



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Miteinander, nebeneinander, gegeneinander. Sprechen
in ausgewählten Theatertexten von Kathrin Röggl

verfasst von / submitted by

Michaela Kurcsics, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 066 818

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

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Mein Dank gilt Frau ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die Betreuung bei dieser Arbeit.

Ich möchte mich auch bei meiner Familie für ihre Unterstützung bedanken – ganz besonders bei meinen Eltern, die mein Studium ermöglicht haben und mir immer zur Seite stehen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Forschungsstand und -relevanz	8
1.2	Theoretischer Einstieg zur (Post-)Dramatik.....	10
1.2.1	(Post-)Dramatik?	12
1.2.2	Rögglas als „Kind des postdramatischen Theaters“	14
1.2.3	Begriffsklärungen.....	17
2	Kathrin Rögglas „Sprechen“	18
2.1	„Literarisches Sprechen“	19
2.1.1	Mündlichkeit – Schriftlichkeit	21
2.1.2	Butler und die „Foucault-Brille“	23
2.1.3	Techniken und Traditionen	25
2.2	„Zwischenmenschlich“	26
2.2.1	(Selbst-)Inszenierung	27
2.2.2	Ich-AG und Kollektiv.....	29
2.2.3	Opfer, Geisterfiguren, Entscheider.....	31
2.3	Gesprächskultur	33
2.3.1	„Kleine bewegliche Katastrophen“	33
2.3.2	Redegebote, Schweigezwang.....	34
2.3.3	Sprecharten und die „Konjugation des Zuhörens“	36
2.4	Räume.....	38
3	Theatertextanalyse	41
3.1	Textträger.....	43
3.1.1	„Zwischenmenschliche“ Beschreibungen	44
3.1.2	Chor - Kollektiv	49
3.1.3	Schweigen	57
3.2	Gespräche	62
3.2.1	Kommunikationsformen.....	63
3.2.2	Poetisches Sprechen	68
3.2.3	Sprechen ohne Worte	77
3.3	Räume.....	82
3.3.1	Räume und Wegbeschreibungen.....	83
3.3.2	Nähe und Distanz	89
4	Territorium und Textraum	96

5	Literaturverzeichnis	104
5.1	Primärliteratur.....	104
5.2	Sekundärliteratur	104
5.3	Internetquellen	108
6	Abstract	110

1 Einleitung

Diese Arbeit dient der umfassenden Analyse zweier Theatertexte von Kathrin Röggla, nämlich *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen*,¹ unter dem Blickpunkt eines wichtigen – aber bislang in der Forschung vernachlässigten – Aspekts: dem Sprechen. Auf die Bedeutung des Themas sowie seine Vielfältigkeit verweist Röggla in ihrer „Essenpoetik“-Vorlesung:

Aber wer spricht im Text noch mit wem? Wer ist der strenggenommene Interviewpartner, wer wird von wem beim Reden beobachtet, wessen Mündlichkeit bleibt im Raum [...]? Also wer zitiert hier wen und wer hört zu? Wer suggeriert hier Neutralität, eine Außenposition, und wer will gehört werden?²

Daran anschließend möchte ich zuerst grundlegende Forschungsfragen formulieren, ehe ich näher auf Fragen bezüglich der Theatertextanalyse eingehe: Welches Verständnis von Sprechen vermittelt und beschreibt Kathrin Röggla, und wie setzt sie dieses in ihren Theatertexten um? Welche Verbindungen stellt sie zu den Begriffen An- und Abwesenheit sowie Macht her, und wie thematisiert sie diese auf den verschiedenen Ebenen in ihren Theatertexten?

Spezifischere Fragestellungen zur Theatertextanalyse orientieren sich an der Forschung zum (post-)dramatischen Theater hinsichtlich der Figuren/Textträger sowie der Verwendung und Funktion von Sprache und Sprechen, vor allem an Pfister und Poschmann.³ Dabei sollen folgende theatertextanalytische Fragen verfolgt werden, um ein umfassendes Bild des Sprechens auf allen Textebenen zu erhalten: Wo bzw. wie treten Textträger als klassische Figuren auf, die von ihrem Leben bzw. ihren Gedanken berichten und an der Handlung aktiv beteiligt sind, und wie werden sie zu Sprachflächen gemacht? Welche Erscheinungsformen setzt Röggla ein, um Personen bzw. Stimmen im Text zu präsentieren, und wo treten dabei Differenzen auf? Welche Mittel und Techniken verwendet Röggla, um Effekte der Mündlichkeit bzw. des Gesprochenen zu erreichen? Inwiefern lässt sich noch von klassischen Dia- oder Monologen sprechen bzw. wie gestaltet sich die Kommunikation im Text? Wie stark sind Sprech- und Zusatztext voneinander abgegrenzt, und wo gibt es Annäherungen bzw. Aufweichungen?

Diesen Fragen wird sich auf unterschiedliche Arten genähert: In Kapitel 1.1 wird mit einem Einstieg über die Forschungssituation zu Rögglas Werk begonnen. Das anschließende Kapitel stellt die Grundlagen für die Theatertextanalyse dar und enthält eine kurze Darlegung der Positionen der (post-)dramatischen Forschung sowie die Wahl der Terminologie.

¹ Röggla, Kathrin: *die unvermeidlichen*. In: Röggla, Kathrin: *besser wäre: keine*. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 333-382. und Röggla, Kathrin: *Kinderkriegen*. In: Carstensen, Uwe (Hg.): *Theater, Theater. Aktuelle Stücke* 23. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 541-615.

² Röggla, Kathrin: *Essenpoetik*. <http://roeggla.net/wp-content/uploads/2015/12/roegglaessenpoetik.pdf> (08.10.18), S. 33.

³ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1989. München: Fink 2001. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= *Theatron* 22).

Kapitel 2 beinhaltet Rögglas Überlegungen zum Thema Sprechen in ihren poetologischen Texten. Mittels Close Reading der Essays und Poetik-Vorlesungen soll eine ‚Poetologie des Sprechens‘ entstehen, die jene Schwerpunkte bezüglich des Sprechens hervorhebt. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Begriffen der Macht und der An- bzw. Abwesenheit. Zur Ergänzung sollen ausgewählte AutorInnen miteinbezogen werden, etwa Butler und Foucault.

Abschließend kommt es zu einer Figuren-, Sprach- und Strukturanalyse der Theatertexte: Das Hauptthema Sprechen soll auf seine Formen und Funktionen auf den verschiedenen Ebenen der Texte untersucht werden. Ebenso sollen die Schwerpunkte, die zuvor im theoretischen Teil herausgearbeitet wurden, mit besonderer Berücksichtigung der Punkte An- bzw. Abwesenheit sowie Macht, auf ihre Verwendung in den Theatertexten erforscht werden.

1.1 Forschungsstand und -relevanz

Kathrin Röggl ist eine gut rezipierte Autorin, die seit zwanzig Jahren Texte publiziert. In der Forschung zu ihrem Werk sind lange hauptsächlich abgedruckte Gespräche, Rezensionen und Vergleiche mit anderen „Fräuleinwunders“⁴ veröffentlicht worden.⁵ Schleppend hat die Auseinandersetzung in Form von Artikeln sowie universitären Abschlussarbeiten⁶ begonnen. Erst 2017 wurde ein Sammelband von Balint, Nusser und Part herausgegeben, der die wichtigsten Themen von Genrezuordnungen, Diskursen und poetischen Verfahren abzudecken versucht.⁷

In der Forschungsliteratur findet sich eine Schwerpunktsetzung auf Themen bzw. Diskurse, wie die Ökonomisierung und Katastrophensituationen. Als Leitsatz kann Bettens „Ideologiekritik durch Sprachkritik“⁸ gelten: Untersuchungen der Sprache Rögglas werden stets auf die Themen bezogen; die Verwendung der Sprache als Zitation mit dem Ziel der Offenlegung ist ein häufiger Gegenstand in Arbeiten zu Röggl. Dabei erfolgt die Untersuchung der Sprache meist unter

⁴ Vgl. Strigl, Daniela: Fräulein- und andere Wunder. Galvagni, Röggl & Co. In: Aspetsberger, Friedrich (Hg.): Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl. 2001, S. 131-151.

⁵ Vgl. Gürtler, Christa: Röggl, Kathrin. Sekundärliteratur. In: KLG. <http://www.munzinger.de/document/0000024887> (11.10.2018).

⁶ Pirker, Elisabeth: Wi(e)der die Wirklichkeit – Dokumentarische Verfahrensweise in den Dramen von Kathrin Röggl. Diplomarbeit, Univ. Wien 2008. Remes, Aline: Der Katastrophendiskurs bei Kathrin Röggl. Eine Analyse der Ideologiekritik durch Sprachkritik in really ground zero. 11. september und folgendes, draußen tobt die dunkelziffer und die alarmbereiten. Masterarbeit, Univ. Wien 2016. Weiss, Marielle: Mediale Inszenierung. Zu aktuellen Formen von Text und Autorschaft bei Kathrin Röggl. Diplomarbeit, Univ. Wien 2012.

⁷ Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggl. München: edition text + kritik 2017.

⁸ Betten, Anne: Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Betten, Anne / Schiewe, Jürgen (Hg.): Sprache - Literatur - Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Schmidt 2011 (= Philologische Studien und Quellen 234), S. 151.

dem Gesichtspunkt eines Themas, d.h. die Sprache selbst steht kaum im Fokus.⁹ Zudem konzentriert sich die Forschung auf wenige Werke, insbesondere *wir schlafen nicht* und *really ground zero*.¹⁰ Damit verbunden sind Fragen nach Inter- bzw. Multimedialität, da Rögglas einige Texte für verschiedene Medien umgearbeitet hat.¹¹ Auf ihrer Werkliste finden sich neben Prosa-Ähnlichem, Theatertexten und Essays auch Radiobeiträge und ein Dokumentarfilm, den sie als Mainzer Stadtschreiberin gedreht hat.¹² Auch der Dokumentarismus, den Rögglas mit ihren Recherchen, insbesondere durch Interviews mit Fachleuten, und der Montage von Aussagen und Material in ihre Werke einfließen lässt, wird in der Forschungsliteratur untersucht.¹³

Oft steht Rögglas als Kolumnistin, Teilnehmerin von Diskussionsrunden sowie Vortragende bei Vorlesungen in der Öffentlichkeit. Dabei bezieht sie nicht nur zu aktuellen Themen Stellung,¹⁴ sondern legt auch Hintergründe und Vorgehen ihres Schreibens offen. Hervorzuheben ist Rögglas Umgang mit wissenschaftlicher Literatur aller Art: von Literatur- und Kulturtheorie über Politik bis hin zu Ökonomie. Diese Sammlung an Informationen wird oft zur Unterstützung bei der Untersuchung von Rögglas Werken eingesetzt. Rögglas poetologisches Konzept wurde bislang in Aufsätzen behandelt, wobei oft auch ihre literarischen Werke miteinbezogen werden.¹⁵ Bei diesen Beiträgen sowie bei jenen, die sich rein auf poetologische Texte konzentrieren,¹⁶ wird jedoch kein spezifischer Aspekt in den Fokus gestellt.

Dabei fehlt eine ausführliche Aufarbeitung von Rögglas Verständnis von Sprechen, welches sie in ihren poetologischen Texten eingehend beschreibt. Obwohl sie ihre Arbeit mitunter über Begriffe, die das Sprechen betreffen, erklärt und dies in der Forschung auch berücksichtigt wird,

⁹ Hervorzuheben ist hierbei Reinhardt, Michaela: „Poetische Sprache“ in zeitgenössischen Theatertexten am Beispiel von Kathrin Rögglas „worst case.“ In: Betten, Anne (Hg.): Sprache - Literatur - Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Schmidt 2011 (= Philologische Studien und Quellen 234), S. 176-196.

¹⁰ Rögglas, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt am Main: Fischer 2004. Rögglas, Kathrin: *really ground zero*. 11. september und folgendes. Frankfurt am Main: Fischer 2001.

¹¹ Allen voran *wir schlafen nicht*, das als Prosawerk, Theaterstück und Radiobeitrag erschienen ist (vgl. Rögglas Homepage <http://www.kathrin-roeggla.de/biobib> (12.10.18)).

¹² Für die Auflistung von Rögglas Werk soll auf den KLG-Eintrag verwiesen werden: Gürtler: Rögglas, Kathrin.

¹³ Zum Beispiel Brogi, Susanna / Hartosch, Katja: Dokumentarische(s) Arbeiten - Arbeit dokumentarisch. In: Brogi, Susanna et. al (Hg.): Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen. Bielefeld: transcript 2013 (= Gesellschaft der Unterschiede 11), S. 449-475.

¹⁴ Siehe z.B. die Diskussionsrunden in Solty, Ingar / Stahl, Enno (Hg.): Richtige Literatur im Falschen? Schriftsteller – Kapitalismus – Kritik. Berlin: Verbrecher Verlag 2016.

¹⁵ Allkemper, Alo: Kathrin Rögglas. „stottern“. In: Allkemper, Alo et. al. (Hg.): Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben. München: Wilhelm Fink 2012, S. 417-430. Kupczyńska, Kalina: Nachhaltigkeit in der Literatur. Kathrin Rögglas poetologisches Programm. In: Korte, Hermann (Hg.): Österreichische Gegenwartsliteratur. München: Ed. text + kritik 2015, S. 208-216.

¹⁶ Canaris, Johanna: das prinzip der schraube. Kathrin Rögglas diskursiver Realismus. In: Jahrbuch Gegenwartsliteratur 16 (2017), S. 233-255. Stuhlmann, Andreas: „Kleine Textmonster“. Zu Kathrin Rögglas poetischem Verfahren. In: Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Rögglas. München: edition text + kritik 2017, S.79-106.

zum Beispiel mit dem Titel von Allkempers Beitrag „stottern“, hat sich noch niemand diesem Aspekt eingehender gewidmet. Die Ausarbeitung der Bedeutung, die sie mit solchen Begriffen für ihre literarischen Werke darlegt, fehlt demnach. Mit dieser theoretischen Grundlage soll eine gute Basis für die Frage ‚Wer spricht?‘ erzielt werden. Diese Frage wird nicht nur in der Forschung zur Postdramatik oft gestellt,¹⁷ sondern auch für Rögglas Werke ist diese Frage zentral,¹⁸ wobei als besonders präsent die häufige Verwendung des Konjunktivs bzw. der indirekten Rede sowie die Montage mit Zitaten und O-Tönen aus Recherchegesprächen und den Medien anzusehen ist.

Die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit sind allerdings zwei Texte, die auf den ersten Blick auf solche offensichtlichen Spiele mit der Sprechposition verzichten und traditioneller als die vorherigen anmuten. Weiter ist die Wahl auf jüngere Theatertexte Rögglas gefallen, die bislang in der Forschungsliteratur ausgespart wurden, wohl unter anderem, da diese nicht direkt mit den sonst so beliebten Themen der Katastrophe und der Ökonomie zusammenhängen. Zusätzlich handelt es sich hier um die – derzeit – letzten veröffentlichten Theatertexte, da mir freie Zugänglichkeit wichtig scheint, wenn ich auf der Textebene bleiben möchte.

1.2 Theoretischer Einstieg zur (Post-)Dramatik

Die Wahl der Schreibweise (Post-)Dramatik als Titel dieses Kapitels soll auf die Frage nach diesen beiden Begriffen verweisen. Ähnlich des Beitrages von Tigges „(Post-)Dramatische Formenvielfalt“,¹⁹ auf den ich im Kapitel 1.2.1 näher eingehe, geht es mir nicht darum, Postdramatik wie Dramatik genau zu definieren bzw. abzugrenzen, sondern verschiedene Positionen darzustellen und Probleme der Zuordnung sowie der Grenzziehung aufzuzeigen.

Der Begriff der Postdramatik, der durch die Monographie *Postdramatisches Theater* von Hans-Thies Lehmann diesem zugeschrieben wird, sorgt für eine rege Diskussion in der Forschung: Lehmann selbst beteiligt sich daran, indem er betont, dass das Präfix Post- nicht zeitlich verstanden werden soll, d.h. dass in einer Zeit ‚nach‘ dem Drama nur mehr Postdramatisches

¹⁷ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 98-111.

¹⁸ Vgl. Kormann, Eva: Wer spricht? Zur „wackeligen“ Sprechposition bei Kathrin Röggl. In: Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggl. München: edition text + kritik 2017, S.124-142.

¹⁹ Tigges, Stefan: (Post-)Dramatische Formenvielfalt. Ausformungen, Durchdringungen und Abgrenzungen. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 185-214.

entstehen würde.²⁰ Sehr aufschlussreich sind auch die Beiträge im Sammel- bzw. Tagungsband *Postdramatik: Reflexion und Revision*, wo in Diskussionsrunden, E-Mail-Wechseln und Aufsätzen der Begriff besprochen, verhandelt und an Texten Jelineks untersucht wird.²¹ Diese Versuche der Begriffsklärung dienen zur Einkreisung der Thematik der Postdramatik, aber auch der Abgrenzung zum Dramatischen und dem Postpostdramatischen.

In Gesprächen und Verhandlungen bilden sich neue Vorstellungen und Zusammensetzungen der Postdramatik, wobei sich die Frage danach nicht auf die Wissenschaft beschränkt. So wurden im Zuge des Sammelbandes einige AutorInnen und RegisseurInnen zu Wort gebeten. Auch ein Beitrag von Rögglä ist darin abgedruckt,²² der ihren Kommentar zur Postdramatik enthält und der, mit Abänderungen, auch in der Poetik-Vorlesung *Die falsche Frage*²³ vorhanden ist. Dabei geht es um ihre Einschätzung und ihre eigene Behandlung des Themas, denn mit ihrer Offenlegung in den theoretischen Texten beschreibt sie unter anderem ihre Einstellung zur (Post-)Dramatik sowie ihre „Einbettung“ und Positionierung. Für die Arbeit soll sich anhand dieser Darlegungen ein Rahmen ergeben, in dem Rögglas Theatertexte sinnvoll, in Hinblick auf Frage- und Zielstellungen sowie Vokabular, zu untersuchen sind.

Das folgende Kapitel dient zur Erklärung von Begriffen und Kontexten sowie für Fragen nach Rögglas Interesse für bestimmte Aspekte. In einem ersten Beispiel soll Rögglas Umgang mit Forschungsliteratur dargelegt werden, ehe dies in Kapitel 2 ausführlich und unter einem anderen Blickpunkt geschieht. Neben einem Grundgerüst für die Analyse von Rögglas Theatertexten, soll aber auch deutlich werden, wieso die Frage nach der Zugehörigkeit Rögglas zur (Post-)Dramatik keinen Mehrwert bringt bzw. keine Forschungsfrage darstellt.

²⁰ Vgl. z.B. das Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka. „Für jeden Text das Theater neu erfinden“. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 33-34.

²¹ Siehe z.B. das eben genannte „Für jeden Text das Theater neu erfinden“, S. 33-45. sowie den E-Mail-Wechsel zwischen Karen Jürs-Munby und Artur Pelka: „Postdramatik?“ Zur aktuellen Forschung mit Blick auf Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 17-32. und Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 167-184.

²² Rögglä, Kathrin: wir sprechen uns noch. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 11), S. 55-60.

²³ Rögglä, Kathrin: Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen. Berlin: Theater der Zeit 2015.

1.2.1 (Post-)Dramatik?

Die (Post-)Dramatik beschäftigt Literatur- wie Theaterwissenschaft, wobei der Fokus entweder auf die Aufführungssituation oder den Text gelegt wird. Thema dieser Arbeit stellt einzig der Text dar, weshalb die Aufführungssituation bei der Theatertextanalyse ausgeklammert werden soll. Weiter soll an dieser Stelle vor allem die Frage nach Sprechen bzw. Sprache in Hinblick auf die Bedeutung sowie die Veränderungen in der (Post-)Dramatik beleuchtet werden. Dabei handelt es sich allgemein um viel diskutierte Themen.²⁴

In diesem Kapitel kommt es zu einer doppelten Auswahl: Einerseits werden nur bestimmte ForscherInnen behandelt, die entweder eine wichtige Referenz Rögglas darstellen und im Kapitel 1.2.2 nochmals behandelt werden, wie Lehmann und Stegemann, oder die für die Begrifflichkeiten dieser Arbeit unerlässlich sind. Der Einbezug einer jeden Arbeit zur Postdramatik, Dramatik sowie zu den zahlreichen Schattierungen und Abwandlungen ist für eine solche kurze theoretische Einleitung weder sinnvoll noch möglich. Andererseits werden aus den einzelnen Theorien und Überlegungen nur gewisse Aspekte herausgehoben, d.h. neben dem Sprechen auch die Figuration, Handlung sowie, in geringem Ausmaß, Bezüge zur Realität. Da diese Theorien aus der Theaterwissenschaft stammen, beziehen sie stets Aufführungsmöglichkeiten, SchauspielerInnen sowie RegisseurInnen ein, worauf hier nicht eingegangen wird.

