reflektiert.“<sup>435</sup> In all den vorangegangenen Beispielen wurde Authentizität als Effekt einer gelungenen Inszenierung behandelt, der hier vornehmlich dazu diente, eigene Interessen zu kaschieren oder zu forcieren. Damit der Authentizitätseffekt dabei aufrechterhalten werden konnte, musste der inszenatorische Aufwand unsichtbar bleiben. Rögglas geht nun aber einen umgekehrten Weg, indem sie den medialen bzw. `inszenatorischen Rahmen´ bewusst und gezielt sichtbar macht.

---

<sup>430</sup> Rögglas, Kathrin: der akustische fichte.

<sup>431</sup> ebd.

<sup>432</sup> vgl. Rögglas, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 102.

<sup>433</sup> Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 17-35. S. 22.

<sup>434</sup> vgl. ebd. S. 22.

<sup>435</sup> ebd. S. 33.

Was ihre eigene Interviewtätigkeit betrifft, so hat sie darauf verwiesen, dass ihrer Gesprächsführung auch ein inquisitorisches Moment inhärent ist zumal es ihr ja darum geht, ihre GesprächspartnerInnen in deren `Rhetoriken hineinzutreiben´, um zu einer `Art Essenz des Diskurses´ zu kommen. Wieder im Rückgriff auf Hubert Fichte bezeichnet sie dieses Vorgehen als `Disziplinartechnik der Befragung´, womit jenes treibende und lenkende Fragen der interviewenden Instanz bezeichnet wird, das durch die Art der Fragestellung und das Vorrecht auf die Frage den Inhalt des Interviews wesentlich mitbestimmt und über dessen Verlauf vornehmlich entscheidet. Wie auch Hubert Fichte geht es Rögglä nun darum, innerhalb ihrer Arbeiten auf den `inszenatorischen Charakter des Gesprächs´ und somit auch auf das Verdrängen der `Disziplinartechnik der Befragung´ aufmerksam zu machen.

Rögglä begreift nicht nur das Gespräch an sich als `dialogischen Prozess´, sondern auch die Nachbearbeitung dessen: „in diesem dialogischen prozess ist es notwendig, dass dieser zigmal neu geschrieben wird.“<sup>436</sup> Das aus den Interviews gewonnene Material wird dabei nicht nur strukturiert, verdichtet und sprachlich bearbeitet, hier wird auch Mündlichkeit in der Schriftform inszeniert, indem Rögglä Merkmale der `mündlichen Syntax´ (Ellipsen, Parataxen, plötzliche Einschübe, Digressionen u.ä.) imitiert. Durch die Nachahmung der mündlichen Syntax wird dem/der RezipientIn Nähe und Unmittelbarkeit der Rede der Person suggeriert. Es werden also bewusst Authentizitätseffekte generiert, indem hier eine Form des Sprechens abgebildet wird, die eine Nähe zur mündlichen Alltagskommunikation aufweist. Andererseits wird dieser Eindruck eines unmittelbaren Sprechens aber durch die sprachliche Gestaltung (indirekte Rede, konjunktivische Repliken der Figuren, ...) gebrochen.

Dieses Erzählverfahren wurde von Karin Krauthausen im Zusammenhang mit dem *wir schlafen nicht*-Komplex als `konjunktivisches Interview´ bezeichnet, bei dem `Präsenzeffekte der Figurenrede´ nachdrücklich evoziert und gleichzeitig verhindert werden. Die Figurenrede wird in diesem Text trotz der `Präsenzeffekte´ als eine vermittelte Rede dargestellt. Die Figuren sprechen die meiste Zeit im Konjunktiv und in der dritten Person von sich selbst und erteilen Auskunft auf die nicht dokumentierten Fragen einer interviewenden Instanz. Diese Instanz wird im Text selbst nicht greifbar, ihre Anwesenheit wird aber durch die Figurenrede deutlich evoziert. Sie ist meistens die Adressatin der Repliken der Figuren, verbleibt jedoch im off. Aber sie ist es, die die Figurenrede wiedergibt, worauf der Redemodus der Figuren schließen lässt. Obwohl sich die interviewende Instanz ständig entzieht und im Text nicht direkt festgemacht werden kann, wird sie durch die indirekt kolportierte Figurenrede, die auch inhaltlich auf die Anwesenheit dieser Instanz rekurriert, geradezu omnipräsent. Ihre

---

<sup>436</sup> Rögglä, Kathrin: Poetikvorlesung, S. 10.

ostentativ vorgeführten Eingriffe lassen ihre Anwesenheit keinen Moment vergessen und schaffen ein gewisses Misstrauen gegenüber dem dokumentarischen Format Interview, das hier aufgerufen wird. Rögglä boykottiert, wie mit Karin Krauthausen festgestellt wurde, auf diese Weise die Erwartungshaltung, die durch die (Wirklichkeits-)Behauptung des Interviewformats aufgerufen wird, indem sie die Rahmensituation sichtbar macht und zeigt, dass es sich hierbei eben nicht um ein un gelenktes, authentisches Sprechen und schon gar nicht um eine objektive Darstellung handelt. Durch diese 'rückbezüglichen Momente', die auf den inszenatorischen Rahmen verweisen, wird die Inszeniertheit des Textes vorgeführt und (im Sinne von Knallers nicht-normativem ästhetischen Authentizitätsbegriffs) die eigene Medialität 'konstruktiv' reflektiert.

Das Sichtbarmachen von (Selbst-)Inszenierung bezieht sich also auch auf die Autoreflexivität der Dramentexte selbst, die ihren eigenen Inszenierungsgrad (durch Kunstgriffe) immer wieder in das Bewusstsein des/der RezipientIn rufen. So werden beispielsweise in *sie haben so viel liebe gegeben, herr kinsky!* mehrere Reflexionsebenen in den Stücktext eingezogen, die nicht nur die Inszenierung der Inszenierung, sondern auch noch einmal deren Inszenierung und schließlich auch die Inszenierung in vierter Instanz (durch das Medium Theater) sichtbar machen. Rögglä macht also nicht nur den Inszenierungscharakter der Gesten und Rhetoriken, die sie beobachtet sichtbar, sondern auch den Inszenierungscharakter der eigenen Texte, indem sie auf den medialen Rahmen hinweist. Dem/Der RezipientIn wird auf diese Weise signalisiert, dass er/sie es nicht mit einer eins-zu-eins-Abbildung der Wirklichkeit zu tun hat. Hier werden zwar wirkliche Strukturen und Vorgänge (die eine Entsprechung in der Realität aufweisen) eingeblendet und vorgeführt, gleichzeitig wird aber auch die Medialität der Stücktexte selbstreflexiv dargestellt.