Als Ausgangspunkt für die folgenden kurzen Skizzen einzelner Theorien dienen Überlegungen zum Drama, wobei ich mich vor allem auf Pfister beziehe. Neue Theaterformen werden in Abgrenzung von diesen traditionellen Schemata beschrieben: Figurenkonzeptionen und -charakterisierungen, die sich unter anderem aus zugehörigen Monologen und Repliken sowie aus den erklärenden Nebentexten ergeben, bilden die Grundlage für die Handlung.²⁵

Poschmann hat in ihrer 1997 erschienen Dissertation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* Wege für sinnvolle Analysen von Gegenwartstheatertexten beschrieben. Sie hat dabei zum einen Begriffe auf die Probe gestellt und durch für sie besser passende ersetzt und zum anderen durch ihr induktives Vorgehen die Analysekriterien für jeden Theatertext neu bestimmt. So stellt sie folgende Beobachtungen für das Theater der 1990er an: Die Sprache wird zum neuen Protagonisten und erfährt eine Aufwertung der Materialität. Figuren dienen oftmals als bloße Hülle für das Sprechen; Körper und Stimme werden voneinander getrennt. Diese rudimentäre

²⁴ Siehe dazu zum Beispiel Birkenhauer, Theresia: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Theatron 52), S. 15-23. und Hochholding-Reiterer: Spricht wer? S. 98-111.

²⁵ Vgl. Pfister: Das Drama.

Figuration besteht demnach aus Trägern von Funktionen bzw. Textträgern. Damit einher geht der Wechsel von innerem zu äußerem Kommunikationssystem bzw. eine Schwerpunktverschiebung auf letzteres.²⁶

In Lehmanns 1999 erschienener Monographie *Postdramatisches Theater* werden nichtdramatische Formen und Beispiele des Theaters der 1970er bis 1990er Jahre untersucht, mit dem Ziel einer „ästhetische[n] Logik des neuen Theaters [Hervorh. Lehmann]“.²⁷ Hinsichtlich des Stellenwerts von Text und Sprache, in Verbindung mit den Figuren und der Handlung, stellt Lehmann Folgendes fest: Der Text wird entthront, die Sprache de-semantisiert, Figuren entindividualisiert. Mit der Verfremdung und Autonomisierung der Sprache geht die Verbindung zu den Figuren verloren; neue Subjektkonzeptionen sind notwendig. Die Mimesis hat ausgedient; im Fokus steht die (Selbst-)Wahrnehmung des Publikums.²⁸

Die Monographie *Kritik des Theaters* von Stegemann bezieht die titelgebende Kritik nicht nur auf Theater, sondern geht einher mit der Kritik an der Postmoderne, etwa dem Kapitalismus und der Ökonomisierung des Lebens, an Theaterformen, an „Schauspielen“ und Performen, an Institution sowie der Gruppen- bzw. Gemeinschaftsbildung vor, auf und hinter der Bühne. Er regt dazu an, dass der Theaterbetrieb beginnen sollte, die Gesellschaftsordnung sowie den eigenen Platz darin zu überdenken, und fordert Theater demnach als kritikfähige Kunst, die wichtige Themen anspricht und nach Verantwortung und Veränderung strebt. Damit wird gleichzeitig Kritik am postdramatischen Theater geäußert, zu deren Überwindung er aufruft: Stegemann referiert auf die bereits bei Lehmann genannten Vorstellungen und zeigt, welche Folgen und Wirkungen jenes postdramatische Theater hat. Besonders aufgefallen ist dabei, in Verbindung mit der Performativität sowie der Handlung, der Begriff des Schauseins.²⁹

Kritik am Postdramatischen äußert auch Haas 2007 in *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, in dem sie die Bewegung des Dramas Ende des 20. Jahrhunderts bis Anfang des 21. Jahrhunderts untersucht. Dabei stellt sie eine „Renaissance des dramatischen Dramas“³⁰ fest, einhergehend mit der Rückkehr von Dialog, Interaktion und Handlung und damit auch Parametern, wie der Konflikt und die Mimesis. Damit rückt das Subjekt wieder in den Vordergrund; Risse zwischen diesem und der Welt bzw. den Objekten werden ebenso festgehalten, aber auf andere Art

²⁶ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 297-310.

²⁷ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 15.

²⁸ Ebd. S. 266-272.

²⁹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2013.

³⁰ Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Theater. Wien: Passagen 2007, S. 177.

behandelt. Die Monographie von Haas nimmt dabei immer Bezug zur Postdramatik, sodass man den Eindruck gewinnt, diese Form sei heute ‚Normalität‘.

Die kurzen Vorstellungen dienen nicht nur der Orientierung, sondern zeigen auch die Einseitigkeit dieser Theorien, während in der Praxis laut Tigges eher eine „(post-)dramatische Formenvielfalt“ zu beobachten ist.³¹ Tigges schlägt die Beendigung der strikten Trennung beider Seiten vor. Dazu formuliert er „[a]ktuelle Tendenzen und fünfzehn Thesen“, aus denen ich die Re- und Entdramatisierungsstrategien, einen möglichen Rückgang der Handlung, verbunden mit neuen Aufgaben der Figuren, sowie dem Abbau des Dialogischen zugunsten eines Erzähltheaters herausgreifen möchte.³² Seine Beobachtungen zu Sprache bzw. Sprechen, durch die Schwerpunktsetzung auf Sprechakte bzw. -handlungen, sollen zitiert werden:

[...] Die Sprache und das Sprechen werden insbesondere dadurch aufgewertet, dass im Text und auf der Bühne durch die (sich weiter durchsetzenden) permanente Präsenz der Figuren / SchauspielerInnen anders bzw. auch vermehrt gemeinsam gesprochen und einander genauer zugehört wird, weswegen die Sprache und das Sprechen im Theaterraum von allen Beteiligten kritischer befragt werden können.³³

Hier wird noch einmal die Relevanz des Themas Sprache und Sprechen hervorgehoben und auf die Frage nach neuen Formen und Rollen der Sprache und des Sprechens, d.h. nach den neuen Beziehungen zwischen Sprechenden und Gesprochenem, hingewiesen. Das Interesse für das Potential und die Möglichkeiten für künstlerische Neugestaltungen der Darstellung von Sprechenden ist dabei allen Theorien gemeinsam.

1.2.2 Rögglas als „Kind des postdramatischen Theaters“

Die Kapitelüberschrift stammt von Rögglas, d.h. sie hat sich in einem theoretischen Text als solches, zu „101 Prozent“,³⁴ beschrieben. Daran lässt sich Rögglas Bewusstsein für Traditionen ablesen, ebenso für den Einfluss, dem sie ausgesetzt ist. In einer Fußnote fügt sie weitere ihrer ‚Vorfahren‘ hinzu: die historische Avantgarde, das absurde Theater und den Punk.³⁵ Allen diesen Richtungen ist die Abwendung vom traditionellen Drama gemeinsam, und Fragen nach neuen Formen und nach Möglichkeiten, das Theater anders zu gestalten, stehen im Vordergrund. Im Anklang daran stellt auch Rögglas in ihren theoretischen Texten Fragen, wie Theater heute aussehen und wie es wirken soll bzw. muss, d.h. ob Theater heute in Erinnerung bleiben oder nur Zeit sparen soll.³⁶ Rögglas bezieht sich dabei auf aktuelle Strömungen bzw. den aktuellen Zeitgeist; sie analysiert ihre Mitmenschen, die Medien, die Politik sowie verschiedenste

³¹ Tigges: (Post-)Dramatische Formenvielfalt. S. 203.

³² Ebd.

³³ Ebd. S. 204.

³⁴ Rögglas: Die falsche Frage. S. 82.

³⁵ Ebd. S. 96, Fn. 117.

³⁶ Ebd. S. 80-81 sowie S. 87.

Institutionen und bezieht sich dabei auf allerlei Quellen, wie Medienberichte, Kritiken ihrer Werke, Romane und Fachliteratur verschiedenster Richtungen.

Ein Teil dieser Fachliteratur betrifft die Theaterwissenschaft, in der sich Rögglä – wie an der eigenen Zuteilung erkennbar – sicher bewegt. Die bereits gestellten Fragen nach dem Einfluss und dem Ergebnis des Theaters prüft Rögglä auch bei der Lektüre über das postdramatische und gegenwärtige Theater und nimmt sie als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen, die sie in ihren theoretischen Texten auch mit den Lesenden bzw. dem Publikum teilt. Lehmanns Beschreibungen aus *Postdramatisches Theater* sieht sie heute bestätigt, denn „es trägt oft eben kein Risiko, ist ein Selbstläufer, eine oftmals unhinterfragte Erfolgsgeschichte, die mit Arbeitsformen einhergeht, die viel mehr mit dem meist attackierten neoliberalen System zu tun haben, als ihren Akteuren lieb ist.“³⁷ Einige Kritikpunkte am postdramatischen Theater teilt sie mit Stegemann, obwohl sie solche Theorien als zu normativ bzw. als nicht ausreichend oder zutreffend für die Schreibpraxis ansieht.³⁸

Im Folgenden möchte ich kurz exemplarisch umreißen, welche Kritikpunkte Rögglä an Stegemanns *Kritik des Theaters* sowie allgemein an dessen Beschreibungen gegenwärtigen Theaters äußert: Ein Thema, das sie hervorhebt, sind die Überlegungen zum Erleben des Publikums. Stegemann beschreibt eine Fokussierung des Publikums auf sich selbst und auf die eigene Wahrnehmung.³⁹ Rögglä widerspricht, dass durch authentische Effekte und Stilmittel, wie Ironie und Polysemie, diese Selbstwahrnehmung hervorgebracht und verstärkt wird.⁴⁰ Diese Mittel nützt Rögglä selbst, um eine andere Wirkung zu erzielen (vgl. die ‚Techniken‘ in Kapitel 2.1.3). Somit spricht sie einerseits gegen die Generalisierung, die in einem Werk wie Stegemanns zwangsläufig vorkommen muss. Andererseits liest es sich auch als Verteidigung des Publikums, das sie mit ihren theoretischen Texten anspricht. Ähnliches gilt für Stegemanns Überlegungen zur Tendenz der reinen Performance im Theater, die ohne Bezug zur Welt nur noch auf Gegenwart und Präsenz setzt.⁴¹ Gerade eine Autorin wie Rögglä, die tagespolitische Themen aufgreift, etwa 9/11 oder den Fall um Natascha Kampusch,⁴² widerspricht mit ihrer Werkliste gegen eine solche Tendenz.

³⁷ Ebd. S. 80.

³⁸ Ebd. S. 24.

³⁹ Ebd. S. 80 sowie S. 21.

⁴⁰ Ebd. S. 22-24.

⁴¹ Ebd. S. 21.

⁴² Siehe dazu Rögglä, Kathrin: die beteiligten. In: Carstensen, Uwe (Hg.): Theater, Theater. Aktuelle Stücke 22. Frankfurt am Main: S. Fischer 2011, S. 299-346. sowie Rögglä, Kathrin: fake reports, In: Rögglä, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 39-88.

Die kurze Ausführung zu Rögglas Verhältnis gegenüber Stegemann sollte wiederum einen weiteren Teil von ihrer eigenen Selbsteinschätzung als Autorin darstellen. Dies möchte ich im Folgenden mit ihren theoretischen Angaben, was ihre Ziele und Interessen sowie ihr Verständnis von Theater betrifft, ergänzen: Rögglas beschreibt ein Sprechen, das sich auf die Gesellschaft sowie die Gewalt und die Macht darin bezieht, d.h. diese etwa zitiert und karikiert, nicht bloß (nach-)erzählt.⁴³ Sie möchte kein bloßes Sein von Figuren ohne Handlung oder Beziehung zueinander oder ein „Theater ohne Drama“, das rein aus Sprechen besteht, darstellen.⁴⁴ Im Fokus stehen somit stets mehrere Konflikte bzw. Konfliktlinien, ohne einen „wahren“ oder „echten“ Konflikt hervorzuheben, da sie dies auch in der Realität beobachtet.⁴⁵ Dabei stellt sie gleichzeitig fest, dass die Welt mit den vielen Konflikten, Ereignissen und zahlreichen Medien zu groß für die Bühne sei.⁴⁶ Mit ihren Überlegungen positioniert sie sich klar zwischen den zahlreichen Theorien, wobei sie aber auch auf eben jene eingeht, indem sie sagt, was sie nicht möchte. Daran wird bereits deutlich, dass sie keinen Wert auf eine Selbsteinordnung legt, was sie mit dem folgenden Zitat noch präzisiert:

Postdramatik: ja oder nein? Postpostdramatik, neuer Realismus? Um ehrlich zu sein, ich denke nicht darüber nach, welcher Teil ich von welcher Zuschreibung sein könnte, dazu habe ich gar nicht die Zeit, ich, die Tante mit der kollektiven Verlustanzeige, die Nicht-Managerin von implodierten Zeit- und Handlungsräumen, den widersprüchlichen Medienarchitekturen, den verkorksten Öffentlichkeitsgängen. Ich denke vielmehr darüber nach, wie ich auf das reagieren kann, was da um mich herum los ist, und wie dieser Realismus ganz konkret aussehen kann, an dem ich arbeite. Ob das Theaternaturalismus ist, Theaterdokumentarismus, Theateranimismus, die berühmte soziale Plastik? Nachahmung, Vorahmung, Vorahnung, Vorwegnahme des Realen, Risikomanagement und das szenariengetriebene Reale?⁴⁷

Im Zitat folgen weitere Beschreibungen und Ergänzungen zu den oben paraphrasierten Zielen Rögglas für ihre Werke. Vor allem werden der Bezug zur Realität sowie ihr Bestreben, diese zu verarbeiten, hervorgehoben. Zudem fallen Schlagwörter, wie das Kollektiv, die Nicht-Managerin und die Handlungsräume, die im theoretischen Teil wieder aufgegriffen oder in ähnlicher Form präsentiert werden. Auch die Widersprüchlichkeiten, die Rögglas häufig thematisiert, werden im theoretischen Teil untersucht, aber bereits an dem Zitat lassen sie sich ablesen: So schreibt Rögglas, keine Zeit für eine genaue Einordnung zu haben, aber nennt eine Vielzahl an Begriffen – das obige Zitat würde niemand schreiben, der nicht darüber nachdenkt. Das Interesse Rögglas an der Theorie ist, wie man auch an den Überlegungen zu den ‚Vorfahren‘ und der genauen Lektüre der theaterwissenschaftlichen Werke ablesen kann, also durchaus

⁴³ Rögglas: Die falsche Frage. S. 22. sowie Rögglas, Kathrin: theater ist stottern. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript 2008, S. 201.

⁴⁴ Rögglas: Die falsche Frage. S. 82.

⁴⁵ Rögglas, Kathrin: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2). <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/zuerich-2016-2> (10.10.18).

⁴⁶ Rögglas: theater ist stottern. S. 200.

⁴⁷ Rögglas: Die falsche Frage. S. 87.

vorhanden und nachlesbar. Darauf spielt sie auch mit dem Begriff der Postpostdramatik an, als Zeichen, dass die existierenden Beschreibungen eines Lehmann oder Stegemann zu kurz greifen und zu normativ sind, um ein Werk von Rögglas – oder überhaupt einen Theatertext – ausreichend zu erfassen. Aus Rögglas Verweigerung einer eigenen Einordnung lässt sich somit viel eher die Ungenauigkeit und die – heute vergleichsmäßige – kurze Lebensdauer eines Begriffs und somit die allgemeine Problematik einer Einordnung ablesen. Rögglas fundierte Kenntnisse über verschiedenste Arten von Wissenschaften und ihre Rechercheerfahrungen (vgl. Kapitel 2.1.1) dienen als Grundlage für ihr Arbeiten, bei dem sie vieles aufnimmt, überdenkt, verändert und neu zusammensetzt. Dabei bezieht sie sich auf Traditionen und nähert sich in gewissen Punkten verschiedenen Ansichten, aber nichts davon kann zu hundert Prozent zustimmen. Auch hier lässt sich der Bezug zur Gesellschaft herstellen: Eindeutige Zuschreibungen sind heute, sowohl in der Literatur bzw. im Theater als auch im Alltag, nicht möglich, notwendig oder sinnvoll; das Sich-in-Beziehung-Setzen wird angestrebt.

1.2.3 Begriffsklärungen

Die Orientierung für die Analyse erfolgt mit Pfisters *Das Drama*, das trotz des Titels grundlegende Hintergründe und Begriffe, etwa die Nutzung von innerem und äußerem Kommunikationssystem sowie die verschiedenen Funktionen von Sprache, bereithält.⁴⁸ Pfisters Monographie dient somit, wie bereits für das Verständnis der Veränderungen der Postdramatik, auch hier als Grundlage. Aber mit der Einführung von neuen Theaterkonzepten gehen neue Begriffsvorschläge einher, die als Zeichen für die veränderten Untersuchungsgegenstände dienen sollen bzw. Untersuchungen neuer Theaterformen ermöglichen.

Die Begriffe von Poschmann haben in der Forschungsliteratur verbreitet Verwendung gefunden⁴⁹ und werden auch in dieser Arbeit genutzt, wie dies bereits am Titel – mit der Verwendung von „Theatertexte“ – abzulesen ist. Poschmann erklärt ihre Ablehnung des „Dramas“, da dieser Begriff entweder eng gefasst mit Beschränkung auf die Antike oder weit gefasst mit Hinblick auf Film und Fernsehen verwendet wird, und spricht sich aufgrund der Doppelperspektive für Text und Aufführung sowie der literarischen Gebräuchlichkeit für den „Theatertext“ aus.⁵⁰ Hinsichtlich der „Textträger“ verweist Poschmann, neben der bereits in Kapitel 1.2.1 erwähnten

⁴⁸ Pfister: *Das Drama*. z.B. S. 67-68 sowie 151-168.

⁴⁹ Vgl. z.B. Reinhardt: „Poetische Sprache“. sowie Pavlišová, Jitka: Kathrin Rögglas Theatertexte. Gelesen im Spiegel aktueller postdramatischer Analysetheorien. In: *Germanistische Studien in der Slowakei* 299 (2013), S. 81-91.

⁵⁰ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 39-41.

Verdrängung der Figuren als Mittelpunkt des Textes, auf deren Funktion als poetische Zeichen sowie das allgemein ungenügende dramatische Repräsentationsprinzip im modernen Theater-text. Mit dieser neuen Gestaltung der Textträger geht die Veränderung der Funktionen von Sprech- und Zusatztext im inneren wie äußeren Kommunikationssystem einher, und beide Textebenen sind gleichberechtigt.⁵¹

In der Analyse wird die Entscheidung für diese Begriffe weiter erläutert und anhand der Gestaltung erklärt. Vorrangige Gründe sind neben der Hervorhebung des Sprechens bei Poschmanns Begriffen die Offenheit, die die Begriffe mit sich bringen. Vor allem die Frage nach „Figur“ und „Textträger“ scheint mir am besten anhand des Theatertextes erklärbar zu sein, da dabei die Gestaltung und Schwerpunktsetzung – zumindest bei Rögglas – deutlich abzulesen sind. Aber auch die Beziehung zwischen „Sprech- und Zusatztext“ lässt im Theatertext, ohne die Rangordnung von „Haupt- und Nebentext“, mehr Möglichkeiten für die Analyse zu.

2 Kathrin Rögglas „Sprechen“

Das Ziel dieses Kapitels ist eine ‚Poetologie des Sprechens‘ Rögglas, in der Schwerpunkte von Rögglas Sprechen und damit zusammenhängende Aspekte, wie die Figuration, herausgearbeitet werden. Es soll ein theoretisches Grundgerüst für die Theatertextanalyse erstellt werden und Fragen nach Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen ihren theoretischen Texten und Theatertexten thematisiert werden. Dazu werden die Poetikvorlesungen aus Paderborn,⁵² Saarbrücken,⁵³ Essen⁵⁴ und Zürich,⁵⁵ die 2011, 2014 sowie 2016 abgehalten wurden, sowie ausgewählte poetologische Essays, in denen das Thema Sprechen einen Schwerpunkt darstellt,

⁵¹ Ebd. 307-308.

⁵² Der dritte Teil der Paderborner Vorlesung wurde unter dieser Bezeichnung veröffentlicht: Rögglas, Kathrin: das stottern des realismus. fiktion und fingiertes, ironie und kritik. Paderborn: Univ. Paderborn 2011 (=Paderborner Universitätsreden 122). Die ersten beiden Einheiten der Vorlesung basieren auf folgenden Essays: Rögglas, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Leiden Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien Verlag 2005, S. 248–261. Sowie Rögglas: Die Rückkehr der Körperfresser. S. 23-38. (vgl. Canaris: das prinzip der schraube. S. 253, Fn. 9.)

⁵³ Rögglas: Die falsche Frage.

⁵⁴ Rögglas: Essenpoetik. Der Text ist online abrufbar auf der Homepage, die die Universität Duisburg-Essen im Zuge der Poetikvorlesung erstellt hat und die mehr Informationen über die Poetikvorlesung sowie Video-mitschnitte enthält: <http://roeggla.net/> (10.10.18).

⁵⁵ Dieser Text ist bislang nur auf Rögglas Homepage veröffentlicht: <http://www.kathrin-roeggla.de/meta> (10.10.18). Dabei hat sie die drei Einheiten unter „Zürich 2016“ nummeriert, jede Einheit trägt zusätzlich einen eigenen Titel.

herangezogen. Abgedruckte Gespräche sowie Diskussionsrunden werden ausgeklammert, da die Autorin dabei die Themen nicht selbst ausgewählt bzw. den Inhalt nicht selbst gesteuert hat.

Anhand eines Beispiels, das bereits Rögglas Fokus auf die Sprache bzw. das Sprechen deutlich macht, möchte ich kurz den Aufbau des folgenden Kapitels beschreiben:

Mich interessiert der Text, der Text, der Text! Die Sprache, die Syntax, die Worte, deren Melodien, deren Techno, Technik, deren räumliche Kraft, deren Widerspruch und Reibung. Es kostet mich alle Kraft und Anstrengung, Texte zu schreiben, sie zu erfinden, zu erstellen. Es ist eine Obsession? Nein, meine Setzung, wenn Sie so wollen, die Ohrfeige, die ich der Welt zu bieten habe, meine Werbung um Sie. Meine Art rauszufinden, ob Sie wirklich noch miteinander sprechen oder ob sie nur so tun, mal im Robert-De-Niro-Stil, mal in der Art einer Psychotherapeutin oder eines Diplomatenkorps. Oder ob Sie aneinander vorbeireden.⁵⁶

Die Mühen, die Rögglas beim Verfassen des Textes beschreibt, sowie die Interessen, die sie antreiben, werden im ersten Kapitel über ihre Arbeitsweise näher thematisiert. Im Kapitel 2.2 treten „Sie“, Robert De Niro und andere Figuren als „Zwischenmenschen“ in den Blickwinkel, während im Kapitel 2.3 dem Sprechen oder Aneinander-Bevorzugen nachgegangen wird. Abschließend sollen im vierten Kapitel noch die „räumliche Kraft“ und die Erstellung von sprachlichen Räumen untersucht werden.

2.1 „Literarisches Sprechen“

Dieses Kapitel soll eine Basis für die restliche Arbeit darstellen, indem zuerst untersucht wird, wie Rögglas arbeitet bzw. wie sie dies in ihren Texten beschreibt und auf welche Grundlagen sie zugreift. Rögglas ist seit dem Beginn ihrer Karriere eine sehr selbstreflexiv arbeitende und in der Öffentlichkeit präsente Autorin.⁵⁷ In ihren theoretischen Texten verbindet Rögglas Gesellschafts- mit Literaturkritik,⁵⁸ ihre Arbeit und Arbeitsweise unter anderem mit Kultur, Politik und Wirtschaft. Wenn sie beispielsweise den „Alltag eines Schriftstellers / einer Schriftstellerin“, etwa als Mitglied einer Jury, im Gespräch mit einem Theaterregisseur oder als Teilnehmerin einer Diskussionsrunde über Philosophie, zu Beginn und am Ende der *Essenpoetik* beschreibt,⁵⁹ wird das Feld abgesteckt, in dem Rögglas sich bewegt – unabhängig davon, ob es die Veranstaltungen und Treffen tatsächlich in dieser Form gegeben hat.⁶⁰ Andererseits äußert sie durch diese Reflexion und das Öffentlich-Machen auch Kritik an der Selbstvermarktung der

⁵⁶ Rögglas: Die falsche Frage. S. 82.

⁵⁷ Vgl. Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. S. 79.

⁵⁸ Vgl. Kupczyńska: Nachhaltigkeit in der Literatur. S. 208.

⁵⁹ Rögglas: *Essenpoetik*. S. 2-23 sowie S. 58-59.

⁶⁰ Zur Frage der Trennung von Fiktivem und Realem in Rögglas theoretischen Texten vgl. Canaris: das Prinzip der schraube. S. 251.

AutorInnen und dem Literaturbetrieb,⁶¹ sodass eine grundlegende Vorgehensweise Rögglas deutlich wird: Durch das Offenlegen und In-Szene-Setzen übt sie Kritik und möchte zum Nachdenken anregen.

Die Frage, wie Rögglä einen Text konzipiert und schreibt, wird in der *Essenpoetik* auf besondere Art beantwortet, weil es als Gespräch, bei dem „ein Freund, ein Physiker“⁶² Fragen zu ihrer Vorgehensweise stellt, getarnt wird. Das zeigt bereits, dass Rögglä Gespräche häufig einsetzt, um verschiedene Positionen einzunehmen, was in Kapitel 2.2.1 näher thematisiert wird. Rögglä wird im Text also gefragt, ob sie sich ihre Werke vorher im Kopf überlegt und dann niederschreibt, worauf sie antwortet:

Es gibt ja strenggenommen kein wirkliches Vor und Nach den Texten. Ich bin immer schon mittendrin. Thematisch, stofflich, formal. [...] Sicher, manchmal fallen mir einige Sätze ein, die einen gewissen Ausschlag geben, den Text jetzt konkret zu beginnen, mit denen fange ich an, sie ziehen Sätze nach sich, die ich immer wieder überschreibe, die ich aus Gesprächen ziehe, aus Gehörtem und Gesagtem, aus meiner Reaktion auf Gehörtes und Gesagtes, bis irgendwann der Text da steht. Manchmal ist es eine Konstellation, eine rhetorische, eine räumliche, eine figurative. Manchmal ist es eine thematische Fragestellung, die mich schon lange beschäftigt hat, ich habe bereits Material gesammelt, Gespräche geführt, und dann fallen mir die richtigen Fragen erst ein – nach all den falschen Fragen plötzlich die richtigen – und ich glaube, loslegen zu können mit der eigentlichen Recherche.⁶³

Die verschiedenen Möglichkeiten von Ausgangspunkten für Texte zeigen Rögglas Vielseitigkeit sowie ihr Interesse an verschiedenen Fragestellungen. Auffällig ist der Stil, denn die Sätze scheinen, wie im Text beschrieben, automatisch zu folgen. Dadurch erhält die Aufzählung etwas Mündliches und Rhythmisches; auf diese Aspekte wird in Rögglas Werken großen Wert gelegt. Es deutet ebenfalls auf die in der Forschungsliteratur häufig getätigte Beobachtung hin, dass Rögglas Stil, unabhängig von der Textsorte, immer gleich ist.⁶⁴ Rögglä beschreibt ausführlich den Prozess der Texte, die immer im Entstehen und nie abgeschlossen sind. Darauf weisen auch Rögglas theoretische Überlegungen und Änderungsvorschläge zu ihren eigenen, fertigen Theatertexten hin.⁶⁵ Die Recherchen als Basis der Texte werden mit Interviews, mit „Gehörtem und Gesagtem“, eingeführt, und das Format des Gesprächs wird, mit den zu stellenden Fragen und dem gesammelten Material, hervorgehoben. Gleichzeitig gibt es einen ersten Hinweis auf Rögglas Interesse für Fehler und Irrungen, wenn nach „all den falschen Fragen plötzlich die richtigen“ kommen und sie mit der Recherche neu beginnt.

⁶¹ Weitere Beispiele für Kritik am Literaturbetrieb und der geforderten Aktualität und Präsenz von AutorInnen in Rögglä, Kathrin: Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung. In: Rögglä, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 307-310. sowie in Rögglä: Die falsche Frage. S. 11-12.

⁶² Rögglä: *Essenpoetik*. S. 45.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. z.B. Nusser, Tanja: „Realismus beginnt eigentlich immer, und das von allen Seiten, er ist eine permanente Aufforderung“. Über Kathrin Rögglas Texte. In: Fauth, Søren / Parr, Rolf (Hg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. 13. Internationaler Germanistenkongress 2015. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 220.

⁶⁵ Vgl. Rögglä: *Die falsche Frage*. S. 12-16, S. 22-23, S. 26-27 sowie S. 30-32.

Die Übersetzung des Recherchematerials zu literarischen Texten ist Thema des nächsten Kapitels. Die theoretische Grundlage soll in Kapitel 2.1.2 aufbereitet werden, ehe Rögglas literarische Vorbilder sowie Stilmittel im letzten Unterkapitel untersucht werden.

2.1.1 Mündlichkeit – Schriftlichkeit

Ich möchte hier den Fokus auf den Übersetzungsvorgang der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit bei den Recherchen, wie ihn Rögglä beschreibt, legen, und weniger auf die tatsächlichen Recherchemethoden eingehen, da diese in nahezu jeder Arbeit bzw. in jedem Artikel über Rögglä betont werden.⁶⁶ Auch für die Verbindung von Rögglas Werken mit den Begriffen des Realismus und Dokumentarismus möchte ich auf bereits bestehende Beiträge verweisen.⁶⁷ In den theoretischen Texten hebt Rögglä hervor, dass Hubert Fichte und Alexander Kluge sie mit der Verwendung von Gesprächen als Basis die Texte, dem Spiel mit Recherchematerial sowie -zitat und der Frage nach Authentizität vertraut gemacht haben.⁶⁸ Sie analysiert das Verhalten und Sprechen der beiden in ihren Gesprächen und erstellt in Anlehnung daran eigene Regeln.⁶⁹ Kluge hat Rögglä durch seine „realistische Methode“, also das Spiel mit Formen der Realität bzw. Fiktion, das gegenseitige Prägen dieser Bilder sowie durch die „fake interviews“, bei denen jemand die Rolle einer verstorbenen Person einnimmt und als diese antwortet, beeinflusst. Fichte hat maßgeblich Rögglas Überlegungen zum literarischen Gespräch geprägt: Dieser Begriff – in Abgrenzung vom öffentlichen Gespräch oder Interview – bedeutet dabei nicht nur die Wiedergabe eines mündlichen Gesprächs in schriftlicher Form, sondern die Inszenierung und Inszeniertheit des Gesprächs.⁷⁰ Es ist ein ständiges Wechseln zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit und Verweben der beiden Ebenen im Gespräch wie im Text.⁷¹ Der Zweck des

⁶⁶ Vgl. Bähr, Christine: Arbeit als Selbstperformance. Kathrin Rögglas wir schlafen nicht. In: Bähr, Christine: Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnostik im Theater der Jahrtausendwende. Bielefeld: Transcript 2012, S. 308.

⁶⁷ Etwa Kemser, Dag: Neues Interesse an dokumentarischen Formen. Unter Eis von Falk Richter und wir schlafen nicht von Kathrin Rögglä. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Theatron 52), S.95-102. sowie Navratil, Michael: Einspruch ohne Abbildung. Zur doppelten Diskursivität von Kathrin Rögglas Dokumentarismus. In: Balint, Juditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Rögglä. München: ed. text + kritik 2017, S. 143-160.

⁶⁸ Rögglä: Essenpoetik. S. 27-29. sowie S. 35-36. Rögglä, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. zu einer ästhetik des literarischen gesprächs. In: Kultur & Gespenster. Unter vier Augen 2006, Bd. 2, S. 98-107. Rögglä, Kathrin: Der akustische Fichte. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/der-akustische-fichte> (11.10.18) über Hubert Fichte und Rögglä, Kathrin: Eine Stimme mit Eigensinn. <http://www.kathrin-roeggla.de/-meta/eine-stimme-mit-eigensinn> (11.10.18) über Alexander Kluge.

⁶⁹ Vgl. Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. S. 99.

⁷⁰ Vgl. Rögglä: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 99-102.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 102. Rögglä: Essenpoetik. S. 35. Sowie Rögglä: Stottern und Stolpern. S. 331.

Gesprächs, d.h. die Arbeit der Verschriftlichung, wird stets mitgedacht, aber es reagiert die Mündlichkeit, während bei der Arbeit mit dem Material die Mündlichkeit wiederum durch Effekte in der Schriftlichkeit inszeniert wird. Der Inhalt und die vom Gegenüber verwendete Sprache ist im literarischen Gespräch nur ein Aspekt; auch das Non-Verbale, wie die Gestik, oder das Affizieren bzw. Affiziertsein empfindet Rögglä als wichtig für das Erkennen von Machtverhältnissen.⁷² Die Theatertexte fügen weitere Ebenen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit hinzu, auf die in der Analyse geachtet werden sollen. Auch die Frage nach außersprachlichem Sprechen und Gefühlen wird anhand der Theatertexte untersucht werden.

Die Position sowie Reaktion des/der Fragenden darf in einem literarischen Gespräch nicht unterschätzt werden: Es geht darin nicht um die Person an sich, sondern um eine Außenposition für das Erkennen und Herausfordern von Widerständen und Widersprüchen, stellvertretend für die Lesenden oder Fragenden.⁷³ Auch beim Übersetzungsprozess ist der/die InterviewerIn in besonderem Maß gefragt, denn, wie bereits anhand der komplexen Verbindungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit dargestellt, handelt es sich um kein bloßes Aufschreiben oder Transkribieren des Materials. Diesen vielschichtigen Prozess beschreibt Rögglä unter dem Schlagwort „Literarisches Sprechen“:

Mir scheint, in jedem Fall muss ich meinem Sprechen einen anderen Raum geben, es reicht nicht, es bloß in eine fremde Grammatik rutschen zu lassen, wie manche vermuten, es braucht eine räumliche, szenische Neuordnung. Das Sprechen der anderen braucht Zeit, um in mir nachzuklingen, es braucht Raum, um zu verschwinden und wieder aufzutauchen, und dann wird es vermutlich seltsam leise klingen oder verschoben, wie von einem anderen Stern. Vielleicht kann es überhaupt nur so gehört und wahrgenommen werden.

Die Dinge, auf die ich stieß, die mich ebenso beherrschen, durchdringen und bestimmen, mich zu einer aktiv-passiven Mitmischerin machen, die Dinge, die ich also auch weiß, allerdings in einer Form, die muss ich erinnern. [...] Sie können kaum durch einen packenden Zugriff bewältigt werden, es hat viel mehr mit einem prozesshaften Zaudern, Zurückzucken, Wiederholen, den Abstand suchen zu tun.⁷⁴

Nach dem Gespräch muss die zuhörende Position aktiv werden und das Gehörte verarbeiten, wobei sie den Akt selbst als etwas eher Zögerliches – ohne „packenden Zugriff“ – beschreibt. Es kommt zum „Dialog zwischen Material und Autorin“,⁷⁵ was bedeutet, dass das Material von den Sprechenden getrennt wird und, wie im Ausschnitt beschrieben, umgestaltet wird. Der Bezug zum ursprünglichen Material bleibt aber „seltsam leise klingen[d] oder verschoben“ erhalten, um durch Collagen auf die sprachlichen und diskursiven Muster aufmerksam zu machen. Damit sind auch die „Dinge“ gemeint, die als Diskurse identifiziert werden können und unter der „Foucaultbrille“ in Kapitel 2.1.2 behandelt werden. Sie zeigen, dass eine komplett

⁷² Vgl. Rögglä: Stottern und Stolpern. S. 319-320.

⁷³ Vgl. ebd. S. 331.

⁷⁴ Rögglä: Essenpoetik. S. 44.

⁷⁵ Canaris: das Prinzip der Schraube. S. 249.

außenstehende Position nicht möglich ist, da auch der/die InterviewerIn Teil des Systems ist und „Dingen“ nicht neutral gegenüberstehen kann.

2.1.2 Butler und die „Foucault-Brille“

Röggla verfügt über ein fundiertes kulturtheoretisches und philosophisches Wissen, das sie häufig in ihren – fiktionalen wie theoretischen – Werken einsetzt, indem sie Begriffe oder Konzepte übernimmt, verändert und montiert. In ihren theoretischen Texten nennt sie häufig ihre Grundlagen;⁷⁶ in der *Essenpoetik* beschreibt sie diese etwa als „Foucault-Brille“.⁷⁷ Um Rögglas Schwerpunktsetzung sowie gewisse Überlegungen in ihren Texten zu verstehen, möchte ich kurz die Verbindungen zwischen Macht und Subjekt nach Michel Foucault und Judith Butler behandeln, wobei ich Rögglas eigene Art der Zielsetzung voranstelle:

Ich möchte begreifen, was da draußen vor sich geht. Was diese Gesellschaft ausmacht, was uns als heutige Subjekte formiert, wie unsere Wissensmöglichkeiten definiert sind. Das kann ich nur, wenn ich einen begrifflichen Rahmen habe. Wenn ich eine theoretische Idee davon habe, wie diese Gesellschaft funktioniert. Wie die Machtbeziehungen aussehen, die letztlich alles in ihr regulieren. Die Machtbeziehungen, die durch die Körper gehen und nicht mehr vor ihnen halt machen [sic!].⁷⁸

Als Ausgangspunkt für Rögglas Foucault-Rezeption soll der Begriff der Gouvernamentalität genannt werden, der auch in der Forschungsliteratur zu ihren Werken oft besprochen wird.⁷⁹ Der Begriff umfasst verschiedene Formen zur Fremd- und Selbststeuerung von Individuen und Kollektiven auf Regierungs-, Institutionen- sowie Subjektebene.⁸⁰ Zugrunde liegt dabei ein Verständnis von Macht als Beziehungen zwischen Subjekten – „durch die Körper“, wie Röggla im angeführten Zitat meint –, Institutionen und Produktionsapparaten. Macht ist demnach keine feststehende Größe, die über Individuen gestülpt wird. Erst Machtbeziehungen produzieren und formen die Subjekte, die dabei der Herrschaft anderer und der Bindung an eine Identität unterworfen sind.⁸¹ Auch die Gesellschaft basiert auf Macht, denn „[e]ine Gesellschaft ohne ‚Machtbeziehungen‘ wäre nur eine Abstraktion.“⁸² Auf dieses Verständnis von Gesellschaft und Macht referiert Röggla im obigen Zitat. Foucault beschreibt weiter Machtmechanismen bzw. -technologien, die ständig weiterentwickelt werden und sich in zwei wichtigen Kategorien äußern: Als erstes ist Disziplin zu nennen, die in Institutionen, wie der Schule, gelehrt wird, und die mit der

⁷⁶ Vgl. z.B. Röggla: von topüberzeugern und selbstungläubigen. S. 252-256.

⁷⁷ Röggla: *Essenpoetik*. S.12.

⁷⁸ Ebd. S. 13-14.

⁷⁹ Vgl. z.B. Allkemper: Kathrin Röggla. „stottern“. S. 422-423. Canaris: das prinzip der schraube. S. 240.

⁸⁰ Foucault, Michel: Die Gouvernamentalität. Übers. von Hans-Dieter Gondek. In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 171-172.

⁸¹ Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. Übers. von Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 258.

⁸² Ebd.

Frage nach der Steigerung der Produktivität eines Subjektes direkt auf das Verhalten jedes Einzelnen wirkt. Foucault fasst diese Techniken als Individualisierung von Macht zusammen. Die zweite zielt auf die Bevölkerung an sich, etwa hinsichtlich Geburtenraten oder Hygienebedingungen, und wird als Biopolitik bezeichnet.⁸³ Diese Kategorien spricht Rögglä mit den alles regulierenden Machtbeziehungen an, die besonders auf die Selbststeuerung durch die Orientierung an Normen einschließt. Dem Begriff des Regierens setzt Foucault, als Form des Widerstands, die Kritik entgegen, die er als „die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“ und als „das Bündel der Beziehungen zwischen der Macht, der Wahrheit und dem Subjekt“⁸⁴ beschreibt. Rögglä nimmt sich diesem Kritikbegriff, vor allem die Hinterfragung von Wahrheit bzw. Wahrheitsdiskurs und Macht bzw. Machtmechanismus, für ihre Vorgehensweise an.⁸⁵ Dabei werden Foucaults Analysekategorien – Macht als Machtmechanismen und Wissen als Erkenntnisverfahren und -wirkungen werden zu „eine[m] Nexus von Macht-Wissen [...], mit dem sich die Akzeptabilität eines Systems [...] erfassen lässt“⁸⁶ – berücksichtigt, worauf die Frage nach Wissensformen in Röggläs Zitat verweist.

Die Frage nach Kritik und der Untersuchung von Macht sind nur zwei Schnittstellen zwischen Foucault und Butler, deren Bedeutung für Röggläs Werk, vor allem hinsichtlich der Subjektwerdung und -anrufung, nun näher untersucht werden soll. Eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Foucault und Butler stellt die Annahme dar, dass eine Welt ohne Diskurse nicht möglich ist und Diskurse immer auch das, von dem sie handeln, hervorbringen und formen.⁸⁷ Individuen sind somit ständig Diskursen unterworfen und erhalten dadurch erst die Möglichkeit der sprachlichen Handlungsmacht, was Butler als Subjektivation bezeichnet.⁸⁸ Unter Einbezug der Theorien von Austin, Bourdieu und Derrida untersucht Butler in *Haß spricht* die Performativität, wobei hier vor allem der performative Akt der Anrufung behandelt werden soll: „Von einer gesellschaftlichen Anrufung angerufen oder angesprochen zu werden, heißt, zugleich diskursiv und gesellschaftlich konstituiert zu werden.“⁸⁹ Das Subjekt entsteht erst durch die Anrufung mittels performativer Äußerungen, d.h., es wird dadurch zugeordnet, anerkannt und ermächtigt.