#### **4.2. Wi(e)der die Wirklichkeit?**

Hinsichtlich des zunehmenden Zusammenfalls von Realität und Simulation wird die Unterscheidung zwischen Vorbild und Abbild, Original und Kopie wie auch von Realität und Fiktion zunehmend schwieriger. Mit der Möglichkeit 'synthetisch perfekt generierte Bilder' auszustrahlen scheint das Reale, wie Jean Baudrillard in *Die Gewalt der Bilder* konstatierte, vollständig einer 'virtuellen Realität' gewichen, da die direkte Aufnahme bzw. unmittelbare Anwesenheit eines realen Objekts zur Bildgeneration nicht mehr zwingend nötig ist. Und dennoch oder gerade deshalb hat, wie mit Petra Maria Meyer festgestellt werden konnte, Au-

thentizität (im Sinne von Echtheit, Wahrheit, Unverfälschtheit und Unmittelbarkeit) nichts an Faszination eingebüßt, dafür aber vielmehr an `Inszenierungsmöglichkeiten gewonnen´, wovon die große Zahl an Reality-Shows, Big-Brother- und anderen dokumentarischen Formaten zeugt, die dem/der ZuschauerIn durch ihren dokumentarischen Gestus Authentizität (im Sinne von Echtheit und Unmittelbarkeit) suggerieren, dabei aber mit der strategischen Vermischung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen arbeiten und das Publikum mittels Spannungsdramaturgie in ihren Bann ziehen. Rögglas hat in diesem Zusammenhang von der `Welt der Suspensebögen´ gesprochen, die sich, wie in *fake reports* gezeigt wird, auch in die Berichterstattung über sich real ereignende Katastrophen einschreibt, dergestalt, dass man sich bei der Vermittlung derartiger Ereignisse spielfilmdramaturgischer Mittel und äquivalenter Narrationsmuster bedient. Es ist, wie Rögglas vermerkt, das scheinbar „authentifizierte eins-zu-eins verhältnis“, das hier gewünscht wird und das seine „legitimation durch das scheinbar schon faktische“ erhält.<sup>437</sup>

Wodurch unterscheiden sich nun Rögglas Texte von jenen Formaten, die ebenfalls mit dokumentarischen und fiktionalen Mitteln operieren? Denn es ist doch auch hier `wieder die Wirklichkeit´, die in Rögglas Texten (u.a. durch den Einbezug des faktischen Dokuments) evoziert wird. „Schon wieder die Wirklichkeit!“ könnte in diesem Kontext als sprachlicher Reflex eines/einer Rezipienten/Rezipientin aufgefasst werden, der/die, der zahlreichen Reality-Formate müde geworden, sich nun wiederum mit einem Medium konfrontiert sieht, das allem Anschein nach ebenfalls mit der strategischen Vermischung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen arbeitet. In `Wieder die Wirklichkeit´ manifestiert sich also ein gewisser Zweifel am Gelingen eines Unterfangens, das durch den dokumentarischen (Direkt-) Zugriff eine hinter Kopier- und Inszenierungsvorgängen verschwundene Wirklichkeit wieder sichtbar zu machen versucht. Der Titel `Wieder die Wirklichkeit´ rekurriert in diesem Zusammenhang auf jene Frage, die den Ausgangspunkt dieser Arbeit darstellte, nämlich, inwieweit der Einsatz eines dokumentarischen Verfahrens (angesichts der eben beschriebenen Entwicklungen) innerhalb eines Kunstwerks (in diesem Fall innerhalb eines dramatischen Textes) heute überhaupt noch eine adäquate Form darstellen kann, über die sich etwas aussagen lässt? In welcher Weise kann das dokumentarische Versprechen (das den unmittelbaren Zugriff auf eine Realität suggeriert, die jedoch hinter Abbildungs-, Kopier- und Inszenierungsvorgängen zunehmend zu verschwinden scheint) hier überhaupt noch eingelöst werden bzw. welche Wirklichkeitsbehauptung wird dem/der RezipientIn dabei suggeriert? In welcher Weise kann ein Verfahren, das faktische und fiktionale Elemente gleichwertig in die eigene

---

<sup>437</sup> Rögglas, Kathrin: Poetikvorlesung, S. 38.

Textproduktion integriert, einen kritischen Zugang zur behandelten Thematik eröffnen bzw. wie kann Kritik in dieser Form heute überhaupt noch geäußert werden?

Wie bereits festgestellt geht es Kathrin Röggl in ihren Texten nicht darum, Objektivität bzw. einen objektiven Standpunkt zu suggerieren oder das eigene Involviertsein innerhalb der behandelten Thematik zu kaschieren, sondern im Gegenteil darum, den subjektiven Zugriff auf das eingearbeitete faktische Material „mit ästhetischen mitteln“ sichtbar zu machen und so eine „sehr spezielle form von kritik zu erzeugen“<sup>438</sup>. Worin besteht aber nun diese `spezielle Form der Kritik´, die hier gemeint ist? Röggl antwortet darauf mit Michel Foucault, nämlich, dass es sich bei dieser Form von Kritik um eine „bewegung“ handelt, „in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin.“<sup>439</sup> Es geht Röggl folglich darum, die gesellschaftliche Wirklichkeit (innerhalb der sich das Subjekt bewegt) auf die Strukturen hin zu untersuchen, die sie ausmachen – auf Strukturen und Machtdiskurse, die diese Wirklichkeit generieren.

In Anlehnung an Judith Butler geht sie davon aus, dass das Subjekt eben nicht autonome/r SprecherIn ist, sondern von und durch Sprache konstituiert wird, wobei das Subjekt im eigenen Sprechen die herrschenden Diskurse nicht nur abbildet und `widerspiegelt´, sondern auch miterzeugt und `neu inszeniert´. „darin liegt aber auch ein handlungspotential, eine möglichkeit der subversion, aber eben nur in den rahmenbedingungen der herrschenden diskurse“<sup>440</sup>, stellt Röggl fest. Rögglas Vorgehen wurde in Analogie zu Fichte als ein `Mit der Form gegen die Form´-Arbeiten beschrieben, mit der Absicht, unterschiedliche Diskurse in ihrer `Phrasenhaftigkeit´ vorzuführen und zu dechiffrieren. Aus diesem Grund sind auch der Dialog, das Interview bzw. das Gespräch innerhalb ihrer Arbeit von zentralem Stellenwert. Das Gespräch selbst ist für Röggl schon ein „ästhetischer vorgang“, besonders dann, wenn darin nicht nur inhaltliche Komponenten transportiert werden, sondern auch „gesten, rhetoriken, haltungen, die diese inhalte modifizieren bzw. mit aufbauen [...], die etwas hinzufügen, etwas unterwandern können, konterkarieren, kontextualisieren“<sup>441</sup>. Das während der Recherche gesammelte Sprachmaterial wird in ihren Texten dann aber nicht einfach nur vorgeführt und eins-zu-eins wiedergegeben, sondern sprachlich bearbeitet, um `Risse´ und `Diskontinuitäten´ innerhalb der Diskurse wahrnehmbar zu machen. Dabei werden die unterschiedlichen Textu-

---

<sup>438</sup> vgl. ebd. S. 7.

<sup>439</sup> Foucault, Michel: Was ist Kritik? Berlin: Merve 1992. S. 15. vgl. Röggl, Kathrin: Poetikvorlesung. S. 7.

<sup>440</sup> Röggl, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 254.

<sup>441</sup> Röggl, Kathrin: mitarbeiten. S. 181.

ren (die während der Recherche gesammelt wurden) zitiert, paraphrasiert, sprachlich bearbeitet und neu zusammengesetzt.