⁸³ Foucault, Michel: Die Maschen der Macht. Übers. von Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 228-232.

⁸⁴ Foucault, Michel: Was ist Kritik? Übers. von Walter Seitter. Berlin: Merve 1992, S. 12 und 15.

⁸⁵ Rögglä: Essenpoetik. S. 14.

⁸⁶ Foucault: Was ist Kritik? S. 33.

⁸⁷ Vgl. Bublitz, Hannelore: Anschlüsse an Foucault. Judith Butler. In: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich (Hg.): Foucault-Handbuch. Sonderausg. Stuttgart und Weimar: Metzler 2014, S. 195-6.

⁸⁸ Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Übers. von Reiner Ansén. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 8.

⁸⁹ Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Übers. von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 240.

Diese Anrufungen werden, wie alle performativen Sprechakte, durch Wiederholung wirkmächtig und ritualisiert, wobei Butler Derridas Iterabilität – die Wiederholbarkeit und damit Veränderungsmöglichkeiten von Zeichen bzw. deren Sinn aufgrund der sprachlichen Struktur⁹⁰ – auf die gesellschaftliche Ebene überträgt.⁹¹ Die Iterabilität eröffnet somit die Möglichkeit für das Subjekt, durch das Zitieren von gewissen Formeln wie Normen sich selbst zu positionieren, aber auch einen Bruch mit dem Kontext bzw. eine Veränderung hervorzurufen.⁹² Dabei erklären auch hier Foucault und Butler übereinstimmend, dass das Subjekt nie autonom sein kann.⁹³

2.1.3 Techniken und Traditionen

Röggla Selbstreflexion bezieht sich auch auf die von ihr verwendeten Techniken, die sie im Anklang an Deleuze und dessen Überlegungen zum Leben in Kontrollgesellschaften⁹⁴ als „waffen“ der Autorin für die Frage nach Realität und Politik in der Literatur bezeichnet.⁹⁵ An Röggla Aufzählungen von Stilmitteln lässt sich nicht nur das handwerkliche Geschick bzw. das theoretische Wissen Röggla ablesen, sondern sie geben auch die Richtung für die folgende Theatertextanalyse dieser Arbeit vor. Großen Stellenwert schreibt sie dabei einerseits Stilmitteln des Rhythmus, andererseits der semantischen Ebene zu. In der *Essenpoetik* bezeichnet sie ersteres als „Geschwindigkeitsebene (Textgeschwindigkeit)“ und nennt dazu etwa Verdichtung, Retardierung, Beschleunigung, rhythmischer Wechsel, Ellipse, Hypotaxe sowie Parataxe.⁹⁶ Diese Stilmittel sind unter anderem ausschlaggebend für den Eindruck des Mündlichen sowie für die Aufmerksamkeitssteuerung. Zur semantischen Ebene, die als „Bildlichkeits-ebene“ in der *Essenpoetik* bezeichnet wird, gehören unter anderem Metapher, Katachrese, Collage, Wiederholung, Zuspitzung, Überzeichnung, Übercodierung, Parodie sowie Inversion.⁹⁷ Diese Stilmittel sind wichtig für den Umgang mit dem Material, da sie verfremdende Wirkung haben und dadurch sprachliche Muster, Diskursproduktion und Ideologien sichtbar machen.⁹⁸

⁹⁰ Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida, Jacques.: Randgänge der Philosophie. Hrsg. Von Peter Engelmann. Übers. von Gerhard Ahrens et. al. Wien: Passagen 1988. S. 332-334 sowie S. 343-347.

⁹¹ Butler: Haß spricht. S. 233.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. Bublitz: Anschlüsse an Foucault. Judith Butler. S. 197.

⁹⁴ Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen 1972 – 1990. Aus dem Franz. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 255-256.

⁹⁵ Röggla: das stottern des realismus. S. 31.

⁹⁶ Röggla: Essenpoetik. S. 46.

⁹⁷ Ebd. Sowie Röggla: das stottern des realismus. S. 32.

⁹⁸ Vgl. z.B. Kormann, Eva: Risiko Schreiben in der flüchtigen Moderne. Kathrin Röggla's Variante einer "littérature engagée" In: Jahrbuch Gegenwartsliteratur 14 (2015), S. 177-180. Allkemper: Kathrin Röggla. „stottern“. S. 428-429.

Für die im Kapitel über den Forschungsstand beschriebene Schwerpunktsetzung der „Ideologiekritik durch Sprachkritik“ stellen diese Mittel die Grundlage dar.

Auch mit literarischen Fußstapfen bezieht Rögglas Stellung, da sie sich oft mit VorgängerInnen und KollegInnen in ihren Texten auseinandersetzt bzw. sich darauf bezieht. So sieht sie sich nicht nur als „Kind der Postdramatik“, sondern auch in der österreichischen Tradition des Sprachspiels und der Sprachfokussierung, insbesondere der Wiener Gruppe, verortet.⁹⁹ Den Vergleich mit Elfriede Jelinek möchte ich an dieser Stelle hervorheben, da dieser oft in der Forschungsliteratur thematisiert wird¹⁰⁰ und Rögglas sie selbst immer wieder in ihren Texten anführt, denn: „elfriede jelinek hat mir das sprechen beigebracht.“¹⁰¹ Von diesen Vorbildern hat Rögglas unter anderem die Schwerpunkte in ihren Arbeiten sowie Stilmittel übernommen und adaptiert. Gewisse Mittel werden als Wiedererkennungsmerkmale ihrer Texte und eine Art Markenzeichen besprochen,¹⁰² wie die Kleinschreibung, der Konjunktiv und die indirekte Rede. Anhand der „distanzoperation[]“¹⁰³ Ironie soll beispielhaft ihre Verbindung zwischen Stilmittel, einem Vorbild aus der Romantik und der heutigen Gesellschaft hervorgehoben werden: Rögglas untersucht Jean Pauls Ironie-Begriff in seinen poetologischen Texten und stellt fest, dass dieser „Ironie als eine Art Gegengift gegen allen Identitätszwang, gegen das Konzept eines in all seiner Ambivalenz doch autonomen Subjekts, wie es durch alle Managementmagazine geistert und doch so verlogen ist“¹⁰⁴ einsetzt. Diese Aufzählungen zeigen ihr produktives Kombinieren von Literatur- und Gesellschaftskritik sowie ihre analytischen Fähigkeiten.

2.2 „Zwischenmensch“

In diesem Kapitel stehen die Sprechenden in Rögglas Werken im Fokus, nämlich mit der Frage: Wen möchte Rögglas sprechen lassen? Die Kapitelüberschrift gibt bereits eine Antwort, die ich im Folgenden kurz erklären möchte. Rögglas interessieren bei „Zwischenmensch“ die sprachlichen Bezüge zwischen den einzelnen Subjekten und ihrer Umwelt bei der Bildung ihrer

⁹⁹ Vgl. Betten: Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. S. 132-153.

¹⁰⁰ Z.B. Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Rögglas wir schlafen nicht. In: Nagelschmidt, Ilse / Müller-Dannhausen, Lea / Feldbacher, Sandy (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank und Timme 2006 (= Literaturwissenschaft Bd.4), S. 229-245. und Hnilica, Irmtraud: „im berühmten eigenen ton“ Kathrin Rögglas und Elfriede Jelineks Bearbeitungen der Kampusch-Entführung. Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Rögglas. München: ed. text + kritik 2017, S. 41-53.

¹⁰¹ Rögglas, Kathrin: finanzpunkt. In: Jelinek(Jahr)Buch 2011, S. 17. Weitere Nennungen von Jelinek etwa in Rögglas: Die falsche Frage. S. 83. oder Rögglas: Essenpoetik. S. 49.

¹⁰² Vgl. Kormann: Risiko Schreiben in der flüchtigen Moderne. S. 190.

¹⁰³ Rögglas: das stottern des realismus. S. 24.

¹⁰⁴ Rögglas: Ironie, Kritik und Performanz. S. 183.

Identität. Rögglä vergleicht dabei Godards Perspektive, den Raum zwischen Menschen zu filmen, mit der Betrachtung der Sprache zwischen Menschen.¹⁰⁵ Wie im vorigen Kapitel besprochen, geht es bei der Subjektwerdung von „Zwischenmenschen“ in besonderem Maß um die Verbindung zur Sprache und zum Diskurs.¹⁰⁶ Denn sie sind keine runden, einzelnen Figuren, deren Geschichte und Identität feststeht, und die sich nicht, oder nur in einigermaßen geregelten Bahnen, verändern, sondern sie präsentieren und orientieren sich bzw. verhandeln sich selbst ständig neu aus. Die im Zuge der theoretischen Grundlagen mit Butler angesprochene Iterabilität, also das Zitieren von Sprechakten mit gleichzeitiger Veränderung der Bedeutung bzw. des Kontextes, ist bei diesen Figuren essentiell, da sie diese erst hervorbringen. Die Frage nach Wiedererkennung oder „Alleinstellungsmerkmalen“ bezieht Rögglä sowohl auf „Zwischenfiguren“ als auch auf reale Menschen,¹⁰⁷ wie es im weiteren Verlauf des Kapitels immer wieder zu Parallelen und Gemeinsamkeiten kommt und die Grenze zwischen Realität und Fiktion unscharf bleibt.

Das Kapitel gliedert sich in drei Teile: Dabei wird zuerst auf die Stimmen und Dialoge in Röggläs theoretischen Texten eingegangen, anschließend die Herstellung von Identitäten beleuchtet und zuletzt soll es um die Positionen gehen, die Rögglä in ihre Texte einschreibt, und deren Bedeutung als Figuren.

2.2.1 (Selbst-)Inszenierung

Das In-Szene-Setzen von verschiedenen Stimmen in den theoretischen Texten soll als eine Grundlage für das Erstellen von Figuren oder Stimmen in den Theatertexten dienen. Als wiederkehrendes Mittel dieser Inszenierung setzt Rögglä Dialoge ein. Bei Erzählungen nennt sie als Ziel dieses Mittels die Rhythmusänderung und Vergegenwärtigung des Textes.¹⁰⁸ Bei theoretischen Texten, besonders bei Poetikvorlesungen, wird so der Anschein eines mündlichen Gesprächs gestärkt.

Eine Stimme, die Rögglä in ihren theoretischen Texten häufig in Dialogen sprechen lässt, ist ein „Ich“. Die Gleichsetzung mit der Autorin wird von dieser selbst angesprochen: „Vorne steht ein ‚ich‘, das ein ‚wir‘ adressiert, [sic!] und in diesem Fall ist das ‚ich‘ eine Schriftstellerin, die moralisch für diesen Vorgang geeignet scheint, was zu bezweifeln Sie jeden Anlass haben

¹⁰⁵ Rögglä, Kathrin: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

¹⁰⁶ Vgl. Rögglä: Essenpoetik. S. 15.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Rögglä: Essenpoetik. S. 36.

dürften.“¹⁰⁹ Das Hinterfragen von Sprechpositionen wird hier geradezu als Auftrag dargestellt und soll das Publikum bzw. die Lesenden zu Aufmerksamkeit, (Selbst-)Reflexion und Bewertung anregen.¹¹⁰ Das Gleiche gilt für die fragwürdige Stimme des „Wir“ aus dem Zitat, das sich auf die Lesenden bzw. das Publikum bezieht. Häufig lässt Rögglä das „Ich“ mit dem „Wir“ in ein Streitgespräch treten, bei dem beide Positionen in indirekter Rede in den Text eingeschrieben sind. Die Anregung zu Nachfragen schließt aber nicht das Gefühl der Teilnahme der Lesenden bzw. des Publikums direkt im Text aus, die mit dem „Wir“ im Text vertreten sind und sich ‚gehört‘ fühlen können. Gesteigert wird das noch mit der scheinbaren Solidarisierung des „Ich“ mit dem Publikums-/Lesenden-„Wir“, etwa bei „Meine Damen und Herren, wir haben uns geirrt.“¹¹¹

Auch fiktive Stimmen treten mit dem „Ich“ oder untereinander ins Gespräch, etwa die „Einserschülerin“ mit dem „komischen Schauspieler“ über die Aufgaben von SchauspielerInnen.¹¹² Diese Stimmen dienen dazu, andere bzw. gegensätzliche Positionen in den Text einzuschreiben, die bereits durch ihre Betitelung eine Aussage oder eine Erwartungshaltung suggerieren. Eine Sonderform der Stimmen im Text stellen Namen von realen – bekannten oder weniger bekannten – Personen dar, etwa des ehemaligen österreichischen Bundespräsidenten Heinz Fischer¹¹³ oder von „Miklos, de[m] ungarische[n] Verleger“. ¹¹⁴ Die Nennungen von real existierenden Personen oder anderen Fakten dienen Rögglä nicht nur als „Aktualitätshinweise“, sondern auch als Mittel zur „Infragestellung der Versionen von Realität“ durch die Zuschreibungen von Fiktivem an Realem, wobei das Problem des Kontextwissens auftritt.¹¹⁵ In Rögglas theoretischen Texten treten diese Personen durch Zitate in den Dialog, wie Ulrich Peltzer, der zuerst zitiert wird und dann in die Diskussion mit dem Ich hineingezogen wird: „Ulrich ist irgendwie in diesen Raum hier geraten, und er sieht sich ungeduldig um. Streng, etwas genervt.“¹¹⁶ Zwischen der realen Person, die aus Zitaten besteht, und der fiktiven Person, die im Text reagiert, wird nicht mehr unterschieden – Peltzer wird zu einer Stimme in Rögglas Text, die wie die anderen eingesetzt wird.

¹⁰⁹ Rögglä: Zukunft als literarische Ressource. Zürich 2016 (1). <http://www.kathrinroeggla.de/meta/zuerich-2016-1> (10.10.18).

¹¹⁰ Vgl. Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. S. 84-85.

¹¹¹ Rögglä: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

¹¹² Rögglä: Ironie, Kritik und Performanz. S. 184-185.

¹¹³ Rögglä: Essenpoetik. S. 21.

¹¹⁴ Ebd. S. 18.

¹¹⁵ Vgl. Rögglä: Essenpoetik. S. 41.

¹¹⁶ Rögglä: Stottern und Stolpern. S. 310.

2.2.2 Ich-AG und Kollektiv

Die Erstellung von Identitäten beschäftigt Rögglä sowohl inner- als auch außerliterarisch, wobei Themen der Selbstpräsentation und -erfindung und deren sprachliche Auswirkungen wesentliche Bestandteile sind. Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Sprechlegitimation, die durch die Selbstzuschreibung erzielt wird: Das wackelige Identitätskonstrukt, etwa durch die Formel „Ich als“, rechtfertigt Sein und Sprechen.¹¹⁷ Im Vordergrund steht der Verkauf der eigenen Persönlichkeit; Konsequenzen brauchen die Sprechenden dadurch nicht zu fürchten.

Außerliterarisch beschreibt sie Menschen, deren Identität untrennbar mit der Leistungsgesellschaft zusammenhängt und die diese Weltordnung für die eigene Persönlichkeit und die eigenen Handlungen übernommen haben. Dabei spricht sie, in Anlehnung an Foucault, von jenem „ich“, das den gouvernementalen Konstruktionen unserer Zeit unterliegt und zu einem managerialen, aktivierten, dynamischen, selbstorganisierenden geworden ist, das sich aber selbst bezeugen, authentifizieren muss, um zu existieren“.¹¹⁸ Als Beispiele nennt sie Menschen, die sich als Ich-AG oder als leicht programmierbaren Datenstick, bei dem Unregelmäßigkeiten oder Unpassendes schnell korrigiert werden können, verstehen.¹¹⁹ Diesen Prozess der Übernahme einer allgemeinen Haltung oder Tatsache für die eigene Identität ahmt Rögglä nach, wenn sie ihr „Ich“ folgendermaßen beschreiben lässt: „Aber auch mich selbst gibt es nicht, also die, die hier ‚ich‘ sagt, ist immer auf dem Weg, ‚ich‘ zu sein. Mich gibt es nur im Futur, ich bin eine EU-Richtlinie, ich bin ein Managementziel, ein Derivat.“¹²⁰ Wieder regt die Formulierung an, das „Ich“ im Text sowie die mögliche Gleichsetzung mit der Autorin zu hinterfragen. Hier zeigt sich, dass die Identität nicht konstant ist, sondern von diesen – überspitzten – Selbstzuschreibungen lebt, die immer im Werden und Wechseln sind.

Rögglä beschreibt die Versuche des Einsetzens verschiedener „Ichs“ in ihren Werken als „Durchdeklinatation“, bei der die „Ichs“ immer merkwürdiger und entrückter werden, und gibt sich selbst das Ziel, neue „Ichs“, abseits von dem oben beschriebenen, vorherrschenden kapitalistischen, zu gestalten.¹²¹ Diese „Durchdeklinatation“ und Suche nach neuen „Ichs“ wird auch durch die Selbstthematization, die Rögglas Figuren unternehmen, deutlich.¹²² Neben ihren Gedanken zum „Ich“ stellt sich Rögglä auch die Frage nach dem „Wir“: Dabei ist nicht das „Wir“,

¹¹⁷ Vgl. Rögglä: Zukunft als literarische Ressource. Zürich 2016 (1).

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Rögglä: Stottern und Stolpern. S. 324-327.

¹²⁰ Rögglä: Die falsche Frage. S. 79.

¹²¹ Rögglä, Kathrin: Von Zwischenmenschchen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

¹²² Vgl. Pavlišová: Kathrin Rögglas Theatertexte. S. 88.

d.h. die Gemeinschaft aus „ich“ und Publikum in den theoretischen Texten gemeint, sondern die Gemeinschaften und Teams in den literarischen Werken. Hier steht für Rögglas mehr das Ende oder das Auflösen als der Beginn oder die Bildung im Vordergrund.¹²³ Dieses „Wir“ als „Sehnsuchts(w)ort“¹²⁴ kann dabei als Kritik an der vorherrschenden Gesellschaftsordnung und als Wunsch nach Veränderung angesehen werden.¹²⁵

In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Rögglas mit dem Kollektiv-Begriff, insbesondere mit dem Problem der Verwendung jenes Begriffs.¹²⁶ Großes Interesse zeigt sie dabei für das Misslingen bei der Erstellung eines Kollektivs bzw. das Fehlen eines Kollektivs, wie bei Rögglas Beispiel des Oppositionspaares Eltern und Nicht-Eltern, bei denen, trotz Unterscheidung, keine Kollektive gebildet werden.¹²⁷ Das Auseinanderfallen und Scheitern stellt Rögglas auch bei ihrem Team-Begriff in den Vordergrund: „Meine Figuren sind paradoxe Kollektive, Teams, die eher Nichtteams sind, die eigentlich immer gegeneinander arbeiten, die kein Produkt herstellen, sondern da sind, um sich zu rechtfertigen, die den anderen immer eher ausstechen wollen.“¹²⁸ Wie die Identität ist die Gemeinschaft nichts Festgelegtes, sondern veränderbar und nur lose zusammenhängend. Der Grund, Teams zu bilden, ist kein „Produkt“ oder Ziel, auf das gemeinsam hingearbeitet wird, sondern nur die Ein- und Ausgrenzung und das Übertrumpfen anderer. Die Rechtfertigung zeigt, dass der Fokus bei den Figuren auf den Sprachhandlungen liegt und die Sprache und die Inszenierung der Figuren für sich stehen.¹²⁹

Interessant gestaltet sich die Verbindung zwischen Team und Chor in den Theater texts, mit Fragen nach der Herstellung, dem Ausdrücken bzw. dem Fehlen von „wir“-Identitäten, aber auch der Verbindung zur Tradition des Chors.¹³⁰ Hier stellt Rögglas selbst wieder ‚Forschungsfragen‘, die dann in der Theater textanalyse aufgegriffen und beantwortet werden sollen:

Welchen Chor gibt dieses Wir ab, gibt es überhaupt einen Chor ab, oder ein Nebeneinander von Einzelstimmen, die verzweifelt versuchen, sich selbst darzustellen, eine persönliche Referenz aufzubauen? Die sich erklären müssen, andauernd erklären, um es zu beweisen, dass es sie noch gibt. Ist es theatral darstellbar, fassbar?¹³¹

Diese Fragen lassen sich zudem auch an die Teamarbeit und der Möglichkeit von Kollektiven im Literatur- bzw. Theaterbetrieb stellen, d.h., inwiefern Literatur – oder Theater – auf Zusammenarbeit und gemeinsame Stimmen setzt und wo es sich eher um Konkurrenten, die um die

¹²³ Rögglas: Die falsche Frage. S. 60.

¹²⁴ Kupczyńska: Nachhaltigkeit in der Literatur. S. 211.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 212.

¹²⁶ Vgl. Rögglas: Die falsche Frage. S. 51.