Von Bettina Markovic wurde dieses textkompositorische Verfahren als eine Form des `literarischen Samplings´ bezeichnet, wobei das Sample hier als Zitat aufscheint, das mit `politischen, sozialen oder generell historischen Bedeutungen´ assoziiert werden kann und das nun, in neuen Kontexten aktiviert, unterschiedliche Perspektiven in Bezug auf den behandelten Realitätsausschnitt eröffnet, zu denen der/die LeserIn selbst Stellung beziehen muss. Das Zitat „we won't discuss security in details for obvious reasons“<sup>442</sup> beispielsweise aktiviert im Kontext von 9/11 die Erinnerung an eine Form des öffentlichen Diskurses, der sich vornehmlich durch Informationsverweigerung auszeichnete, dabei aber die Wichtigkeit sicherheitspolitischer Maßnahmen fortwährend betonte. Mit diesem Zitat kann jene Form der politischen und medialen Berichterstattung assoziiert werden, die sich als Zusammenfall von Überinformation mit Desinformation beschreiben lässt: So wurde nach den Anschlägen vom 11. September 2001 die unmittelbare, potentiell-ständig-gegenwärtige Bedrohung fortwährend betont und ständig im Bewusstsein der Bevölkerung wach gehalten, gleichzeitig wurde jede Informationsweitergabe (darüber, was innen- und außenpolitisch zu erwarten sei) dezidiert verweigert. Führende politische VertreterInnen, die zum weiteren Vorgehen und zum gegenwärtigen Stand der Entwicklungen befragt wurden, verweigerten weitgehend jede Auskunft, flüchteten stattdessen in `substanzlose Rhetoriken´ (also das, was mit Kathrin Röggla als `jingoistics´ bezeichnet wurde) oder rechtfertigten ihr Schweigen mit der Berufung auf jene innere Sicherheit, die es zu verteidigen und aufrechtzuerhalten gelte. Mit dem Zitat kann somit auch die (spätestens seit 9/11) erhöhte Risikowahrnehmung der unmittelbaren Lebensumwelt assoziiert werden. Es rekurriert auf die kollektive Erfahrung ständig im Bewusstsein eines erhöhten Sicherheitsrisikos zu leben.

Weitere `Realitäts-Blickwinkel´ bzw. Perspektiven auf diesen Realitätsausschnitt werden nun innerhalb der Dramentexte dadurch geschaffen, dass dieses Zitat in die Kommentarebene jener Figuren eingeblendet wird, die sowohl in *fake reports* als auch in *fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner* als eben jene `selbstungläubigen´ und verunsicherten RezipientInnen der Medienmaschinerie dargestellt werden. Das Zitat wird nun von den beiden Figuren mit anderen Beobachtungen, Meinungen und Mediensplintern kurzgeschlossen. Durch die rhetorische Positionierung der insgesamt sechs Figuren innerhalb des dramatischen Rahmens (der diese als `Präsenz-, Medien- und Mythenmaschinen´ ausweist und denen, wie mit Reinhold Reiterer festgestellt werden konnte, damit die `rhetorische Position´ von `Aufnah-

---

<sup>442</sup> Röggla, Kathrin: *fake reports*. S. 12. vgl. *fake reports oder die 50 mal besseren amerikaner*. S. 113.

me, Produktion und Funktionalisierung der Nachricht' zugewiesen wird) wird eine ideale Voraussetzung dafür geschaffen, diverse Statements, Stimmungen und Standpunkte unterschiedlichster Provenienz (die rund um den 11. September beobachtet werden konnten) in die Stücktexte zu montieren und so einen polyphonen Text zu kreieren. Dabei werden das thematisierte Geschehen und die darin involvierten AkteurInnen aber keiner moralischen Wertung unterzogen. Auch wenn die Figuren innerhalb ihrer Repliken auf der jeweiligen Kommentarebene sehr wohl Schuldzuweisungen aussprechen (neben diversen deutschen Politikern und den Medien ist meist die amerikanische Regierung im Allgemeinen und George W. Bush im Speziellen Adressat ihrer Kritik), scheinen die von den Figuren jeweils vertretenen Standpunkte durch den kolportagenhaften Erzählmodus (der unterschiedliche Stimmen dialogisch montiert, sich dabei aber durch die 'Indirektheit' der Rede vom Gesagten distanziert,) relativiert. Damit kann nun wiederum Inszenierung auf mehreren Ebenen sichtbar gemacht werden: einerseits innerhalb der Kommentarebene der Figuren, die die im öffentlichen Kontext stattfindenden Inszenierungen (z.B. Inszenierung von Betroffenheit) beschreiben, erörtern und kommentieren und die diese so in ihrer spezifischen Darstellungsweise kenntlich machen. Andererseits schafft der kolportagenhafte Erzählstil, der die Wahrnehmungen und Haltungen der Figuren in der dritten Person und im Konjunktiv wiedergibt, Distanz zum Gesagten, blendet also wiederum die Präsenz einer vermittelnden Instanz und somit die eigene Medialität der Texte mit ein.

'Literarisches Sampling' lässt sich hier dementsprechend auch als eine Arbeit an der Form, als ein Sichtbarmachen der Struktur, als ein Hinweisen auf die (omnipräsente) Inszenierung verstehen. In dieser Form korrespondiert das 'Sampling' auch mit jenem 'Instrument', das Alexander Kluge innerhalb seiner (filmischen) Arbeiten als zentral erachtet, nämlich mit der Montage. In der Montage bzw. im Schnitt zwischen den Einstellungen steckt für Kluge jene Information, die in der 'Realaufnahme' der filmischen Einstellung nicht stecken würde, vorausgesetzt, dass dieser Schnitt nicht (wie im Mainstreamkino üblich) mit filmdramaturgischen Mitteln unsichtbar gemacht wird, sondern so verstanden, wie Kluge ihn auffasst, nämlich als 'Kontrast' zwischen den Aufnahmen. An den Schnittstellen eröffnen sich dann, nach Kluge, 'Möglichkeitsräume', in denen der/die RezipientIn seine/ihre 'Eigenerfahrung' bzw. 'Erfahrungskompetenz' miteinbeziehen kann:

In Kluges politique des auteurs ist der **Autor Zeuge einer Erfahrung** [...], die so nur ihm zuteil wurde und die ihn motiviert, sie auch anderen mitzuteilen, d.h. von dieser Erfahrung zu erzählen. Damit kommt der Zuschauer ins Spiel, der nicht als bloßer Empfänger einer Information vorgestellt, sondern ebenfalls als ein **Mensch mit eigenen Erfahrungen angesprochen** wird. [...] über die Gesamtlänge eines ganzen Films stellt der Filmautor **sein Verhältnis zur Wirklichkeit** öffentlich aus und läßt es in den Köpfen der

Zuschauer zirkulieren, so daß diese unabhängig überprüfen können, was mit ihrer eigenen Erfahrung zu tun hat und was nicht.<sup>443</sup> [Hervorhebung durch E.P.]

Ähnlich kann auch Kathrin Röggla `Wirkungsabsicht´ beschrieben werden. In ihren Texten werden gegenwärtige Inszenierungsvorgänge thematisiert (dabei wird aber gleichzeitig auf die Medialität des eigenen Textes hingewiesen) und dadurch auch „das produktionsverhältnis [...] zur wirklichkeit“ sichtbar gemacht: es wird also ein „argumentations-“ bzw. ein „verhandlungsraum“ geschaffen<sup>444</sup> – ein `Verhandlungsraum´, der sowohl `Annäherung´ als auch `Distanznahme´ ermöglicht (und zugleich offen lässt) und der den/die RezipientIn als „wahrnehmenden menschen“ miteinbezieht.<sup>445</sup> Der Erfahrungsbegriff, der bei Kluge so zentral ist, spielt also auch für Röggla eine wichtige Rolle: „Bei Kluge geht es immer um die menschliche Erfahrungsebene, die er sehr hoch ansiedelt. Gegen die Macht der Abstraktion konstruiert er den Eigensinn als einen Erfahrungsbereich, eine Gegenmacht.“<sup>446</sup> Kluge als auch Röggla geht es darum, `Eigensinn´ (gegen die `tödliche Macht der Abstraktion´ bzw., wie es Röggla bezeichnet, gegen die „unsichtbaren technischen und ökonomischen verstrickungen, in denen man sich ja so als moderner mensch befindet“<sup>447</sup>) aufzubauen gegen jene `abstrakten Strukturen´, die auf die Wahrnehmung des Individuums einwirken und dieses in seiner Handlungsfähigkeit determinieren. Eigensinn bedeutet in diesem Zusammenhang auch die eigene Wahrnehmung für `Unterschiede zu trainieren´ bzw., wie Kluge konstatierte, `massenhaft Unterscheidungsvermögen´ herzustellen (unterstützt nun eben auch durch die Art und Weise, in der sich das jeweilige autoreflexive Medium dem/der RezipientIn vermittelt). Das wiederum setzt voraus, dass die `Erfahrungskompetenz´ des Publikums miteinbezogen wird, damit dieses die Möglichkeit hat, die vorgeführte Wirklichkeit an seiner Eigenerfahrung zu messen. Dafür muss es möglich sein zum Dargebotenen auf Distanz zu treten – Distanz, die in Rögglas Texten durch das wiederholte Sichtbarmachen des Rahmens geschaffen wird.

Das, was Alexander Kluge als die `tödliche Macht der Abstraktion´ bezeichnet, scheint in Kathrin Rögglas Texten mit dem Begriff des `Katastrophischen´ zu korrespondieren. Das `Katastrophische´ (in seinen unterschiedlichen Ausprägungen) kann als ein thematisch-zentraler Bestandteil von Rögglas Texten angesehen werden. In diesem Zusammenhang bezeichnet es zunächst ganz allgemein das Prekäre der uns umgebenden sozialen Realität. Darunter können nun auch die kleinen, ganz `alltäglichen Katastrophen´ verstanden werden, denen man beispielsweise in Form von misslingenden Kommunikationssituationen begegnet,

---

<sup>443</sup> Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern.

<sup>444</sup> Röggla, Kathrin: Poetikvorlesung, S. 38.

<sup>445</sup> ebd. S. 31.

<sup>446</sup> ebd. S. 1.

<sup>447</sup> Röggla, Kathrin: Wir adeln Technik und die Technik adelt uns zurück. In: kolik 8 (1999), S. 12-18. S. 15.

wenn man an Gesprächssituationen partizipiert, die ständig schief zu gehen scheinen. Das Katastrophische ist hier aber auch in Zusammenhang mit der Ortslosigkeit bzw. Disloziertheit des Individuums zu denken, das so etwas wie Subjektivität scheinbar nur mehr innerhalb einer neoliberalen Matrix aufzubauen vermag. Dieses Phänomen wurde anhand von *wir schlafen nicht* beschrieben, wobei der Neoliberalismus hier nicht nur als angebotsorientierte Wirtschaftspolitik zu verstehen ist, sondern als eine Form der Regierungstechnik aufgefasst werden kann, wie sie von Michel Foucault in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der Gouvernementalität* beschrieben wurde. Die neoliberale Ideologie, die Foucault darin beschreibt, wirkt auf die Subjektconstitution der Individuen ein, dergestalt, dass Werte und Normen dieses Systems (wie Flexibilität, Mobilität, Anpassungsfähigkeit, ständige Lernbereitschaft, persönliche Effizienz und Autonomie) vom Individuum so weit verinnerlicht werden, dass es sie für seine eigenen hält. Innerhalb der gesellschaftlichen Realität, wie sie durch diese neoliberale Regierungsform generiert wird, ist das eigene Subjektbewusstsein anscheinend nur mehr über das Funktionieren innerhalb dieses Systems herstellbar, wobei im Bewusstsein des Individuums die Gefahr ständig präsent ist, im Falle des Nicht-Funktionierens aus dem gesellschaftlichen Rahmen zu fallen. Das wird auch innerhalb der beiden Stücktexte *junk space* und *draußen tobt die dunkelziffer* verhandelt, wobei sich *junk space* mit jenen auseinandersetzt, die am System erkranken und nicht mehr 'einwandfrei funktionieren', und *draußen tobt die dunkelziffer* mit jenen, die bereits aus dem System geworfen wurden.

Das Katastrophische bezieht sich in Rögglas Texten aber auch auf die 'Katastrophenlust' an sich real ereignenden Katastrophen (wie Tsunamis, Erdbeben, Hurricans, Flutkatastrophen oder eben, wie an *fake reports* illustriert, an terroristischen Anschlägen) aus 'sicherer Entfernung' zu partizipieren. Katastrophenlust ist hier einerseits auf die voyeuristische Faszination bezogen, katastrophische Ereignisse via massenmedialer Berichterstattung zu verfolgen, bezieht sich aber ebenso auf die mediale Verarbeitung des katastrophischen Geschehens selbst. Im letzteren Fall bezieht sich das Katastrophische wiederum auf spezielle Narrationsmuster, die sich nicht nur in der 'Katastrophenfilmerzählung' finden lassen, sondern sich auch in die Berichterstattung über reale Katastrophen einschreiben. Auch hier bedient man sich einer Dramaturgie, die, wie Rögglä feststellte, 'zwischen Beschwichtigung und Hysterisierung' schwankt und die, wie am Beispiel von *fake reports* gezeigt wurde, einer ideologischen Argumentation, die ihre 'Interessen nicht unbedingt bekannt geben möchte', durchaus dienlich sein kann.

Wie nun in dieser Arbeit mehrfach festgestellt wurde, ist Rögglas textkompositorisches Verfahren an Alexander Kluges Realismuskonzept angelehnt. Für Kluge, der von einem antago-

nistischen Realismusbegriff ausgeht, stellen die Kategorien wirklich – unwirklich, bzw. fact – fiction künstliche Trennungen dar. Weder das ausschließlich dokumentarische noch das rein fiktionale Genre vermögen Wirklichkeit in ihrer Komplexität zu fassen, da der Realität immer der `Antagonismus wirklich-unwirklich´ immanent ist. Deshalb greift Kluge in seinen Arbeiten auf ein Verfahren zurück, das er als `realistische Methode´ bezeichnet, wobei er die Schematismen von klassisch fiktionalen und klassisch dokumentarischen Genres dekonstruiert und an ihre Stelle Mischformen setzt. In diesen Mischformen werden sowohl die dargestellte (auf spezifische Weise inszenierte) Wirklichkeit als auch die Authentizität des menschlichen Vorstellungsvermögens (im Sinne von Wünschen, Träumen und Phantasien) als ein `realistischer Zusammenhang´ dargestellt.