¹²⁷ Ebd. S. 59.

¹²⁸ Ebd. S. 61.

¹²⁹ Vgl. Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. S. 93.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 92.

¹³¹ Rögglas: Die falsche Frage. S. 60.

Gunst der Lesenden – oder der Zusehenden – buhlen, handelt.¹³² Eine Antwort gibt die bereits im Kapitel „Literarisches Sprechen“ erwähnte Skizze des Alltags einer Autorin, die zeigt, wie und wo Röggl in der literarischen Welt auf KollegInnen trifft, mit diesen kommuniziert, von diesen beeinflusst wird oder diese beeinflusst.

2.2.3 Opfer, Geisterfiguren, Entscheider

Bei der Frage nach der Figurengestaltung ist Macht ein entscheidendes Thema. Röggl teilt dabei in Opfer bzw. Machtlose sowie Entscheider bzw. Mächtige, wobei ihr Fokus auf letzteren liegt. Als großen literarischen Einfluss hinsichtlich der Inszenierung von Macht nennt Röggl den Sozialvoyeurismus der Berliner Schaubühne, den Ethno-Kitsch von Michael Roes und insbesondere den bereits erwähnten Hubert Fichte.¹³³

Wie Fichte wendet sich auch Röggl den Mächtigen zu und sucht Gespräche mit diesen, um deren sprachliche Selbstdarstellung bzw. deren Redezwang (vgl. Kapitel 2.3.1) in ihren Texten aufzugreifen. Die literarische Inszenierung der Mächtigen und die Untersuchung, gegebenenfalls auch Veränderung, ihres Bildes soll vor allem Rögglas Analyse der Machtbeziehungen dienen. Ein Problem, welches sich dabei eröffnet und dessen sich Röggl bewusst ist, stellt dabei die Sichtbarkeit dar: Röggl verstärkt das Bild der Mächtigen, die ohnehin genügend – sprachliche sowie mediale – Aufmerksamkeit bekommen, anstatt die Machtlosen mehr in den Vordergrund zu stellen.¹³⁴

Eine Zwischenstufe der Sichtbarkeit nehmen von Röggl sogenannte „Geisterfiguren“ ein, die zwischen Innen und Außen sowie An- und Abwesend stehen. Diese Gruppe hat sie bei ihren Recherchen zu *die unvermeidlichen* kennengelernt, wo DolmetscherInnen zwar bei internen, sprachenübergreifenden Gesprächen übersetzen müssen, aber nicht tatsächlich involviert sind. Gleichzeitig wirft die Thematisierung dieser „Geisterfiguren“ die Frage nach der Teilnahme sowie nach Grenzen zwischen Innen und Außen in der Literatur bzw. im Theater auf.¹³⁵ DolmetscherInnen als „Geisterfiguren“ stellen also eine Zwischengruppe oder -ebene zwischen den Mächtigen sowie den Machtlosen dar: Von ihnen selbst geht keine Handlung oder Entscheidung aus, sie können aber entscheidend in den Machtprozess eingreifen, etwa bei Fehlübersetzungen oder Ähnlichem. Diese Überlegungen sollen einerseits bei *die unvermeidlichen*

¹³² Weitere Überlegungen dazu ebd. S. 51. sowie Röggl: Stottern und Stolpern. S. 309-310.

¹³³ Röggl: Essenpoetik. S. 22.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 22-23.

¹³⁵ Röggl: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

überprüft werden, etwa ob bzw. wann und wie die „Geisterfiguren“ das Spüren von Macht thematisieren, andererseits lässt sich die Frage nach weiteren, andersartigen, teilsichtbaren „Geisterfiguren“ stellen und in *Kinderkriegen* verfolgen.

Der Kampf um Sichtbarkeit lässt sich auch gut mit der Frage nach dem Opferbegriff verbinden, wo zwischen ‚realer‘ und selbsternannter Opferfigur zu differenzieren ist. Wichtige Unterschiede sind dabei die Sprechlegitimation und die Inszenierung des Opfers in den Medien bzw. der Gesellschaft, der Rögglä allgemein eine Opferbegeisterung bzw. -fixierung zuschreibt: Eine Opferform ist jene, bei der sich jemand mithilfe der Sprache, genauer der „Ich als“-Inszenierung, selbst zum Opfer ernennt und somit den eigenen Status oder die eigene Position rechtfertigt. Dieses Mittel wird leicht missbraucht, um gehört zu werden und eine Machtposition einzunehmen, die einem mehr Identität und mehr Authentizität zuspricht.¹³⁶ Die anderen sind jene ‚echten‘ Opfer, die den Opferstatus von Gruppen von Entscheidern zugesprochen bekommen und als solche inszeniert werden.¹³⁷ Oft befinden sich diese in persönlichen Sprachkrisen, etwa durch Verdrängen oder das Gefühl, keine oder nicht die richtigen Worte für die eigene Situation zu finden. Dieser Zustand wird oftmals um ein äußeres, gesellschaftliches Nicht-zur-Rede-Kommen ergänzt; es kommt also zur Machtlosigkeit des Opfer-Seins noch sprachliche Machtlosigkeit hinzu. Jene Opfer müssen nicht gehört werden, da die Medien oder die Gesellschaft bereits ein allgemein anerkanntes und glaubwürdiges Bild für jene erstellt hat. Wenn ein Opfer dann doch einmal sprechen darf, muss es sich an seinem gesellschaftlichen Opferbild messen, was Rögglä zum Beispiel bei Natascha Kampusch und deren Medienauftritten beobachtet und in *die beteiligten* übertragen hat.¹³⁸ ‚Echte‘ Opfer, die – sprachlich, psychisch oder aus anderen Gründen – nicht mächtig genug waren, sich zu inszenieren, finden sich also leichter in der Glaubwürdigkeitskrise: Ihnen fällt es schwerer, jemanden von ihrer Geschichte zu überzeugen oder ihre eigene Situation authentisch darzustellen, als „ich als“-Opfer, die sich – sprachlich – selbst inszenieren.¹³⁹

Fragen für die Theatertextanalyse sind also, wer sich als Machthaber bzw. Entscheider präsentiert oder wie die Machtlosen dargestellt werden, wie die „Geisterfiguren“ in den Theatertexten umgesetzt werden sowie wer sich zum Opfer macht und wer dazu gemacht wird.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Rögglä: Die falsche Frage. S. 62.

¹³⁸ Vgl. Rögglä: Stottern und Stolpern. S. 329.

¹³⁹ Rögglä: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

2.3 Gesprächskultur

In diesem Kapitel stehen konkrete Gesprächssituationen bei Rögglas Recherchen (vgl. das literarische Gespräch im Kapitel 2.1.1 zur Mündlichkeit – Schriftlichkeit) als auch bei der Umsetzung in ihren Werken im Fokus. Wichtig ist dabei die Betonung, dass es bei einem Gespräch nicht um bloßes Miteinander-Sprechen geht, sondern die GesprächspartnerInnen sind „wie zwei fledermäuse, die durch die gesprächsfledermaushöhle segeln.“¹⁴⁰ Damit wird, in Erinnerung an Foucault und Butler, verdeutlicht, dass das Entstehen und Formen von Subjekten durch die Sprache bzw. im Sprechen ein ständiger, nie abgeschlossener Prozess ist. Denn Rögglas „Fledermäuse“ zeigen sich bzw. ihre – oder auch fremde – Meinungen und orientieren sich stets am Gegenüber, was die Lenkung des Gesprächs sowie Erwartungen, Vorurteile und Unsicherheiten betrifft. Änderungen im Verhalten oder in der Haltung können sowohl während als auch nach einem Gespräch vorkommen, denn „[e]in Gespräch ist ein Prozess, der die eigene Position verändert.“¹⁴¹ Dabei kann es leicht zu Missverständnissen oder anderen Arten von Problemen und Auffälligkeiten kommen, die Rögglas miteinfließen lässt: So meint sie etwa bei der Beschreibung ihrer Figuren, dass diese als Stellvertreter das tun, was ‚normale‘ Menschen nicht tun, etwa zu schreiben oder sinnvolle Gespräche zu führen.¹⁴²

Die Themen dieses Kapitels gliedern sich folglich auf in Rögglas Interesse für Fehlleistungen, die Frage nach den Gründen, warum (nicht) gesprochen wird, sowie die Arten, wie in einem Gespräch agiert und reagiert wird.

2.3.1 „Kleine bewegliche Katastrophen“

Gespräche sieht Rögglas als „kleine bewegliche Katastrophen“¹⁴³ an und interessiert sich vor allem für diese als Fehlerquelle, wie für sie die gesamte menschliche Kommunikation eine Fehlerquelle darstellt: Die Spanne reicht dabei von grammatischen Fehlern oder Phrasen, die „keinen Sinn machen“, wie ebendiese, über Missverständnisse und Unklarheiten, bis hin zum Verlieren von Anknüpfungspunkten und dem Scheitern der Kommunikation, wobei das soziale, politische und kulturelle Umfeld der Sprechenden sowie der Situation berücksichtigt werden muss.¹⁴⁴ Diese Eingliederung des Fehlers in ein System oder einen Prozess zeigt, dass es stets eine Bewertung, ein Richtig und Falsch, geben muss. Dies bedeutet, dass Fehler in dem Sinn nicht von

¹⁴⁰ Rögglas: das stottern des realismus. S.11.

¹⁴¹ Rögglas: Stottern und Stolpern. S. 318.

¹⁴² Rögglas: theater ist stottern. S. 1.

¹⁴³ Rögglas: Stottern und Stolpern. S. 315.

¹⁴⁴ Rögglas: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2).

allein entstehen, sondern an einer gewissen Norm gemessen und als solche gekennzeichnet werden. Fehler müssen also immer wieder neu verhandelt und besprochen werden. Außerdem brauchen sie zur Einordnung die Gesellschaft bzw. diese Weltordnung sowie deren Sprache, aber auch die Subjekte, die Fehler machen und damit neu thematisieren.

Das Misslingen von Kommunikation bzw. die Inszenierung dessen beschäftigt derzeit in besonderem Maß das Theater (vgl. die Postdramatik mit ihrer Sprachfokussierung in Kapitel 1.2.1), aber auch allgemein wird in der Literatur gern mit – sprachlichen wie ästhetischen – Fehlern bzw. Fehlerketten gearbeitet, wofür Rögglä unter anderem Elfriede Jelinek als Beispiel nennt.¹⁴⁵ Rögglä erstellt eine

ästhetik des gesprächs [...], 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 verkittungen und glattstreichungen waren immer herrschaftsgesten, gegen die es etwas zu setzen gilt. ich war immer eine freundin des stotterns.¹⁴⁶

Stottern ist ein Begriff, der oft in Rögglas theoretischen Texten vorkommt, auch bereits in den Titeln. Allkemper nutzt den Begriff, um Rögglas poetologische Überlegungen unter den Titel „Poetik des literarischen Stotterns“ zu fassen. Dabei meint er das Stottern bzw. die Störung des literarischen Redeflusses als Ziel und Hauptaufgabe von Rögglas Arbeit.¹⁴⁷ Es scheint mir ein gut gewählter Begriff zu sein, da es inhaltliche wie formale Fehler, Leerstellen und Brüche anspricht, die sich durch Rögglas Werk ziehen und, wie im Zitat oben mit den „abständen“ und dem „abgrund“ beschrieben, als essentielle Interessensquelle beschrieben werden. Die Fehlleistungen und Ablehnung von Korrekturen und Beschönigungen verweisen auf Rögglas Methode der Offenlegung von Strukturen durch das Betonen mithilfe von Stilmitteln, wie im Kapitel der Techniken und Traditionen beschrieben.

2.3.2 Redegebot, Schweigezwang

Zu Beginn stellt sich die Frage nach Reden und Schweigen außerhalb der Texte, das heißt in der Realität, wobei Rögglä sich vor allem auf ihre Erfahrungen bei Rechercheinterviews bezieht. Danach soll ihre literarische Auslotung von Reden und Schweigen thematisiert werden.

Bei ihren Recherchen macht sich Rögglä auf die Suche nach GesprächspartnerInnen, die sie interviewen und deren Antworten sie in ihre Werke einarbeiten möchte. Dabei beschreibt sie

¹⁴⁵ Rögglä, Kathrin: Fehlerquellen, Fehlerketten – eine Ästhetik des Fehlers. Zürich 2016 (3). <http://www.kathrin-roeggla.-de/meta/zuerich-2016-3> (10.10.18).

¹⁴⁶ Rögglä: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 107.

¹⁴⁷ Allkemper: Kathrin Rögglä. „stottern“. S. 417.

ihre Verwunderung, dass sie viele GesprächspartnerInnen für ihre Recherchen gefunden hat bzw. findet, und begründet das unter anderem damit, dass bei ihr als Schriftstellerin keine Gefahr für die Sprechenden bestehe, dass sie im Werk wiedererkannt werden würden.¹⁴⁸ Röggl führt die gegensätzlichen Reaktionen an, die sie auf ihre Gesprächsanfrage hin erhalten hat, und hebt zwei Richtungen hervor: Einerseits gibt es jene, die das Redegebot der Gesellschaft befolgen. Dieses Über-sich-selbst-Reden kann dabei verschiedene Gründe haben, Röggl nennt als häufige Arten Selbstrechtfertigung, Beichten und Vergnügen, nach der eigenen Meinung oder der eigenen Position gefragt zu werden.¹⁴⁹ Dazu zählt sie auch das Missbrauchen der Interviewsituation mit einer Schriftstellerin, um ihren KollegInnen eins auszuwischen, oder Sprechpuppen-ähnliches Wiedergeben nachlesbarer Fakten.¹⁵⁰ Andererseits gibt es jene, die nicht bereit sind, mit Röggl zu reden. Diese schweigen aufgrund von Verträgen mit Schweigeklauseln oder aus Angst, etwas Falsches zu sagen, das ihnen selbst oder dem Unternehmen Schaden zufügen könnte. Hier handelt es sich um ein Schweigen aus Zwang, wenn jedes Wort gegen einen gerichtet werden kann.¹⁵¹ Über eine andere Art von Schweigen hat Röggl bei ihren Recherchen zu den *unvermeidlichen* gehört, wo DolmetscherInnen im Interview zugaben, sich bei Konferenzen mit der Ausrede, telefonieren zu müssen, von ihren KollegInnen entfernen, um dem Redegebot zu entkommen und einfach schweigen zu können.¹⁵² Die Unterscheidung zwischen freiwilligem und gezwungenem Schweigen ist also wichtig. Dieser Zwang teilt sich wiederum in einen äußerlichen, d.h. ein befohlenes oder abgesprochenes Schweigen, und einen innerlichen, d.h. einen eigenen Drang, wie im Kapitel über Opfer beschrieben. Stuhlmann führt Bachtins Begriff der Dialogizität an, bei dem verborgene Räume der Intertextualität, der Diskursstrukturen, von Vielstimmigkeit und Gleichzeitigkeit sichtbar gemacht werden, um diese Typen sprachlich zu entlarven bzw. deren Antworten verarbeiten zu können.¹⁵³

Mit diesem vorherrschenden Redegebot wird in der Literatur bzw. im Theater sehr unterschiedlich umgegangen, so nennt Röggl etwa Beispiele aus dem Theaterbetrieb, wo Schweigen bewusst als Gegensatz eingesetzt wird.¹⁵⁴ Sie lässt ihre Figuren dem Redegebot und der damit verbundenen Selbstdarstellung folgen und übernimmt diese „absolut unindividuell[e]“

¹⁴⁸ Röggl: Essenpoetik S. 26.

¹⁴⁹ Ebd. S. 26-27.

¹⁵⁰ Ebd. S. 38-39.

¹⁵¹ Ebd. S. 24-25.

¹⁵² Röggl: Die falsche Frage. S. 19-20.

¹⁵³ Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. S. 105.

¹⁵⁴ Röggl: Die falsche Frage. S. 19.

gesellschaftliche Praxis somit durch Imitation in ihre Texte.¹⁵⁵ Röggl stellt ihre Erkundung der Grenze zwischen Reden und Schweigen unter den Begriff des Abwesenden:

Die Verschiebung durch den Konjunktiv, das Fehlen einer zentralen Figur, Verrückung durch Rhetorik, durch die paradoxe Anwesenheit eines Ich-Erzählers, das aus den Figuren Anwesend-Abwesenheit macht, hängt zusammen mit dem Verlust von Ansprechpartnern, Verantwortungen, Auflösung sozialer Bande, Unübersichtlichkeit sozialer Situationen, Burnouts, Verlustängsten. Die Grenze des Schweigens entsteht an den Rändern der medialen Präsenzen, die auf der Bühne ebenfalls negativ zitiert sein können.¹⁵⁶

Röggl nennt einige Stilmittel und stellt diese in Verbindung zueinander, aber auch zu gesellschaftlichen und ökonomischen Gegebenheiten sowie Lebenssituationen. Damit gibt sie ‚Anwendungsbeispiele‘, die in der Theatertextanalyse überprüft werden. Gleiches gilt für die Sichtbarkeit von Entscheidern bzw. Machtlosen im Text und deren uneindeutige Grenze zwischen Reden und Schweigen, auf die im letzten Satz hingewiesen wird. Hier zeigen sich bereits die losen, instabilen Verbindungen von Reden bzw. Schweigen und An- bzw. Abwesenheit.

2.3.3 Sprecharten und die „Konjugation des Zuhörens“

Die Übersetzung von Gesprächen in Texten, genauer wie ein Gespräch im Text dargestellt wird, soll hier behandelt werden, um dann die Basis für die Kommunikation der Textträger in Rögglas Theatertexten darzustellen. Die Frage, wie gesprochen wird, zielt auf die Formen in Gesprächssituationen ab, nicht auf, die bereits in Kapitel 2.1.3 besprochenen, Stilmittel; die Frage nach dem Zuhören auf Reaktionen im (Bühnen-)Gespräch.

Ausgangspunkt ist wiederum Rögglas Beschreibung ihrer Erfahrungen in Rechercheinterviews, wo sie sich selbst einige Schwachstellen zuschreibt. Sie führt einerseits ein Beispiel an, wo sie als Interviewte den Part des Antwortens übernimmt und bei dem Anhören der Aufnahme des Gesprächs bemerkt, dass es „wie ein ständiges kicherndes, stotterndes und stolperndes, ja nachstolperndes wesen [klingt].“¹⁵⁷ Andererseits ist sie auch als Interviewende kritisch mit ihrer fehlenden Geschmeidigkeit im Gespräch, etwa hinsichtlich der Anpassung der Antworten auf die Fragen, der mangelhaften Organisation ihrer eigenen Gespräche und der Übernahme der „Gesprächsfähigkeit“ ihrer GesprächspartnerInnen.¹⁵⁸ Röggl wirft damit auch die Frage nach Authentizität auf: Wie echt ist der/die Sprechende bzw. das Gesprochene? Was ist antrainiert bzw. übernommen? Zwei Beispiele für ein übernommenes sprachliches Verhalten zur Inszenierung von Authentizität nennt Röggl dabei: Erstere ist die Sprechart der Selbstdarstellung durch scheinbares Einfach-Frei-Von-der-Leber-Reden und Bloß-Laut-Denken. Damit wird

¹⁵⁵ Röggl: Essenpoetik. S. 16.

¹⁵⁶ Röggl: Die falsche Frage. S. 30.

¹⁵⁷ Röggl: stottern, stolpern und nachstolpern. S. 99.

¹⁵⁸ Röggl: Fehlerquellen, Fehlerketten – eine Ästhetik des Fehlers. Zürich 2016 (3).

nicht nur das Gefühl von Unmittelbarkeit und Echtheit bewirkt, sondern es lässt sich auch leicht eine Distanz zum Gesagten – man habe das ja nur so dahingesagt – errichten. Weiter führt Rögglä noch das bereits erwähnte Stottern an, denn während ein falsches, inszeniertes Stottern als gut bzw. authentisch angesehen wird und den Sprechenden sympathisch macht, fällt echtes Stottern zumeist unangenehm auf und gilt als unerwünscht.¹⁵⁹ Hier zeigt sich Rögglas Interesse für beide Seiten in einem Gespräch, sowohl den Sprechenden – stotternden – Part als auch den Zuhörenden – das Stottern ertragende – Part.

In der *Essenpoetik* werden als Techniken neben der „Bildlichkeits-“ und der „Geschwindigkeitsebene“ (vgl. die Stilmittel im Kapitel 2.1.3) Arten zu sprechen bzw. allgemeiner Gesprächsbeteiligung unter den Stichworten „Rhetorik“, „Kinderrhetorik“ und „Erwachsenenrhetorik“ aufgezählt. Die Aspekte möchte ich getrennt voneinander betrachten:

In der Rhetorik: Unterbrechen, sich irren, darauf bestehen, Fragen, sich fragend stellen. Belehren, sich vordrängeln. Etwas schildern, stottern, nicht zu Wort kommen, sich ausschweigen, etwas verwechseln, zaudern, ängstlich sich umsehen. Unbeteiligt sein. Den Mund endlich zumachen, die Augen öffnen.¹⁶⁰

Rögglä nennt vor allem Arten von problematischem Sprechen, sowohl formal – „unterbrechen“ und das bereits thematisierte Stottern – wie auch inhaltlich – „sich irren“. Erstere dienen im Text für Rhythmusveränderungen, Brüche und Leerstellen. Beide Kategorien bestärken aber, ebenso wie einseitige Kommunikation – „belehren“ und „etwas schildern“ –, die Idee von Gesprächen als Katastrophe. Weiter legt Rögglä einen Schwerpunkt auf das sonst eher vernachlässigte Kommunikationsmittel Schweigen, das, sowohl freiwillig als auch erzwungen, in verschiedenen Ausprägungen vorkommt. Das letzte Mal – „den Mund endlich zumachen“ – scheint direkt auf das bereits besprochene Redegebot zu reagieren.

Der nächste Aspekt ist die „Kinderrhetorik“, wo der Schwerpunkt auf dem „Fragen“ liegt:

Schon vergessen, was man eben sagen wollte, weil man nicht gleich zu Wort kam. Auch erzählen wollen. Etwas besser wissen. Fragen. Nochmal Fragen. Nachfragen. In der Frage abdriften. Das Wort nicht verstehen. Auf dem Wort bestehen. Quatsch machen.¹⁶¹

Ein weiteres wichtiges Thema ist es, etwas falsch oder nicht zu verstehen, aber darauf zu bestehen. Es wird folglich für Kinder scheinbar typisches Verhalten, aber kaum tatsächliches „Sprechen“ geschildert. Diese Aufzählung könnte auf Kinder als keine möglichen oder sinnvollen Gesprächspartner hinweisen, was dann bei *Kinderkriegen* vertieft werden soll.

Im Gegensatz dazu steht die „Erwachsenenrhetorik“, bei der mehr Wert auf „sprechen“ liegt:

Erwachsenenrhetorik: Sich nicht zuhören können. Mit den Gedanken woanders sein. Gerade eben nicht zugehört haben. Sich nicht von etwas Wichtigerem abwenden können. Gerade jemand anderem zuhören.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Rögglä: *Essenpoetik*. S. 46.

¹⁶¹ Ebd.

Den anderen ausreden lassen. Den anderen nicht ausreden lassen. Wichtigeres vorhaben. Komplizierte Sachen besprechen. Komplizierte Sachen aussprechen können. Sich hineinmogeln in ein Gespräch. Dazwischenhauen. Ermahnen. Lauter werden. So leise sprechen. Eine Sache beenden. Lächerlich machen. Über einen lachen. Dazwischenhauen. Lauter werden. Das Übliche machen. Die Liste ist zu erweitern.¹⁶²

Auffallend sind vor allem die Wiederholungen von „Dazwischenhauen“ und „Lauter werden“, wobei der Grund für diese Betonung wohl die Dringlichkeit oder Häufigkeit dieser Sprecharten darstellen. Gleichzeitig kann es als Charakteristikum für Missverständnisse und das Misslingen von Gesprächen angesehen werden. Weiter werden Gegensatzpaare beschrieben, die mitunter die Änderungen der Positionen der Gesprächsteilnehmenden aufzeigen. Der Fokus liegt aber auf dem Zuhören. Auch dies wird in Abwandlungen mehrmals wiederholt und zeigt, wie schwer Zuhören fällt sowie auf wie viele verschiedene Arten man nicht zuhören kann. Hier beschreibt Röggl ein allgemeines Problem: Zuhören gilt als unangenehme Position, besonders im Gespräch, weil der Fokus immer nur auf Sprechen liegt. Sie gibt auch Beispiele, wo sie selbst daran scheitert und wo sie merkt, dass sie, etwa bei Rechercheinterviews, nicht zuhören kann oder will.¹⁶³ Sie nennt das Verfassen einer „Konjugation des Zuhörens“ als Ziel, mit Person und Tempus: Beim erfolgreichen Zuhören müsse man Singular und Plural absolvieren, d.h. es ist eine individuelle wie auch gemeinschaftliche Tätigkeit. Problematisch ist die Futur-Zeitform, weil Zuhörende die Rolle der Sprechenden übernehmen möchten und unterbrechen, etwas vorwegnehmen oder das Gespräch in eine andere Richtung lenken.¹⁶⁴ Damit ist die Ausrichtung der Zuhörenden auf das Zukünftige beschrieben, und die Gegenwart, sowohl des Gesprächs wie des Zuhörens, wird zweitrangig. Die „Konjugation“ soll dem unbeliebten Zuhören ein System geben und verweist auf das Sprechen als zu erreichendes Ziel im Gespräch – eine Lösung für das Problem des mangelnden Zuhörens liefert Röggl nicht.

2.4 Räume

Die Frage nach den Schauplätzen ist für die Theatertextanalyse unverzichtbar, aber hier soll der Fokus mit der Herstellung eben dieser auf der sprachlichen Ebene bleiben. Rögglas Spiel mit Texträumen hat sich bereits bei Peltzer im Kapitel zur (Selbst-)Inszenierung gezeigt, der plötzlich als im Raum anwesend eingeschrieben wird. Ein anderes Beispiel möchte ich noch nennen, bei dem die Grenze zwischen literarischen Genres und den Räumen, die im Text erstellt werden, verwischt wird: „Aber inzwischen reden hier auf meiner Bühne erst einmal alle los. Das heißt, hier auf meiner Bühne in meinem eigenen 130-Prozent-Wirklichkeitshaus reden erst einmal

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd. S. 37-39.

¹⁶⁴ Ebd. S. 37.

alle durcheinander. [...] Sie sagen, ich solle aufhören, denn eigentlich seien sie jetzt dran[.]“¹⁶⁵ Die Grenze zwischen theoretischem Text und Theatertext wird einerseits durch die Errichtung einer Bühne im Text, andererseits durch das scheinbar aktive Handeln und Sprechen der Figuren fragwürdig. Das „eigene 130-Prozent-Wirklichkeitshaus“ zeigt durch Übertreibung das Spiel zwischen Realität und Fiktion, das durch den Dialog der Figuren mit dem „Ich“ noch verstärkt wird. Interessant ist es, sich die Situation bei der Vorlesungseinheit vorzustellen, bei der Rögglä eventuell auf einem Podium in einer Universität oder Ähnlichem stand und eine eigene Bühne in ihrem Text erstellte. Da die Poetikvorlesung kurz darauf endet, wirkt es, als würde Rögglä durch die fiktiven Figuren von zwei Bühnen verdrängt werden, womit die Stärke von sprachlichen Räumen betont sowie die Grenze zwischen Real und Fiktiv eine weitere Ebene bekommt.

Das Schaffen von Räumen durch Erzählungen ist eines der Themen, die de Certeau in seiner Monographie *Kunst des Handelns* behandelt. In Anknüpfung an Foucaults Ausführungen zu Macht beschreibt de Certeau das Hervorbringen von Räumen durch die performative und distributive Kraft der Sprache.¹⁶⁶ Damit gehen Grenzbildungen, -verschiebungen und -überschreitungen einher, die die Hauptfunktion von Erzählungen darstellen.¹⁶⁷ Als Grundlage für die weiteren Überlegungen sollen noch zwei Kontrastpaare aus de Certeaus Raumtheorie kurz dargestellt werden: Zuerst muss der, bereits mehrfach in dieser Arbeit verwendete, Begriff des Raums beschrieben werden. De Certeau vergleicht diesen, in Abgrenzung zum Ort, mit einem „Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht.“¹⁶⁸ Ein Raum entsteht also erst durch Sprache und Handlungen, durch die Verbindung von Richtung, Geschwindigkeit und Zeit. Er setzt sich aus verschiedenen beweglichen Elementen in verschiedenen Kontexten zusammen, während sich der Ort als momentane Lage von gewissen Punkten durch Abgrenzung, Stabilität und Ordnung auszeichnet. Räume und Orte lassen sich stets in die jeweilige andere Kategorie verwandeln, wobei de Certeau die Aspekte Dasein und Handlung als entscheidend nennt: Eine Straße, auf der sich ein Stein oder ein totes Tier befindet, stellt einen Ort dar, während ein spielendes Kind auf derselben Straße sich in einem Raum bewegt.¹⁶⁹ In Erzählungen zeigt sich die Unterscheidung zwischen Karte und Wegstrecken: Erstes betrifft

¹⁶⁵ Rögglä: Die falsche Frage. S. 87-88.

¹⁶⁶ Certeau, Michel de: Berichte von Räumen. In: Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verl. 1988, S. 186-187.

¹⁶⁷ Ebd. 229-230

¹⁶⁸ Ebd. S. 217.

¹⁶⁹ Ebd. S. 217-218.

das Sehen mit dem Betrachten von Plänen, was de Certeau „eine totalisierende Planierung von Beobachtungen“ nennt; zweites das Tun mit dem Schilderungen von Bewegungen, „eine diskursive Reihe von Handlungen“ nach de Certeau.¹⁷⁰

Röggla führt in *Die falsche Frage* Ideen für solche „radikalen“ Wegstrecken sowie Raumbeschreibungen in Theatertexten an: Zum Beispiel beschreiben vier Figuren ihre unterschiedlichen Wege durch einen Flughafen, ohne sich dabei, aufgrund ihrer unterschiedlichen Stellungen und Arbeiten, zu begegnen. Bei einem anderen stellt eine Figur seine Privatklage gegen einen Riesen wie Google dar und bezieht sich nur auf Räume, sodass seine Rhetorik sich mehr und mehr verschlimmert und er am Schluss nicht mehr verstanden werden kann.¹⁷¹ Durch die Reduzierung der Handlung dieser – bislang - ungeschriebenen Theatertexte wird die reine Fokussierung auf das Sprechen sichtbar und die Macht von sprachlichen Räumen gezeigt. In meiner Theatertextanalyse wird zu beobachten sein, ob und wie solche „radikalen“ Wegbeschreibungen und Räume dargestellt werden. Röggla bezieht sich in den genannten Beispielen auf den Raum im Theatertext, aber gleichzeitig auf die Situation in der Institution Theater, d.h. bei der Aufführung. Dies sieht man auch an der Einleitung der Aufzählung der oben angeführten Beispiele: „Was wäre das für ein Theaterabend“.¹⁷² Das Theater als Raum bzw. die Theateraufführung als räumliche Situation für SchauspielerInnen und Publikum wird von Röggla mehrmals besprochen¹⁷³ und zeigt, dass die Theatertexte in Hinblick auf die Inszenierung entstehen und Röggla sich viel mit dem Theater an sich beschäftigt.

In Anklang an den Begriff des Territoriums von Deleuze im Interview L'Ábécédaire¹⁷⁴ beschreibt Röggla das Territorium des Schriftstellers eines Theatertextes folglich als „vielschichtige Architektur“, die sich textlich und inszenatorisch zusammensetzt:¹⁷⁵ Erstes besteht aus den Bausteinen, die einen Text ausmachen. Dieses „Sprach- bzw. Diskursterritorium“¹⁷⁶ umfasst Klang, räumliche Abstraktion, Rhetorik, sprachliche Arten, Sprechmotivation, Stottern oder die Verbindung Mündlichkeit – Schriftlichkeit. Zweites behandelt die Situation im Theater und betrifft etwa Schauspielende, Bühnenbild sowie Lautstärke. Deleuzes Deterritorialisierung, d.h. das Verlassen des eigenen Territoriums durch den Gebrauch von etwas Unbekanntem oder Ungewöhnlichem, führt Röggla als Bewegung mit der Postdramatik zusammen, wo es vor allem

¹⁷⁰ Ebd. S. 220-222.

¹⁷¹ Röggla: *Die falsche Frage*. S. 49-50.

¹⁷² Ebd. S. 49.

¹⁷³ Z.B. Röggla: *Ironie, Kritik und Performanz*. S. 186.

¹⁷⁴ Dabei handelt es sich um die Aufnahme eines achtstündigen Interviews zwischen Deleuze und Claire Parnet. Die hier angesprochene Stelle steht unter A wie Animal. Eine Translation des Transkriptes dieses Buchstaben findet sich unter: <http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/ABCDel-Animal.pdf> (10.10.18).

¹⁷⁵ Röggla: *Die falsche Frage*. S. 44.

¹⁷⁶ Stuhlmann: „Kleine Textmonster S. 89.

um das Verlassen der Konventionen des Theaters geht. Sie interessiert sich dabei für die Folgen dieser Deterritorialisierungsbewegung und späteren Reterritorialisierungsbewegung für das Theater und in weiterer Folge für die Theatertexte und die Sprache, die ebenfalls mit De- oder Reterritorialisierungen reagieren müssten, um mit dem Theater mitzuhalten. Ergebnisse sieht man in neuen Verbindungen von Text- und Bühnenraum, von Raum und Figuren sowie Geschehen.¹⁷⁷ Rögglas Fragen nach Arten dieser neuen Verbindungen sollen wiederum bei der Theatertextanalyse berücksichtigt werden:

Welchen Raum beschreibt das chorische Sprechen über die Finanzmärkte? Welchen das Ins-Wort-Fallen dreier Mütter, die einander in ihren Lebensführungen und Erziehungsweisen nicht aushalten und sich gegenseitig annullieren wollen? Überhaupt die Vernichtung des Gegenübers in Paniksituationen, wie lässt sich das räumlich ausdrücken? Macht das die Textraumfrage so groß bei mir?¹⁷⁸

„Räumlich“ bezieht sich hier auf das textliche Territorium. Die „Textraumfrage“ verweist dabei auf den Raum zwischen den Menschen, der beim Sprechen entsteht. Die Bedeutung, die Röggl dieser Frage beimisst, lässt sich mit ihrer kunstvollen Sprache und dem wohlüberlegten Einsatz von Stilmitteln als Übermittlung von Informationen durch das Sprechen verstehen. Gleichzeitig zeigen die Sprechsituationen, dass es im Textraum kaum ‚einfache‘ Gespräche gibt: Es wird nach schwierigen Fällen gefragt; Polyloge sind vorherrschend sowie das Nebeneinander- und Gegeneinanderreden. Neben den im Zitat gestellten Fragen soll somit in der Theatertextanalyse weiter überlegt werden, ob ‚einfache‘ Gespräche dargestellt werden können und wie sich dies räumlich vom chorischen Sprechen und Polylogen unterscheidet.

3 Theatertextanalyse

Entsprechend der Ausführungen zu den theoretischen Texten gestaltet sich die Gliederung der Analyse. Diese Einleitung lässt sich als „literarisches Sprechen“ verstehen, in dem eine kurze Einführung zu *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* erfolgt. Das erste Kapitel widmet sich den „Zwischenmenschen“, d.h. der Darstellung der Textträger, und entspricht damit der Figurenanalyse. Kapitel 3.2 untersucht die Beschreibung der Gespräche und bewegt sich vor allem auf der Ebene der Sprachanalyse, wobei ein Schwerpunkt auf die Möglichkeiten der Beschreibung von Gesprächen gelegt wird. Abschließend beinhaltet das Kapitel 3.3 die Strukturanalyse,

¹⁷⁷ Röggl: Die falsche Frage. S. 45.

¹⁷⁸ Ebd. S. 46.

aber es kommt, durch räumliche Metaphern und der Untersuchung der räumlichen Aufteilung von Gesprächen, zu Rückgriffen bzw. Erweiterungen der Sprachanalyse.

Eine Gemeinsamkeit der Theatertexte ist die Entstehung: *die unvermeidlichen* wurde als Auftragswerk für das Festival „Frankfurter Positionen“ verfasst,¹⁷⁹ *Kinderkriegen* wurde vom Residenztheater München in Auftrag gegeben.¹⁸⁰ Beide wurden in Deutschland uraufgeführt: *die unvermeidlichen* im Februar 2011 unter der Regie von Marcus Lobbes in Mannheim, *Kinderkriegen* im Cuvilliéstheater des Residenztheaters im Mai 2012 unter der Regie von Tina Lanik mit Musik der Band „Pollyester“.¹⁸¹ Die Erstveröffentlichung von *die unvermeidlichen* geschah in der Zeitschrift *Theater der Zeit*, zudem wurde es in Rögglas Sammelband *besser wäre: keine* übernommen.¹⁸² *Kinderkriegen* erschien einzig in der Anthologie *Theater, Theater*.¹⁸³ Einen auffälligen Unterschied gibt es in der Textgestaltung: Im Gegensatz zu *Kinderkriegen* wird in *die unvermeidlichen* das Merkmal der Kleinschreibung genutzt.

Eine weitere Gemeinsamkeit, die sie von anderen Theatertexten der Autorin abheben, ist der auf den ersten Blick fehlende Bezug zum Thema Katastrophe oder Ausnahmesituation, der erst im Laufe des Textes bzw. durch gewisse Mittel aufscheint. *die unvermeidlichen* handelt von sechs DolmetscherInnen auf einer Konferenz, deren genauer Inhalt oder Zweck unbestimmt bleibt. Es wird der berufliche Alltag dieser Gruppe behandelt: Sie reden über ihre Tätigkeit, die KollegInnen sowie die zu übersetzenden Delegierten. *Kinderkriegen* bezieht sich ebenfalls auf den Alltag von Personen, aber im Fokus steht das Private bzw. der Umgang mit Kindern: Acht kinderlose wie ‚kinderhabende‘ Textträger sprechen über ihre Beziehungen zu (ihren) Kindern, ohne dass Kinder selbst im Text vorkommen. Die Handlung beider Theatertexte ist unscharf, der Schwerpunkt liegt auf dem Gesprochenen. So bleiben auch Katastrophen-ähnliche Situationen für die Lesenden auf der sprachlichen Ebene bzw. im Unklaren.

Für Eindrücke zu den Inszenierungen und der Rezeption jener muss auf Kritiken zugegriffen werden, die bei Rögglas Texten zumeist von einer gewissen Verwirrung des Publikums berichten. Die Texte werden aufgrund der Dichte an Themen und der Macht der Sprache gelobt, aber

¹⁷⁹ Vgl. Becker, Tobias: Neues Stück von Kathrin Röggl: Konferenz <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/-neues-stueck-von-kathrin-roeggla-konferenz-a-743578.html> (25.10.2018)

¹⁸⁰ Vgl. Becker, Tobias: Kinderkriegen ist kein Kinderspiel <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/-theaterpremiere-kinderkriegen-von-kathrin-roeggla-in-muenchen-a-832085.html> (25.10.2018)

¹⁸¹ Vgl. Gürtler: Röggl, Kathrin. Theater.

¹⁸² Röggl, Kathrin: die unvermeidlichen. In: Theater der Zeit 2011, 2. S. 49-61. Sowie Röggl, Kathrin: die unvermeidlichen. In: Röggl, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 333-382.

¹⁸³ Röggl, Kathrin: Kinderkriegen. In: Carstensen, Uwe (Hg.): Theater, Theater. Aktuelle Stücke 23. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 541-615.

dieselben erschweren es, dem Bühnengeschehen zu folgen;¹⁸⁴ in einer Kritik zu *Kinderkriegen* wird etwa „ein irrsinnig wucherndes Textmonster“¹⁸⁵ beschrieben. Zu betonen ist nochmals, dass direkt zu den beiden Theatertexten noch nicht geforscht wurde. Wojno-Owczarska hat einen Artikel „Wir leben in restaurativen Zeiten.“ Zu Kathrin Rögglas *unvermeidlichen*“¹⁸⁶ veröffentlicht, der aber auch mehr Theaterkritik ist, da sie sich vor allem auf die Aufführung bzw. auf Kritiken zu eben jener konzentriert. Sie referiert dabei zwar auf den Text sowie auf theoretische Texte Rögglas, aber eher als Hilfestellung, um das Geschehen auf der Bühne zu erklären. Dabei bleibt sie hauptsächlich auf der inhaltlichen Ebene und reproduziert Oberflächlichkeiten und Verallgemeinerungen anhand der Textträger, etwa „dass alle Dolmetscher zwar flexibel und belastbar, jedoch auch verwirrt und nervös sind“.¹⁸⁷ Grundsätzlich spricht Wojno-Owczarska Themen an, die in dieser Analyse ausführlich behandelt werden, wie die Distanz zwischen den Textträgern;¹⁸⁸ Gleiches gilt für Kritiken zu *Kinderkriegen* und zum Beispiel die Darstellung der An- und Abwesenheit der Kinder.¹⁸⁹

3.1 Textträger

Der Frage, welche Funktionen dem Sprechen auf der Figurenebene zukommen, soll in diesem Kapitel nachgegangen werden. Im Folgenden wird demnach die Charakterisierung der Textträger, Bildungen und Auflösungen von Gemeinschaft sowie Formen von Schweigen behandelt, um Rögglas Auftrag an die Lesenden, nämlich das Hinterfragen der Sprechpositionen, zu erfüllen. Besonders berücksichtigt wird dabei, gemäß den Beobachtungen aus dem zweiten Kapitel, die Selbstinszenierung sowie das „Zwischenmenschliche“.