Das `Motiv´ von Kluges als auch von Rögglas Realismus ist (wie es beide selbst beschreiben und wie es sich auch im Laufe der Arbeit mehrfach feststellen ließ) keinesfalls die `Bestätigung´ der gegenwärtigen Wirklichkeit, sondern `Protest´ an dieser – Protest an deren Beschaffenheit und Form von Konstruktion, die alle weiteren möglichen Realisierungen von Wirklichkeit kategorisch auszuschließen scheint. Ein „solcher protest trete nun“, wie Röggl im Rückgriff auf Kluge konstatiert, „verschiedenartig auf: als radikale nachahmung... als ausweichen vor dem druck der realität (traum, negation, überhöhung...) oder als angriff...“<sup>448</sup> Diese drei Formen des `Protests´ an der Wirklichkeit scheinen sich in Rögglas Texten zu vereinen: und zwar indem sie `Mit der Form gegen die Form´ arbeitet und dabei zum direkten `Angriff´ auf jene Strukturen übergeht, die die Wahrnehmung der uns umgebenden Wirklichkeit determinieren. Dies gelingt ihr dadurch, dass sie deren Funktionsweise innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens sichtbar macht, vorführt und ausstellt. Insofern handelt es sich bei diesem Vorgang auch um `radikale Nachahmung´, da sie die (im Laufe der Recherche beobachteten und gesammelten) Diskurse und Rhetoriken in ihren Texten abbildet, aber – und hier weicht sie schon vor dem `Druck der Realität´ aus – diese sprachlich bearbeitet und `rhetorisch überhöht´, in eine Kunstsprache übersetzt und in ein fiktionales Genre überführt, das sich dem/der RezipientIn autoreflexiv darstellt.

Was also die eingangs gestellte Frage betrifft (nämlich inwieweit der Einsatz des dokumentarischen Verfahrens, auf das Röggl in ihren Texten zurückgreift, heute noch eine adäquate Form darstellen kann, über die Wirklichkeit beschreibbar ist), so konnte zunächst festgestellt werden, dass man es hier nicht mit Dokumentarismus im klassischen Sinn zu tun hat, sondern mit dokumentarischen Techniken. In den hier behandelten Texten der Autorin wird das ge-

---

<sup>448</sup> Röggl, Kathrin: Poetikvorlesung, S. 8.

sammelte Faktenmaterial überzeichnet und kontrastiv in den Text montiert. Die Fakten sind in ihrem Materialcharakter noch erkennbar, scheinen aber überarbeitet, 'überspitzt', in eine Kunstsprache transkribiert im Text auf, der sowohl dokumentarische als auch fiktionale Elemente gleichwertig nebeneinander bestehen lässt. Ähnlich wie Kluge versucht Rögglä dabei durch die wechselseitige Überblendung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen die eingeschliffenen Wahrnehmungsgewohnheiten (und das darin verankerte Bild der Wirklichkeit) in Frage zu stellen, wobei sie den inszenatorischen Rahmen ihrer Stücke sichtbar macht, die eigene Medialität also ausweist und so einen 'Verhandlungsraum' schafft, der den/die RezipientIn miteinbezieht.

Das wesentliche Movens ihres Schreibens kann dementsprechend als Protest an einer Wirklichkeit verstanden werden, wie sie sich dem Individuum gegenüber in den beschriebenen Erscheinungsformen vermittelt. Es ist ein Protest, der in einer Form des 'Wider-Schreibens' besteht. Rögglä setzt sich mit gegenwärtigen Phänomenen und Prozessen auseinander, die sich auf die Gesellschaft im Allgemeinen und das Individuum im Besonderen auswirken. Es geht ihr dabei nicht nur darum, der Frage nachzugehen, wie gesellschaftliche Wirklichkeit hergestellt wird, sondern auch darum, den Strukturen, die unmittelbar auf das Bewusstsein einwirken, etwas entgegenzusetzen. Es ist, wie sie selbst sagt, eine 'Gegenerzählung', an der sie arbeitet. 'Wider die Wirklichkeit' bezieht sich in diesem Zusammenhang sowohl auf das Movens von Röggläs Schreiben, als auch auf das konkrete textkompositorische Verfahren, das innerhalb ihrer Texte angewandt wird. Was Rögglä in den untersuchten Dramen realisiert, ist eine Form von Realismus, der das vorgefundene, recherchierte und gesammelte Faktenmaterial der Wirklichkeit nicht abbildrealistisch, eins-zu-eins widerzuspiegeln versucht. Es ist kein Abbildrealismus, der den behandelten Ausschnitt der Wirklichkeit repräsentativ widerspiegelt und einfach verdoppelt, sondern ein Realismus, der (in Anlehnung an Alexander Kluge) Realität und Fiktion nicht als getrennte Bereiche behandelt.

Genauso wenig konnte in den Texten eine Form von Realismus nachgewiesen werden, der eine 'didaktische' Absicht verfolgen würde, indem die behandelte Thematik und die darin involvierten AkteurInnen etwa einer moralischen Bewertung unterzogen würden. Und in diesem Zusammenhang handelt es sich eben auch um keinen Realismus, der eine klare Lösung der behandelten Problematik offen legen würde, sondern der dem/der RezipientIn einen Realitätsausschnitt zur Begutachtung vorlegt, wobei der subjektive Zu- und Umgang mit dem präsentierten Produkt nicht verschwiegen wird. Ähnlich wie in Kluges 'politique des auteurs' ist Rögglä (subjektive) 'Zeugin einer Erfahrung'. Sie kommuniziert diese Erfahrung in ihrer Subjektivität an den/die RezipientIn und schafft so einen 'Verhandlungsraum', innerhalb des-

sen der/die RezipientIn daraufhin überprüfen kann, inwieweit das Dargestellte mit seiner/ihrer Eigenerfahrung übereinstimmt. Dabei machen Rögglas Texte auch auf die Brüche und Diskontinuität innerhalb der verhandelten Diskurse aufmerksam. Es ist eine Arbeit gegen die `Macht der Abstraktion´ bzw. `wider´ jene Strukturen, die determinierend auf das Subjektbewusstsein einwirken; `wider´ jenen Sinnzwang, der, vom `Vampirismus des Fiktionalen´ in Gang gesetzt, sich in die realen Erzählungen unserer Zeit einschreibt; `wider´ jede Absolutbehauptung von Wirklichkeit, die impliziert, sie wäre „naturhafter Zustand“ und nicht eine Frage der Verständigung<sup>449</sup> und der Art und Weise ihrer Konstruktion – eben eine GEGENERzählung, die ihrerseits wiederum auf die Produktion von Eigensinn abzielt.

---

<sup>449</sup> Röggl, Kathrin: das letzte hemd.

# Literaturverzeichnis

## *Primärliteratur*

Röggla, Kathrin: die alarmbereiten I. Als Szene II/1 für Nono Luigis „Intolleranza 1960“ verfasst. (unveröffentlicht) UA: 13.05.2007, Staatstheater am Gärtnerplatz. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Staatstheater am Gärtnerplatz zur Verfügung gestellt.

Röggla, Kathrin: die alarmbereiten II. In: Ohne alles. Szenen für das Schauspielhaus Bochum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 171-185.

Röggla, Kathrin: draußen tobt die dunkelziffer. In: Theater heute 46/7 (2005), S. 44-57.

Röggla, Kathrin: fake reports. (unveröffentlicht) UA: 16.10.2002, Volkstheater Wien. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Volkstheater Wien zur Verfügung gestellt.

Röggla, Kathrin: fake reports oder die 50mal besseren amerikaner. In: kolik 22/23 (2003), S. 96-135.

Röggla, Kathrin: junk space. In: kolik 28 (2004), S. 31-79.

Röggla, Kathrin: publikumsberatung. (unveröffentlicht) UA: 02.05.2008, Theater am Neumarkt. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Theater am Neumarkt zur Verfügung gestellt.

Röggla, Kathrin: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! eine wiederbelebung durch kathrin röggla. (unveröffentlicht) UA: 13.03.2004, Pumpenhaus Münster. Wiederaufnahme: 26.04.2005, Theater am Neumarkt. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Theater am Neumarkt zur Verfügung gestellt.

Röggla, Kathrin: superspreader. (unveröffentlicht) UA: 21.06.2003, Düsseldorfer Schauspielhaus. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit vom Theater Aachen zur Verfügung gestellt.

Röggla, Kathrin: totficken. totalgespenst. topfit. In: kolik 25 (2004), S. 78-98.

Röggla, Kathrin: wir schlafen nicht. Das Stück. In: Theater heute 45/3 (2004), S. 59-67.

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

## *Sekundärliteratur*

### **Selbstständige Werke**

Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987.

Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

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

Eisenberg, Peter: Grundriss der deutschen Grammatik. Der Satz. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006.

Fichte, Hubert: Detlevs Imitationen „Grünspan“. Frankfurt am Main: Fischer 2005.

Fichte, Hubert: Explosion. Roman der Ethnologie. Frankfurt am Main: Fischer 1993.

Fichte, Hubert: Versuch über die Pubertät. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1974.

Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Foucault, Michel: Was ist Kritik? Berlin: Merve 1992.

Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Max Niemeyer 1976.

Kluge, Alexander: Die Kunst, Unterschiede zu machen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Negt, Oskar und Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 2001.

Richter, Gerhard: Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

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

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

Rug, Wolfgang und Andreas Tomaszewski: Grammatik mit Sinn und Verstand. Stuttgart: Klett 2001.

## **Audiovisuelle Medien**

Fichte, Hubert: St. Pauli Interviews. (CD) Originalaufnahmen von 1969. Köln: Supposé, 2000. 77'.

Je später der Abend ...: Interview Münchenhagen – Krug und Kinski. (DVD) Talkshow vom 02.07.1977, Westdeutscher Rundfunk. 60' 47''.

## **Diplomarbeiten**

Markovic, Bettina: Pop-Literatur und ihr Diskurs zwischen Affirmation und Subversion. Mit besonderer Berücksichtigung von Kathrin Röggla's Prosa. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006.

## **Vorlesungen**

Marschall, Brigitte: Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening. <https://webct.univie.ac.at/webct/cobaltMainFrame.dowebct> (13.12.2006).

Röggla, Kathrin: Poetikvorlesung. (unveröffentlicht) 10. und 11. 04. 2008, Literaturhaus am Inn. Typoskript zur Sichtung für die Diplomarbeit von Kathrin Röggla zur Verfügung gestellt.

## **Aufsätze aus Sammelbänden und Zeitschriften**

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

Baudrillard, Jean: Die Gewalt des Globalen. Der Geist des Terrorismus. In: Engelmann, Peter (Hg.): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002. S. 37-64.

Baudrillard, Jean: Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September. In: Engelmann, Peter (Hg.): Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen Verlag 2002. S. 65-78.

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

Behrendt, Eva: „Ich will niemanden abhalten Schulden zu machen“. In: Theater heute 46/7 (2005), S. 40-43.

Braun, Peter: Karl Katschthaler „Xenolektographie“. Hubert Fichte und die Ethnologen. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 187-190.

Dahlmüller, Götz: Nachruf auf den dokumentarischen Film. Zur Dialektik von Realität und Fiktion. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Dokumentarliteratur. München: Edition Text + Kritik 1973. S. 67-78.

Fetz, Bernhard und Klaus Nüchtern: Kathrin Röggla. Interview. In: Volltext 2 (2004), S. 1, 20.

Göttlich, Udo und Jörg-Uwe Nieland: Inszenierungsstrategien in deutschen Daily Soaps. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke 2000. S. 163-181.

Gutmair, Ulrich: Ich sind die Anderen. Exotismus, Empfindlichkeit, Ethnopoese und die Politik des Interviews bei Hubert Fichte. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 112-123.

Hermant, Jost: Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage. In: Grimm, Reinhold und Jost Hermant (Hg.): Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 33-52.

Ivanovic, Christine: Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Röggla's *really ground zero*. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 108-117.

Kluge, Alexander: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit (1985). In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 165-223.

Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 114-122.

Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 215-222.

Kluge, Alexander: Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts (1980). In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 57-69.

Kluge, Alexander: Interview von Ulrich Gregor. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 224-244.

Kluge, Alexander: Reibungsverluste. Gespräch mit Klaus Eder. In: Kluge, Alexander und Christian Schulte (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Hamburg: Vorwerk 1999. S. 245-262.

Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 17-35.

Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*. In: Nagelschmidt, Ilse und Lea Müller-Dannhausen u.a.: Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme 2006. S. 229-245.

Kralicek, Wolfgang: Geschüttelt, nicht gerührt. In: Theater heute 45/2 (2004), S. 38.

Krauthausen, Karin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 118-135.

Mecke, Jochen: Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktionen einer zentralen Kategorie moderner Literatur. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 82-114.

Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln. Am Beispiel des komponierten Filmes Solo von Mauricio Kagel. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: Francke 2000. S. 71-91.

Riedel, Peter: flow interviews. Realismus zwischen Facts und Fakes in Alexander Kluges Kulturmagazinen. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 136-147.

Röggla, Kathrin: die rückkehr der körperfresser. In: Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz, Wien: Droschl 2006. S. 31-51.

Röggla, Kathrin: ein anmaßungskatalog für herrn fichte. In: Kultur & Gespenster 1 (2006), S. 46-63.

Röggla, Kathrin: geisterstädte, geisterfime. In: Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz, Wien: Droschl 2006. S. 7-30.

Röggla, Kathrin: identifikation mit dem aggressor. In: Charim, Isolde und Doron Rabinovic (Hg.): Österreich. Beichte aus Quarantainen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 135-145.

Röggla, Kathrin: „KOUARDZ KL!NG „, L!FE!“ Und andere Optionen. In: Akzente 46/2 (1999), S. 124-132.

Röggla, Kathrin: mitarbeiten. In: Neumann, Kurt (Hg.): Die Welt an der ich schreibe. Ein offenes Arbeitsjournal. Wien: Sonderzahl 2005. S. 174-182.

Röggla, Kathrin: New York im Herbst 2001. im november, im dezember. In: Höllerer, Walter (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Berlin: SH-Verlag 2001. S. 368-379.

Röggla, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. zu einer ästhetik des literarischen gesprächs. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 98-107.

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.

Röggla, Kathrin: Wir adeln Technik und die Technik adelt uns zurück. In: kolik 8 (1999), S. 12-18.

Rothschild, Thomas: Machen Sie auch „b2b“? In: Österreichische Literatur 2004. Ein Presse-spiegel, 64 (2005), S. 67.

Schülke, Anne: Lügen und Täuschungen in der Interviewgesellschaft. Ein Interview mit Hubert Winkels. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 202-213.

Tillmans, Wolfgang: Authentisch ist immer eine Frage des Standpunktes. Ein Gespräch mit Martin Pesch. In: Kunstforum 133 (1996), S. 256-269.

Trzaskalik, Tim: Geklebte, gelebte Blätter. Notizen zum Genre des Interviews bei Hubert Fichte. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), S. 82-97.

Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Tübingen: Max Niemeyer 1974. S. 57-65.

Zapp, Andrea: Live – A User's Manual. Künstlerische Skizzen zur Ambivalenz von Webcam und Wirklichkeit. In: Knaller, Susanne (Hg.): Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 317-330.

## **Zeitungsartikel**

Böttiger, Helmut: Die Leute wollen nicht zuerzählt werden! In: Der Tagesspiegel: 07.05.2001, S. 1-3.

Dobretsberger, Christine: Realität und Entenhausen. In: Wiener Zeitung: 18.10.2002, S. 9.

Dusini, Matthias: Es ist ja wirklich passiert. In: Falter: 11.10.2002, S. 63-64.

Flieher, Bernhard: Schmutzige Verhältnisse. In: Salzburger Nachrichten: 24.04.2004, S. 16.

- Hilpold, Stephan: Im Zwielficht. In: Der Standard: 01.10.2004 (Beil. Rondo), S. 1, 3.
- Jarolin, Peter: Von Elend und Erfolgswang. In: Kurier: 08.06.2005, S. 29.
- Kralicek, Wolfgang und Klaus Nüchtern: Brutalität ist schick. In: Falter: 05.11.2004, S. 24, 57, 58.
- Mattheiss, Uwe: Professionelle Coolness und schrankenlose Hysterie. In: Süddeutsche Zeitung: 19.10.2002, S. 14.
- O. A: Der Theater-Sampler. In: Der Standard: 07.06.2005, S. 23.
- Reiterer, Reinhold: Vexierspiel mit Realität und Virtualität. In: Die Presse: 19.10.2002, S. 16.
- Röggla, Kathrin: die zapperfalle. In: Der Standard: 14.02.2007, S. 13.
- Schacherreiter, Christian: Die Sprachspiele der New Economy auf dem Prüfstand der Recherche. In: Oberösterreichische Nachrichten: 26.04.2004, S. 25.
- Wolters, Dierk: Alles dreht sich heute um Effizienz und Dynamik. In: Frankfurter Neue Presse: 29.04.2004, S. 3.

## **Texte aus dem Internet**

- Baigger, Katja: Talkshow auf der Theaterbühne – Realität wird fiktiv.  
<http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).
- Bittner, Jochen: Al-Quaida nimmt die Abkürzung nach Europa.  
[http://www.zeit.de/2004/13/Kasten\\_Terror](http://www.zeit.de/2004/13/Kasten_Terror) (13.05.2008).
- Bush, George W: Address to a Joint Session of Congress and the American People.  
<http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (07.05.2008).
- Erdmann, Lisa: Die Macht der TV-Bilder. Was ist die Wahrheit?  
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,158625,00.html> (03.06.2008).
- Hilpold, Stephan: Dummys der Luftfahrt.  
<http://www.sterischerherbst.at/2004/de/Programm/Detailc5b8.html?ProgrammeID=141&EreignisseID=18> (05.02.2007).
- Jakobs, Nadine: Studien zur deutschen und europäischen Außenpolitik. Deutsche Sicherheitspolitik nach dem 11. September 2001. <http://www.deutsche-aussenpolitik.de/resources/monographies/jakobs.pdf> (07.05.2008).
- Kaiser, Céline und Alexander Böhnke: Interview zu „wir schlafen nicht“. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen\\_interview.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm) (15.01.2007).

- Kedves, Alexandra: Arleccino, Aguirre, Abziehbilder. <http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).
- Kraft, Steffen: Generation Praktikum: Mehr Mut, mehr Wut. <http://stellenmarkt-content.sueddeutsche.de/jobkarriere/berufstudium/artikel/895/74821/> (14. 04.2008).
- Krauthausen, Karin: „ob das jetzt das interview sei?“. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman *wir schlafen nicht*. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen\\_krauthausen.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_krauthausen.htm) (15.01.2007).
- Linsmayer, Charles: „Ich bin nicht Kinski.“ <http://www.theateramneumarkt.ch/produktionen.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).
- Martin, Patrick: Milzbrandanschläge in USA gehen auf Biowaffenanlagen der Armee zurück. <http://www.wsws.org/de/2002/jan2002/milz-j05.shtml> (21.05.2008).
- O.A: fake reports/die 50 mal besseren Amerikaner. <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/roe/stu/deindex.htm> (06.02.2007).
- O.A: Klaus Kinski. Selbstdarsteller. [http://www.reproducts.de/museum/2001/1106\\_kinski/index.html](http://www.reproducts.de/museum/2001/1106_kinski/index.html) (12.08.2007).
- O.A: sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski! <http://www.theateramneumarkt.ch/produktion.php?quand=0405&p=0> (05.02.2007).
- Opferliste zum 11. September: 9/11 Victims List. [http://www.september11victims.com/september11victims/victims\\_list.htm](http://www.september11victims.com/september11victims/victims_list.htm) (07.05.2008).
- Patalong, Frank: Aufräumarbeiten – Argumente gegen den Gerüchtemüll. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,158524,00.html> (03.06.2008).
- Rey, Frank: Deutsche Sicherheitspolitik nach dem 11. September 2001. Die militärische Intervention als Mittel deutscher Außenpolitik an den Beispielen Afghanistan und Irak. <http://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=0g2j1uBjSTkC&oi=fnd&pg=PP8&ots=QSXmGGjedU&sig=91Q9VdkGjiXbdpvHHHuxVPjukRw#PPA3,M1> (07.05.2008).
- Röggl, Kathrin: das letzte hemd. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/hemd.htm> (15.01.2007).
- Röggl, Kathrin: der akustische fichte. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/fichte.htm> (15.01.2007).
- Röggl, Kathrin: Eine Stimme mit Eigensinn. Alexander Kluge. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/kluge.htm> (15.01.2007).
- Rübenauer, Uli und Charlotte Prombach: Interview mit Kathrin Röggl am 30. März 2001 in Weikersheim. [http://www.kathrin-roeggla.de/text/wetter\\_interview.htm](http://www.kathrin-roeggla.de/text/wetter_interview.htm) (15.01.2007).
- Schulte, Christian: Dialoge mit Zuschauern. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit. [http://www.kluge-alexander.de/aufsatz\\_dialoge\\_m\\_zuschauern.shtml](http://www.kluge-alexander.de/aufsatz_dialoge_m_zuschauern.shtml) (30.07.2007).

Schweer, Thomas: „Die Leute werden von mir sagen, daß ich tot bin ...“ Klaus Kinski.  
[http://www.splating-image.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=35&Itemid=8](http://www.splating-image.com/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=8) (13.06.2008).

## **Programmhefte**

Elfriede Jelinek: Babel. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005.

Elfriede Jelinek: Bambiland. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004.

Kathrin Röggla: fake reports. Programmheft Volkstheater Wien. Premiere 16. Oktober 2002.

Luigi Nono: Intolleranza 1960: Szenische Aktion in zwei Teilen. Programmheft Staatstheater am Gärtnerplatz. Premiere 13. Mai 2007.

Lux, Joachim: Ja, ich öffne Ihnen jetzt die Augen. Durchs Dickicht von „Babel“. In: Elfriede Jelinek: Babel. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005. o. S.

Lux, Joachim: Zu „Bambiland“. In: Elfriede Jelinek: Bambiland. Programmheft Burgtheater. Nr. 86, Spielsaison 2003/2004. S. 4-7.