¹⁸⁴ Vgl. z.B. die beiden bereits zitierten Kritiken des *Spiegels*. Weitere Kritiken sowie kurze Überblicke zu weiteren Kritiken in anderen Zeitschriften finden sich auf folgenden Seiten: Raab, Harald: Reden ist Silber, Schwadronieren ist Gold. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5227:-:die-unvermeidlichen-kathrin-roeggla-und-marcus-lobbes-zelebrieren-am-nationaltheater-mannheim-die-babylo-nische-sprach-verwirrung&catid=38:die-nacht (25.10.2018) oder Stadler, Michael: Der komische Horror der Reproduktion. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6917:kinder-kriegen-ua--kat-rin-roeggla-tina-lanik-und-pollyester-feilen-in-muenchen-am-muetter-musical&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40kritik&Itemid=40 (25.10.2018) Zudem findet sich im KLG Sekundärliteratur eine Auflistung aller Rezensionen: Gürtler: Röggla, Kathrin. Sekundärliteratur.

¹⁸⁵ Vgl. Becker: *Kinderkriegen* ist kein Kinderspiel.

¹⁸⁶ Wojno-Owczarska, Ewa: „Wir leben in restaurativen Zeiten“. Zu Kathrin Rögglas *unvermeidlichen*. In: *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde* 50 (2012), S. 391–402.

¹⁸⁷ Ebd. S. 397.

¹⁸⁸ Ebd. S. 395.

¹⁸⁹ Becker: *Kinderkriegen* ist kein Kinderspiel.

3.1.1 „Zwischenmenschliche“ Beschreibungen

In beiden Texten kommt es bereits durch sprechende Namen zur Perspektivensteuerung: Die sprechenden Bezeichnungen, mit denen die Textträger zu Beginn im einleitenden Zusatztext (*die unvermeidlichen*) oder im Personenverzeichnis (*Kinderkriegen*) eingeführt werden, scheinen der mündlichen Sprache zu entstammen bzw. den Namen zu entsprechen, die sich die Textträger geben, wenn sie übereinander reden. Diese mündlichen Effekte suggerieren Nähe, da Momente des Getratsches imitiert werden. Das Personal beider Texte wird durch „zwischenmenschliche“ Kontakte benannt und in weiterer Folge charakterisiert: Wie sie aufeinander wirken und voneinander wahrgenommen werden, ist ausschlaggebend für die Benennung. Damit wird eine ‚objektive‘ Charakterisierung der Textträger verhindert.

In *die unvermeidlichen* werden die Textträger mittels Artikel und Nationalität benannt:

zu sehen sind die alten dolmetscherhasen: der engländer (herr miesigbauer), die französín (marie-claire), der franzose (herr kalender), wobei letztere kabinenkollegen sind [...], dazu die schrägeinsteiger: die russin (frau klein), der spanier sowie die neue: die chinesin.¹⁹⁰

Die Bezeichnungen werden nicht nur für die Kennzeichnung der Sprechpositionen im Theater-
text verwendet, sondern die Textträger nutzen diese selbst, wenn sie übereinander reden. Auch die Namen in Klammern entstammen der Anrede der Textträger im Sprechtext; jene, ohne Namen, werden nicht direkt angesprochen. Die Verbindung beider Bezeichnungen wirkt dem ersten Eindruck entgegen: Es ist zu bezweifeln, dass herr miesigbauer tatsächlich die englische Nationalität besitzt, sondern eher Übersetzer für die englische Sprache ist.

In *Kinderkriegen* werden acht Textträger mit sprechenden Bezeichnungen nach ihren Positionen bzw. den Bereichen, die sie vertreten, eingeführt: Auf der einen Seite gibt es die „Familienmenschen“ – die Rabenmutter, die Alte Mutter, den Spätberufenen, die Oma und den Engagierten. Die Kinderlose, der Lufthansamensch und der Bundestagsabgeordnete¹⁹¹ repräsentieren auf der anderen Seite Politik, Wirtschaft und Medien, d.h. Bereiche, die auf die Familien einwirken und diese beeinflussen. Namen sind in diesem Theatertext den abwesenden Kindern überlassen, ebenso den Freunden der Textträger, wobei von diesen auch häufig mit Spitznamen aus einem Internetforum geredet wird. Die Textträger reden sich kaum gegenseitig an; eine Ausnahme stellt der LH dar, der von der Kinderlosen als „Herr Lufthansamensch“ angesprochen wird, worauf er meint: „Nennen Sie mich Hans!“¹⁹² Ein „Lufthansamensch“ namens Hans

¹⁹⁰ Röggl: *die unvermeidlichen*. S. 333. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Theatertext mit UV abgekürzt.

¹⁹¹ Ich übernehme die Abkürzungen LH und BA, die Röggl für den Lufthansamensch und den Bundestagsabgeordneten im Text verwendet.

¹⁹² Röggl: *Kinderkriegen*. S. 569-570. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Theatertext mit KK abgekürzt.

ist zwar möglich, aber dieses Angebot wirkt doch komisch bzw. überspitzt und verweist auf den Konstruktionscharakter von Namen.

Die sprechenden Bezeichnungen stammen, wie bei *die unvermeidlichen*, aus der mündlichen Sprache, aber sind nicht explizit im Text verankert: Es ist nicht deutlich gekennzeichnet, wo die Bezeichnungen ihren Ursprung haben bzw. ob sie von den Textträgern oder einer Außenperspektive stammen. Diese Frage ist hinsichtlich der Wertung, die mit diesen Bezeichnungen einhergeht, wichtig und wird durch den Kontrast zwischen Bezeichnung und tatsächlichem Auftreten thematisiert. Das Spiel mit Erwartungshaltungen durch Benennungen wird am Beispiel der Rabenmutter deutlich. Hier zeigt sich auch die Kraft von Bezeichnungen im Sinn von Butlers Überlegungen in *Haß spricht*: Durch die Anrufung mit dieser Bezeichnung entsteht ein Subjekt, wobei andere Erwartungen an den Charakter geweckt werden, als hieße der Textträger zum Beispiel Maria. Der Begriff Rabenmutter enthält eine negative Konnotation, die bereits beim ersten Auftritt der Rabenmutter angesprochen wird. Sie führt sich selbst mit der Bitte von „wildfremde[n] Menschen“ ein, dass sie ihre Kinder nicht verlassen solle, worauf sie betont: „Ich bin nicht die Frau, die abhaut. Im Gegenteil: Ich bin immer da.“ (KK S.551). Auch die Selbstpräsentation ist durch das Zwischenmenschliche bestimmt, genauer von den Ansichten und Urteilen anderer. Dabei erhält der Textträger ein unbestimmtes und unpersönliches Bild, das keine objektive Position zulässt. Vor allem im Gespräch bzw. im Vergleich zwischen Rabenmutter und der Alten Mutter wird angeregt, die Verbindung zwischen Person und Bild zu überdenken. Denn oftmals stellt sich die Frage, wer das Etikett „Rabenmutter“ verdient, etwa wenn sie über Gewalttätigkeiten an ihren Kindern sprechen. Die Frage nach Realität und Gerücht kommt auf und wird durch die Iterabilität verstärkt, denn mit jedem Gespräch zwischen Rabenmutter und Alter Mutter wird der Widerspruch zwischen Namen und Aussage bzw. Auftreten verstärkt. Der Text stellt sich gegen Realitäts- oder Objektivitätsansprüche und zeigt die Verfremdung durch Bezeichnungen und Namen.

Es handelt sich in *die unvermeidlichen* wie *Kinderkriegen* nicht um runde Figuren, aber auch um keine „Reihe[n] anonymer Stimmen“,¹⁹³ wie sie Röggl in *fake reports* einsetzt. Die Textträger sind hier gleichzeitig namentlich gekennzeichnete Funktionsträger: Sie verkörpern eine Funktion, die durch den Namen bestimmt ist. Wie in *worst case* bestehen sie aus einem einzigen Merkmal,¹⁹⁴ durch das sich die einzelnen Textträger voneinander unterscheiden. Das Repertoire

¹⁹³ Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz 2011 (= Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft 20), S. 167.

¹⁹⁴ Reinhardt: „Poetische Sprache“. S. 187.

an Merkmalen und Funktionen bleibt dabei auf Variationen des Grundthemas im Text beschränkt. Der Sprechtext kann zumeist der jeweiligen Funktion bzw. Position zugeordnet werden; es handelt sich um keine reinen Sprachflächen. Die Textträger besitzen dabei Hüllen von Geschichten, die weder realistisch oder nachvollziehbar anmuten noch das Mitgefühl der Lesenden ansprechen sollen. Eher ‚geben‘ sich die Texttreter durch ihr Sprechen und durch das ständige Abstecken von Hüllen eine Verortung im Text wie in dem Bereich der Gesellschaft, der im Text behandelt wird. Dabei ähnelt das Personal in beiden Texten jenen aus *wir schlafen nicht*, denen Bähr einen Stellvertreterstatus und somit Austauschbarkeit zuspricht.¹⁹⁵ So stellen die Textträger Typen dar, die für den jeweiligen Bereich besonders charakteristisch oder auffällig sind, aber nicht auf eine einzige reale Person verweisen können oder sollen. Das Stichwort der Entindividualisierung fällt oft für Rögglas Personal¹⁹⁶ und lässt sich auch unter Rögglas Begriff der Zwischenmenschen fassen: Im Interesse des Textes steht nicht der Charakter oder die Geschichte eines Einzelnen, sondern das Agieren und Funktionieren im jeweiligen Bereich. In *die unvermeidlichen* wie in *Kinderkriegen* geschieht dies aber vor allem durch Selbstinszenierung, was im Folgenden anhand von Beispielen gezeigt wird. Dabei wird auf Foucaults Machtmechanismen referiert, denn die Textträger versuchen sich gemäß den Normen in der Gesellschaft bzw. im Text zu positionieren und darzustellen. Die Selbststeuerung hinsichtlich der Disziplin unterliegt in beiden Theatertexten anderen Vorgaben, aber die Maxime der Produktivität wird dabei hochgehalten: Die Selbstinszenierung als volles Mitglied des Theatertextes lässt sich stets beobachten und soll nun näher ausgeführt werden.

In *die unvermeidlichen* ist wie in *wir schlafen nicht* die Arbeit allgegenwärtig bei der Beschreibung der Textträger.¹⁹⁷ Sie positionieren sich nur als DolmetscherInnen und beginnen sofort, sich über die Arbeit zu unterhalten bzw. sich über die Arbeit zu beschreiben: „ich übersetze den delegierten aus paris. ich habe keine zeit, an einzelne worte zu denken, die übersetzung muss laufen, ich muss im flow bleiben ...“ (UV S. 334) Über die Tätigkeit des Übersetzens werden Gedankengänge im Sprechtext wiedergegeben, wobei immer die Verbindung zum Ausgangspunkt, dem Thema Arbeit, bleibt. So meint etwa die französische: „ich habe bammel, nicht ganz so in form zu sein, wie er [der franzose, Anm.] das ist. ich bin heute auch zu nervös.“ (UV S. 346) Auch das ‚Persönliche‘ bleibt auf der professionellen Ebene, wie der spanier, der von seiner bevorstehenden Pensionierung erzählt, oder die russin und die französische, die erklären,

¹⁹⁵ Bähr: Arbeit als Selbstperformance. S. 317-318.

¹⁹⁶ Vgl. z.B., Kapusta: Personentransformation. S. 156-158.

¹⁹⁷ Vgl. Bähr: Arbeit als Selbstperformance. S. 319

dass sie auch am Heimweg weiter alles übersetzen müssen (UV S. 375-377). Außerhalb der Arbeit scheinen die Textträger nicht zu existieren.

Die konsequente Ablehnung des Privaten zeigt sich auch bei dem Erlebnis vom Vortag in einer Bar, von dem die chinesisin erzählt: Dabei lernte sie jemanden kennen und hielt es für ein „privatgespräch“, während sie in Wahrheit über ihre Arbeit ausgefragt wurde. Mittels Hervorhebung der Schweigeklausel zeigt das Beispiel, dass die Textträger in *die unvermeidlichen* tatsächlich nur eine Arbeitsrolle innehaben, da das gegenteilige Verhalten sofort Folgen mit sich bringt. Vollständige Identifikation – wie durch die Bezeichnungen – mit seiner Stellung ist im Text notwendig, um diese Position auch zu behalten. Übernommen hat diese Einstellung der spanier. Dieser bezieht seine Macht von jenen, die er übersetzt, d.h. er fühlt sich durch den Kontakt zur Macht ebenfalls mächtig. Durch seine Notwendigkeit auf der Ministerebene weist er auf seine Machtposition hin. „ja, jetzt kommt mir gleich eine schlüsselrolle zu, jetzt bin ich schon wieder auf dem gang, warte auf [...] das nächste spanischsprachige 4-augengespräch, das in wirklichkeit mit dolmetschern ein 8-augengespräch ist, aber wir zählen ja nicht.“ (UV S. 351) Diese Aussage ähnelt stark Rögglas Beschreibung der Geisterfiguren.

Das Ringen mit der Funktion bzw. der ständigen Selbstinszenierung wird in *Kinderkriegen* von mehreren Textträgern besprochen. Das Gebot des Privaten, das in diesem Theaterstück – konträr zu *die unvermeidlichen* – gilt, ruft sich der BA immer wieder in Erinnerung: „Ich zeige mich heute von der privaten Seite.“ (KK S. 546). Dabei spricht er nur in Phrasen und verkörpert ein Stereotyp, worauf ihn die Textträger ansprechen und seine Formeln aufdecken:

- OMA Herr Bundestagsabgeordneter, Sie wissen doch in diesen Fragen Bescheid: Wie kann ich hier aussteigen?
BA Ich fürchte, Sie verwechseln da etwas. Aussteigen ist nicht meine Expertise.
OMA Und was machen Sie dann hier?
BA Ich demonstriere Familienwerte.
OMA Und was macht Ihre Frau? Lassen Sie mich raten: Die kümmert sich derweil um die Kinder. (KK S. 555)

Der BA inszeniert sich als Vertreter des politischen bzw. medialen Bereichs, denn er referiert immer wieder über Berichte von KollegInnen in Zeitungen – eine Kollegin mit „eine[r] ganze[n] Seite Privatleben“ (KK S. 547) etwa. Sein Erscheinen und das Pochen auf diese Medienpräsenz werden somit als Grund für das Auftreten in diesem Theaterstück beschrieben.

Auch der LH und die Kinderlose versuchen sich einzufügen, aber bewegen sich zwischen dem Beruf und dem Privaten. Der LH positioniert sich zwischen Politik, Wirtschaft und Werbung. Seine Berufsbezeichnung und Funktion ändern sich im Laufe des Textes. Dabei scheint er sich mit jedem neuen Beruf mehr als Entscheider hervorzutun und die Ebene des Privaten mehr und mehr zu verlassen. Zu Beginn führt er sich durch die Frage nach dem Verbleib seiner Frau ein

und verweist auf den Kontrast zwischen den Geschlechtern und den Bereichen: „Während ich andauernd immer wieder neue Politiker treffe, trifft sie [seine Frau, Anm.] diese Mütter“ (KK S. 553). Im zweiten Akt kommt er der Kinderlosen näher, wobei dies nach einem Gespräch über die Kinderlosigkeit der Beiden erfolgt. Schilderungen seines Privatlebens nehmen im Laufe des Textes ab, ehe er im vierten Akt die Suche nach seiner Frau ignoriert und seine Arbeit, bei der er nun laut eigenen Angaben „Kinder in 110 Ländern“ beobachtet und testet, hervorhebt: „Aber ich bin hier professionell. Also ich bleibe professionell.“ (KK S. 602). Der LH übernimmt mehr und mehr Macht, während die Kinderlose in die entgegengesetzte Richtung geht. Durch ihre Berufswechsel büßt sie an Macht ein, was am Karriereweg sichtbar wird: Ihre Vorstellung erfolgt über die Erklärung ihrer Kinderlosigkeit, denn „[i]ch bin doch Businessfrau.“ (KK S. 550). Arbeit und Familie schließen einander aus, auch die Sprechlegitimation ist daran geknüpft, worauf in Kapitel 3.3.1 näher eingegangen wird. Mit den Berufswechseln wird die Redeerlaubnis mitbehandelt. Während sie als Businessfrau nicht mitreden darf und als Journalistin, die zu „Leihmutterchaften und der Ausbeutung der indischen Frau“ recherchiert (KK S. 590), Fragen stellt, erklärt sie als Assistentin der Geschäftsführung die Rede des LH und meint dann vor dem Schlussbild: „Ich möchte jetzt auch mal was sagen: Ich bin schwanger.“ (KK S. 613). Bei beiden Textträgern und Bewegungen ist festzustellen, dass Änderungen einzig über das Sprechen sichtbar werden. Sonst verändert sich nichts für die Lesenden, außer die Aussagen der beiden. Beleuchtet wird nur der Weg, der beschrieben wird, nicht die Gefühle oder die Textträger selbst.

Am Beispiel des Engagierten wird das Ringen um die Funktion bzw. die Positionierung durch die Selbstinszenierung gesteigert bzw. im Text angezweifelt: Dabei beschreibt sich der Engagierte, der zu Beginn seinem Sohn vorgelesen hat, als Betroffener der Gentrifizierung, der die Kinderarztpraxis mitaufgebaut habe, von Lattemacchiato-trinkenden Jungeltern vertrieben werde und den Kontakt zu seinem erwachsenen Sohn Henry verloren habe. Danach kommt es zum Disput mit der Oma, die ihn mehrmals auf die Unmöglichkeit dieser Aussage hinweist:

OMA	<i>müde</i> Aber sie sind doch erst 25 –
DER ENGAGIERTE	Das ist so Ihre Perspektive. In Ihren Augen ist jeder ein 25-Jähriger, der nicht so ist wie Sie. Sie haben die ganze 60-Jährigkeit gepachtet, was? (KK S. 602)

Die Betonung der Perspektive lässt die Identität willkürlich erscheinen und verweist auf die zahlreichen Möglichkeiten, die durch diese Selbstinszenierung erreichbar sind. Da der Engagierte sich als Betroffener oder als 60-Jähriger behauptet, hat er eine Daseinsberechtigung: Weil er es sagt, ist es wahr. Die Knüpfung der Redeerlaubnis an Bedingungen zeigt, dass sich die Textträger positionieren und verteidigen müssen. Die Sprechlegitimation durch entschiedenes Auftreten lässt sich auch nicht von sachlichen Gegenargumenten entkräften. Gleichzeitig

zeigen diese Beispiele, wie flexibel die Textträger sind. Sie schreiben sich selbst Geschichten und Hintergründe zu, aber können diese sofort widerlegen bzw. verändern.

Bei der Selbstinszenierung wurde bereits die Haltung der jeweiligen Textträger zum „Ich“ angesprochen. Dabei lässt sich feststellen, dass dieses in beiden Texten von allen Sprechenden ohne Auffälligkeiten verwendet wird. Einzig die besprochene Flexibilität sticht hervor, d.h. das unscharfe Bild, das jeder Textträger von seiner Identität bzw. seinem „Ich“ entwirft und ohne Probleme von Szene zu Szene verändern kann. Rögglas „Durchdekliniation des Ich“ hat sich zuvor vor allem in *worst case* und in *die beteiligten* hervorgetan:¹⁹⁸ In ersterem wird das „(ICH)“ im Personenverzeichnis angeführt und verbindet die einzelnen Bilder, aber verschwindet immer mehr im Text und zeigt „die Ohnmacht des Subjekts gegengenüber der Allmacht von Diskursen“.¹⁹⁹ In letzterem tritt das „Ich“ als Leerstelle auf, aus deren Sicht die Meinungen der Textträger in indirekter Rede wiedergegeben werden.²⁰⁰ Im Vergleich wirken *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* mit scheinbar ‚traditionellen‘ „Ichs“, die, wenn auch nur eingeschränkt, auf sich selbst verweisen, auf den ersten Blick ‚harmlos‘. Erst bei genauerer Betrachtung zeigt sich gerade durch diese ‚Normalität‘ die Brüchigkeit der Identität und die schnelle Veränderung, die – etwa am Beispiel des LH vorgeführt – gefordert werden.

3.1.2 Chor - Kollektiv

Die Frage nach der Bildung und dem Auseinanderbrechen von Teams und Kollektiven wurde im theoretischen Kapitel als eine der Hauptinteressen Rögglas festgestellt. Anhand der Chöre lässt sich untersuchen, wie Rögglas Gemeinschaft konzipiert und umgesetzt. Dabei zeigt sich in beiden Theatertexten bereits bei der Einführung die Brüchigkeit bzw. das Wechselspiel zwischen „Wir“ und „Ich“ sowie die verschiedenen Rollen, die der Chor einnimmt.