Sontag, Susan: Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. Die Folter der Gefangenen ist keine simple Verfehlung. In: Elfriede Jelinek: Babel. Programmheft Burgtheater. Nr. 113, Spielsaison 2004/2005. o. S.

# Anhang

## *Abstract*

Die in Salzburg geborene und in Berlin lebende Schriftstellerin Kathrin Röggla versteht sich selbst als gesellschaftskritische Autorin. Sie setzt sich in ihren Texten mit gegenwärtigen Phänomenen und Prozessen auseinander, die sich auf die Gesellschaft im Allgemeinen und das Individuum im Besonderen auswirken. Es geht ihr dabei darum, die gesellschaftliche Wirklichkeit, innerhalb der sich das Subjekt bewegt, auf die Strukturen hin zu untersuchen, die sie ausmachen – auf Strukturen und Machtdiskurse, die diese Wirklichkeit generieren. Dabei greift sie mehrfach auf ein dokumentarisches Verfahren zurück, das für viele ihrer Texte als konstitutiv gelten kann. Der Titel *‘Wieder die Wirklichkeit’* bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Frage, die zugleich auch der Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit ist, nämlich, inwieweit der Einsatz des dokumentarischen Verfahrens, auf das Röggla in ihren Texten zurückgreift, heute überhaupt noch eine adäquate Form darstellen kann, über die sich etwas aussagen lässt. In welcher Weise kann das dokumentarische Versprechen (das den unmittelbaren Zugriff auf eine Realität suggeriert, die jedoch hinter Abbildungs-, Kopier- und Inszenierungsvorgängen zunehmend zu verschwinden scheint) hier überhaupt noch eingelöst werden bzw. welche Wirklichkeitsbehauptung wird dem/der RezipientIn dabei suggeriert?

Wie nun anhand der untersuchten Dramentexte (*wir schlafen nicht, fake reports, sie haben so viel liebe gegeben, herr kinski!*) gezeigt werden konnte, hat man es hier nicht mit einem Dokumentarismus im klassischen Sinne zu tun, der versucht das gesammelte *‘Fakten-material’* abbildrealistisch eins-zu-eins widerzuspiegeln, sondern mit dokumentarischen Techniken in einem weiteren Sinne. Dokumentarische Technik bezieht sich hier auf ein Verfahren, bei dem die unterschiedlichen Texturen, die von Röggla während der Recherche gesammelt wurden, zitiert, paraphrasiert, sprachlich bearbeitet und neu zusammengesetzt werden. Das gesammelte *‘Faktenmaterial’* wird also überzeichnet und kontrastiv in einen nun polyphonen Text montiert. Was den Zugriff auf und den Umgang mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen betrifft, so orientiert sich Röggla vornehmlich an der Arbeitsweise des Medientheoretikers und (Film-)Autors Alexander Kluge als auch an jener des Schriftstellers, Ethnologen und Journalisten Hubert Fichte, die diesbezüglich als ihre zentralen Referenzen gelten können. In Anlehnung an Kluges *‘antagonistischen Realismusbegriff’* werden in Rögglas Texten das Dokumentarische und das Fiktionale nicht als getrennte Bereiche behandelt, sehr wohl aber in ihrer jeweiligen spezifischen Eigenart dargestellt. Röggla geht es dabei auch immer um ein *‘mediales Dazwischen’*, um eine *‘Hybridisierung’* des Genres und auf diese Weise auch des

jeweiligen Mediums. Dementsprechend greift sie in ihren Texten auf Mischformen zurück, die mit der eindeutigen Zuordnung des Genres (Theaterstück, Roman, Hörspiel, Reportage, Interview, Remake ...oder doch etwas völlig Anderes?) spielen. Dadurch wird auch ein distanzierender Effekt erzielt, der nicht nur Irritation, sondern auch Misstrauen dem Medium gegenüber provoziert. Es sind Mischformen, die sowohl dokumentarische als auch fiktionale Elemente gleichwertig in den Text miteinbeziehen und dabei sowohl die dargestellte (auf spezifische Weise inszenierte) Wirklichkeit als auch die Authentizität des menschlichen Vorstellungsvermögens (im Sinne von Wünschen, Träumen und Phantasien) als einen `realistischen Zusammenhang´ darzustellen versuchen. Es geht Kathrin Röggla diesbezüglich aber nicht allein nur darum, der Frage nachzugehen, wie gesellschaftliche Wirklichkeit hergestellt wird, sondern auch darum, den Strukturen, die unmittelbar auf das Bewusstsein einwirken, etwas entgegenzusetzen. Es ist, wie sie selbst sagt, eine `Gegenerzählung´ an der sie arbeitet. `Wider die Wirklichkeit´ bezieht sich in diesem Zusammenhang sowohl auf das Movens von Rögglas Schreiben (eben eine Form von Protest an dieser Art von Wirklichkeit zu implementieren) als auch auf das konkrete textkompositorische Verfahren, das innerhalb ihrer Texte angewandt wird. In ihren Texten werden gegenwärtige Inszenierungsvorgänge thematisiert, durch ihr textkompositorisches Verfahren wird dann aber Inszenierung auf mehreren Ebenen sichtbar gemacht, da die Medialität des Textes eingeblendet und dadurch auch das inszenatorische Verhältnis des eigenen Textes zur Wirklichkeit sichtbar gemacht wird. Durch die wechselseitige Überblendung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen und die spezifische Weise ihrer Darstellung wird ein `Verhandlungsraum´ geschaffen, der sowohl Distanz als auch Annäherung ermöglicht und der die eingeschliffene Wahrnehmung (sowohl dem Medium als auch der behandelten Thematik gegenüber) in Frage stellt. Ähnlich wie in Kluges `politique des auteurs´ ist Röggla `Zeugin einer Erfahrung´. Sie kommuniziert diese Erfahrung in ihrer Subjektivität an den/die RezipientIn, der/die daraufhin überprüfen kann, inwieweit das Dargestellte mit seiner/ihrer Eigenerfahrung übereinstimmt. Dabei machen die Texte auch auf die Brüche und Diskontinuität innerhalb der verhandelten Diskurse aufmerksam. Es sind Gegenerzählungen, die durch die Art und Weise ihrer Darstellung darauf abzielen, Eigenerfahrung zu aktivieren und `Eigensinn´ aufzubauen gegenüber jenen Strukturen und Machtdiskursen, die das Subjekt in seiner Handlungsfähigkeit determinieren, als auch gegenüber den `eingeschliffenen Wahrnehmungsgewohnheiten´ und dem darin verankerten Bild von Wirklichkeit.

## LEBENS LAUF

Elisabeth Pirker

Geboren am	19.12.1980 in Klagenfurt
1987- 1991	Volksschule Ottmanach (Kärnten)
1991- 1996	AHS, BG / BRG Mössingerstraße (Klagenfurt / Kärnten)
1996 – 2001	Ausbildung zur Früherzieherin, Kindergarten- und Hortpädagogin (BAKIP, Klagenfurt / Kärnten)
1999 – 2001	Schauspielunterricht (Akademie für Kunst und Kultur, Klagenfurt / Kärnten)
Seit Oktober 2001	Studium der deutschen Philologie und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Oktober 2002 – Juni 2006	Absolvierung des Moduls Deutsch als Fremdsprache / Zweitsprache
Seit Juli 2006	DaZ-Kursleiterin beim Verein Projekt Integrationshaus