Im einleitenden Zusatztext von *die unvermeidlichen* wird der Chor deutlich ausgewiesen, denn nach der Nennung der einzelnen Textträger wird der Zusammenschluss beschrieben, wobei im Text durchaus widersprochen wird:

gemeinsam formieren sie den chor, wobei die chorstimmen aber (zunehmend oder immer) vom band kommen, sozusagen aus dem off, da sie sich mehr zu einer art gegenüber entwickeln. (warum? der chor repräsentiert auch die technische apparatur, die kabinendolmetscher stets umgibt, sowie, man kann es sich denken, die trennung von stimme und körper.) (UV S. 333)

¹⁹⁸ Vgl. Pavlišová: Kathrin Rögglas Theatertexte. S. 88-89.

¹⁹⁹ Reinhardt: „Poetische Sprache“. S. 187.

²⁰⁰ Vgl. Hnilica: „im berühmten eigenen ton“. S. 48-49. Szczepaniak, Monika: Elfriede Jelinek und Kathrin Rögglas „in Mediengewittern“. In: Drynda, Joanna: Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main: Lang 2013 (=Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 8), S. 32-33.

Diese „*art gegenüber*“ wird bei der Erzählung der chinesisin von ihrem Erlebnis in der Bar deutlich: Sie wird sowohl von Einschüben des Chors sowie durch Ausrufungen einzelner Textträger unterbrochen. Die Textträger sprechen den Chor als Gemeinschaft, aber wechseln leicht zwischen der Chor- und ihrer Textträger-Rolle. Der Wechsel zwischen „Wir“ und „Ich“ ist ausgewiesen, aber es wird um die Zugehörigkeit bzw. die Ein- und Ausgrenzung gerungen. Denn die chinesisin ist Teil des Chors, der bei ihrer Erzählung fordert: „ja, was zu viel ist, ist zu viel: raus! raus! raus!“ Die Diskussion um das „Wir“ wird sprachlich ausgetragen, bleibt aber ohne Ergebnis. Dabei dient diese Passage als Beispiel für Neubildungen von Zusammenhängen sowie Gemeinschaft und verweist auf den Chor der DolmetscherInnen als Nicht-Team.

Bei *Kinderkriegen* leitet der Chor den Text mit einem Monolog, bei dem sich die Ich-Form durchzieht, ein: „Hallo, ich habe da eine Frage, was jetzt mit meinem Körper los ist. [...] Kann irgendjemand in diesem Forum mir sagen, was da los ist.“ (KK S. 543). Erst im letzten Satz des Monologs wird der Begriff des Forums eingeführt und gibt dem Monolog sowie dem „ich“ einen Kontext, der durch die Anmerkung eines Schriftzuges im Zusatztext verdeutlicht wird: „*Das hier ist ein Onlineforum, wo sich die unterschiedlichsten Charaktere tummeln. [...] Hier im Forum sind acht Spezialisten am Werk. Und eine Reihe Mädels, die schon sehr lange hier sind und bestens Bescheid wissen.*“ (KK S. 544) Die Anzahl der Spezialisten lässt auf die acht Textträger schließen, während der Chor aus „eine[r] Reihe Mädels“ besteht, die sich nach dem Zusatztext nochmals zu Wort melden: „Wir sind Lizi, Laulau, Lakritzschnecke und Sjun, die sagt: Ich hätte gerne noch etwas zu Mutmachpostings geschrieben.“ (KK S. 544). Der Chor wechselt zwischen Singular und Plural, was sich auf die Gestaltung des Forums zurückführen lässt sowie den einzelnen Stimmen des Chors mehr Gewicht gibt, die abgesehen von der obigen Vorstellung nicht im Text separiert werden. Das „Wir“ referiert dabei auf die ähnliche Situation, was im Anschluss bei den (Nicht-)Teams näher beschrieben wird. Aber durch das „Ich“ können sich einzelne Stimmen hervorheben, ohne dass dies im Textbild extra markiert wird. Dadurch zeigt sich, wie unstabil ein „Wir“ ist, wo stets versucht wird, auszubrechen und zu übertrumpfen. Dieses Schema zieht sich den Text hindurch: Der Chor leitet jeden Akt mit einem Monolog ein, bei dem nicht klar ist, wer genau spricht.

Auffällig ist die Verbindung zwischen Chor und Technik, die in beiden Texten gegeben ist. In *die unvermeidlichen* wird diese im, bereits zitierten, einleitenden Zusatztext als Mittel zur Erscheinung für den Chor genannt, stellvertretend für die Technik, die DolmetscherInnen im Beruf brauchen. Dabei verweist Rögglä mit der „*trennung von stimme und körper*“ auf die Diskussion der Postdramatik zur fragwürdig gewordenen Verbindung zwischen Körper und Stimme, die den Lesenden als bekannt – „*man kann es sich denken*“ (UV S. 333) – unterstellt

wird. Dem Technik-Begriff entstammen die mehrmals vorkommenden „Dolmetschfehler“, die auf die Fehlerhäufigkeit im Gespräch wie in der Sprache allgemein verweisen (UV S. 360, 370). Auch der Chor in *Kinderkriegen* wird mit einer Art Technik verbunden, nämlich dem Internet als Medium. Erst durch dieses Forum vernetzt sich der Chor; er kann erst durch die Technik gehört werden. Auf diese Verbindung verweist auch der BA, der den Chor als „Sie und Ihre Internetcommunity“ (KK S. 561) anspricht. Diese Parallele lässt überlegen, ob das Hören einer Gemeinschaft oder gar die Bildung dieser nur noch durch technische Hilfsmittel möglich ist.

Eine weitere Verbindung besteht in *Kinderkriegen* zur Musik, da hier der Chor mehrmals an das Musical erinnert, das der Text eigentlich hätte werden sollen, wenn nicht „die familienpolitischen Umstände“ (KK S. 542) dies verhindert hätten. Im Sinne einer Anmoderation auf der Bühne kündigt der Chor häufig Lieder an, die die Textträger anschließend nicht singen:

Der Herr Bundestagsabgeordnete singt davon, dass er so viele Kinder sieht, weil er so viele Kinder hat und seine Frau jetzt noch ein drittes möchte, aber er dann doch etwas Angst vor einem dritten Kind hat. Er weiß auch nicht, warum. Doch er weiß, warum. Aber darüber spricht er öffentlich nicht. Öffentlich spricht er vom Glück des dritten Kindes. (KK S. 545)

Der Widerspruch in der Aussage verweist auf die Brüchigkeit der Gemeinschaft, aber auch auf die Unentschlossenheit des BA. Es kommt der Eindruck eines Stimmengeflechts auf, der in Kapitel 3.2.1 näher thematisiert wird. Der Chor nimmt hier den Inhalt des Liedes vorweg und verrät mehr als der BA. Bei den Anmoderationen fungiert der Chor als eine Art auktoriale Instanz; an anderer Stelle agiert er direkt im Text, etwa wenn er mit der Oma diskutiert, ob diese nun ein Lied singe, denn „[w]ir hören aber Geräusche aus der Tasche der Oma. Sind es etwa Kinderstimmen? Ist es Musik?“ (KK S. 558) Die Verbindungen des Chors mit der Musik bzw. den Geräuschen sowie mit dem Internetforum ergeben kein eindeutiges, schlüssiges Bild. Damit zeigt sich wiederum die Flexibilität des Chors bzw. der Gemeinschaft.

Da die Interaktion des Chors mit den Textträgern, wie der chinesin in *die unvermeidlichen*, bereits angesprochen wurde, soll auf eine weitere Funktion bzw. Rolle eingegangen werden, nämlich auf die als Stellvertreter für die Lesenden, denen die Orientierung in Rögglass Texten oft schwerfällt.²⁰¹ Im ersten Monolog des Chors wird nach Informationen verlangt:

sagt uns jemand mal, was wir verpasst haben? wir steigen doch erst jetzt ein, und das würde uns unheimlich helfen. d.h., so ungebrieft können wir nicht arbeiten, da wissen wir gar nicht, wo wir ansetzen sollen, wie wir das verstehen sollen, also all die anspielungen, die indirektheiten, die bezugnahmen. (UV S. 333)

Wie in den theoretischen Texten soll eine Einigkeit hergestellt werden; die Lesenden können sich als Teil dieses „wir“ verstehen. Die Frage nach den Anspielungen gilt also nicht nur für die Textträger und deren Arbeit, sondern kann auf den gesamten Text bezogen werden.

²⁰¹ Vgl. Kormann: Risiko Schreiben in der flüchtigen Moderne. S. 183.

Ein- bzw. Ausgrenzungen durch (Nicht-)Teams werden in beiden Texten verhandelt und wurden in dieser Arbeit bereits angesprochen. Zuerst soll noch an Foucaults Überlegungen zu den alles durchdringenden und konstituierenden Machtbeziehungen erinnert werden, da diese Voraussetzung auch für die Bildung von (Nicht-)Teams ausschlaggebend ist. Anhand von Machtbeziehungen werden Ausschlusskriterien formuliert und durchgesetzt, wobei es sich um instabile Größen handelt, sodass die Bewegungen der MitgliederInnen erklärt werden.

In *die unvermeidlichen* kommt nur eine Seite, die der DolmetscherInnen, zu Wort. Hier wird schon zu Beginn ein (Nicht-)Team gebildet, das sich durch zwei gemeinsame Merkmale konstituiert: die Arbeit bei jener Konferenz auf der inhaltlichen Ebene, das Sprechen im Text auf der formalen Ebene. Dabei trennt das Sprechen die DolmetscherInnen als Textträger von jenen, die nur beschrieben werden, unabhängig von deren Ab- oder Anwesenheit auf der inhaltlichen Ebene im Text. Die Ausgrenzung betrifft etwa die nicht anwesenden „Zwillinge“, aber auch den neuen Kabinenkollegen vom engländer, der kurzfristig eingesprungen ist, sowie den Kabinenkollegen der russin, mit dem sie seit fünfzehn Jahren zusammenarbeitet. Die Bildung des Textträger-Teams wirkt also, aus inhaltlicher Sicht, willkürlich und unterstreicht dieses Merkmal von Nicht-Teams. Den losen Zusammenhalt zeigt auch die Dreiteilung der Textträger im einleitenden Nebentext aufgrund der Erfahrung, nämlich in „die alten hasen“, „die schrägeinsteiger“ und „die neue“. Dadurch werden die Hierarchie sowie die Machtverhältnisse beschrieben und stellen die Grundlage für weitere Ausgrenzungen dar: Die chinesin als „die neue“ wird im Laufe des Textes aufgrund eines Fauxpas wieder mittels Sprecherlaubnis ausgegrenzt. Teambildungen werden im Text durch das Thema Kollegenschaft mehrmals thematisiert, wobei die Uneinigkeit eine Eigenschaft von (Nicht-)Teams ist:

die russin	kein dolmetscher würde dem anderen ans bein pinkeln.
die französín	kein dolmetscher möchte blöd vor seinem kollegen dastehen.
der engländer	(<i>kommt hinzu</i>) also manchen ist das ziemlich egal. (UV S. 358)

Die französín schildert den Umgang mit ihrem Kabinenkollegen, der auch Teil der Textträgergruppe ist, sehr freundschaftlich. Der engländer hat mit seinem Kabinenkollegen hingegen Probleme; der spanier spricht von „kollegen, die keine wirklichen kollegen sind, nur indirekte.“ (UV S. 348) Damit wird deutlich, dass es keinen – oder nur „indirekten“ – Zusammenhalt innerhalb der Gruppe gibt; direkt haben sie nichts miteinander zu tun. Sie teilen zwar die Arbeit als verbindendes Element, haben aber darüber hinaus kein gemeinsames Ziel. Im Gegenteil, sie stehen etwa im Wettbewerb und wollen sich gegenseitig besiegen, wie etwa die Machtfrage des spaniers oder der Streit untereinander, ‚wessen‘ sozialdemokrat ein Sprechender sei oder wer „die chefin“ (UV S. 367) übersetzt.

Die Abgrenzung zu dem Nicht-Team der Delegierten, die über ihr Sprechen beschrieben werden und Thema des nächsten Kapitels sind, wird mehrmals im Text angesprochen: So heißt es etwa „dabei sollte man meinen, es gibt ein konferenzziel, und auf dieses konferenzziel sollten wir doch alle hinarbeiten. daran arbeiten wir doch auch mit. aber das kapieren die nicht.“ (UV S. 343). Das Ziel, das im ganzen Text in Frage gestellt wird, wird aufgegriffen und als Gemeinsamkeit gedeutet. Aber die Machtbeziehung ist eindeutig: Die Delegierten bilden, aufgrund ihres Arbeitsverhältnisses, eine eigene Gruppe. Gleichzeitig wird hier auf die Geisterfiguren aus dem theoretischen Teil verwiesen. Aufgrund der Macht, die die Minister innehaben, kommt es zur Abgrenzung, aber im Gespräch wird auch die Abgrenzung durch Macht innerhalb der Gruppe deutlich: Die KollegInnen sagen, sie „brauche[n] das jetzt nicht. also diese wichtig-wichtig-konferenzen“, was der spanier nicht glaubt und der engländer dem spanier entgegnet: „sie sind ja nur darauf aus, sich wichtig zu machen.“ (UV S. 352)

In *Kinderkriegen* gibt es die große Trennung zwischen Kinderlosen und Eltern, die sich durch die fehlende Mit-Sprechlegitimation Kind bei der Kinderlosen auswirkt. Beide Seiten werden beleuchtet, aber die Stimme gegen die „Elterndiktatur“ (KK S. 560) wird immer leiser. Zahlenmäßig wie sprechanteilig überwiegen die VertreterInnen der Familie, was auf eine Überlegenheit hinweist. Implizit, zum Beispiel durch Gespräche über Erziehung, aber auch explizit wird das Zugehörigkeitskriterium Kind festgelegt. Darauf verweist auch die Kinderlose, die nicht „mitreden“ darf. Anfangs leistet sie, als Vertreterin für das Team, Widerstand: Höhepunkt stellt das Lied, das sie im zweiten Akt singt, dar, indem die Phrase „Deutschland zum Aussterben bringen“ zum Refrain wird (KK S. 572-573). Die Kinderlose wird dabei vom LH unterstützt, der miteinsteigt und diese Mitarbeit auch im Lied thematisiert. Weiter bezeichnet sich die Kinderlose als „Komplizenschaften suchend“ und nennt den Refrain des Titels als eine „gemeinsame Idee, unser gemeinsames Projekt“. Durch die Beschreibung der Vorgehensweise und der Mithilfe des LH wird dieses Projekt als ein wirtschaftliches ausgewiesen. Die Gegenseite reagiert nicht direkt darauf, aber der Spätberufene und die Alte Mutter treten im Duett als Gegenstimme auf. Sie singen Nonsens-Verse von „Waldorfberge[n]“ und „Waldorfzwerge[n]“ und zeigen sich damit als VertreterInnen der Eltern, denen stichhaltige Argumente wie Zusammenhalt fehlen. Das Ende des Liedes zeigt, dass dies nicht der gesellschaftlichen Ordnung entspricht, da dabei die Kinderlose und der LH laut Zusatztext von einer Einsatztruppe abgeführt werden. Die Machtverhältnisse sind somit klar verteilt.

Das Verstummen der Nicht-Eltern hängt mit dem Wechsel der Positionen der Kinderlosen zusammen, der den losen Zusammenhang der beiden Gruppen und damit den Hinweis auf das

Dasein als Nicht-Team vorführt. Dieser Wechsel wird auch im Forum durch den Chor beschrieben, denn „Diese Frau da will was sagen. Die Frau sucht den Eingang zur Praxis. Auch die anderen wollen da rein. Zeigen wir ihn ihnen? Nein!“ Hier wird weiter auf einen „geschlossene[n] Mitgliederbereich“ (KK S. 598) hingearbeitet, der wiederum deutlich die Sprechlegitimation beschränkt. Nur noch „Mitglieder“ haben Zugang „zur Praxis“ wie zum Sprechen, d.h. sich ausdrücken im Forum wie in der Gesellschaft ist nur mehr eingeschränkt möglich. Eine strikte Ausgrenzung wird beschrieben, die Grenzen deutlich ausgewiesen, aber die Kinderlose beweist, wie leicht ein Wechsel, auch ohne ‚Erlaubnis‘, möglich ist. Die Rabenmutter weist den Spätberufenen etwa auf die Omnipräsenz der Eltern-Gruppe hin: „Sie kennen womöglich nur andere Eltern. Gehen nur zu Elternbesprechungen, Elternabenden, führen Elterngesprächen, mit Eltern! Haben Sie keine anderen Freunde? Nur Elterndisco? Elternamusement?“ (KK S. 593) Die Zuspitzung und Wiederholung weist auf das Gruppenkonstrukt hin, die Frage „Haben Sie keine anderen Freunde?“ kritisiert diese Haltung und verweist auf die innere Gespaltenheit des Eltern-Teams. Auch im Team kommt es zu weiteren Ausgrenzungen, insbesondere durch „Wettbewerbe“, was auch die Rabenmutter und der Spätberufene besprechen. Aber auch alltägliche Wettbewerbe gibt es in Form von vielen Gesprächen über Kindererziehung, in denen die Elternteile ihre Erziehung sowie ihre Kinder vergleichen, wobei vor allem die Alte Mutter dieses Vorgehen sucht. Dabei wird nicht auf Verbesserung abgezielt, sondern allein auf das Übertrumpfen anderer. So enden Vergleiche immer im Leeren, ohne Resultat oder Ergebnis.

Ähnlich dem Verhältnis zwischen DolmetscherInnen und Delegierten in *die unvermeidlichen* ist die Beziehung zu den abwesenden Kindern in *Kinderkriegen*: Die Grenze scheint auch hier sehr deutlich gezogen, wiederum aufgrund der Unterschiede der Macht und der Erfahrungen. Aber durch die Beschreibung der Aktivitäten der Kinder, etwa die Gründung eines Kinder-Parlaments (KK S. 599), d.h. die Imitation des Verhaltens von PolitikerInnen, stellen die Text-träger Parallelen her. Auch in der Wiedergabe der Aussagen des Sohnes der Alten Mutter und des Spätberufenen lassen sich ‚erwachsene‘ Inhalte feststellen: „Mein Sohn sagt, er war mal in Freiburg vergraben. [...] Und er sagt als Dreijähriger so Sachen: Damals war ich auch einmal tot. Also als Dreijährige hätte ich das nicht gesagt.“ (KK S. 587) Die Selbstbehauptungen ähneln den Beschreibungen der Erwachsenen und wirken nicht sehr kindlich, wie auch die Alte Mutter feststellt. Damit wird angedeutet, dass gewisse sprachliche Schemata bereits in der Kindheit eingeübt und verwendet werden. Der ständige Kontakt mit gesellschaftlichen Normen, dem Menschen von Anfang an ausgesetzt sind, lässt Kinder als ‚kleine Erwachsene‘ erscheinen; die Grenze verwischt somit. Hier wird auf Butler und Foucault verwiesen, indem die Omnipräsenz von Macht und Diskursen bereits bei einem Kind angesetzt wird. Die Welt, von der

Diskurse handeln, aber die gleichzeitig von Diskursen durchdrungen und produziert wird, zeigt sich in dieser Form von Anfang an und ist unumgänglich. So ist es auch die einzige Erscheinungsform des Sohnes: Durch den Diskurs, mit dem der abwesende Sohn zitiert wird, wird die Stimme erst produziert; der Sohn bekommt durch die Wiedergabe durch die Mutter scheinbar Handlungsmacht.

Die Frage nach dem „Wir“ als Phrase wird direkt in den Texten thematisiert. Auffallend sind Formeln, die mit „wir müssen“ beginnen, da diese in beiden Texten mehrmals vorkommen und als „handlungsaufrufe“ in den sonst handlungsarmen Texten wirken. Die sprachliche Handlungsmacht wird angesprochen, aber verläuft im Leeren. Deutlich zeigt dies das folgende Beispiel aus *die unvermeidlichen*, die die fehlenden Aktionen thematisieren. Zuerst werden die Formeln deutlich als Übersetzung bzw. als indirekte Rede markiert, ehe auf die Kennzeichnung verzichtet wird und es den Anschein einer eigenen Rede bekommt:

die französische	[...] jedenfalls, die zeit der aktion sei gekommen, sagt mein kollege neben mir. wir müssten handeln. wir müssten eine lösung finden, schließlich gehe es um unser aller zukunft.
die russin	auch mein russischer kollege sagt, dass die zeit der aktion gekommen sei. handlungsaufrufe von allen seiten. [...]
der engländer	einige sagen schon, man solle jetzt alle ideologien beiseitestellen und an einem strang ziehen. es reiche nicht aus zu sagen: immer nur die defizite senken.
die französische	wir müssen an innovative technologien denken.
die russin	wir müssen an den staatshaushalt denken. den jeweiligen.
der engländer	wir müssen an den handel denken. [...]

sie halten inne. (UV S. 346)

Die Auflistung, was „wir“ noch alles machen „müssen“, geht noch weiter und wird an mehreren Stellen wieder aufgegriffen. Bekannte Parolen aus Politik und Ökonomie werden wiederholt, ohne dass das „wir“ erklärt oder zugeschrieben wird. Es bleibt unklar, ob es sich hierbei noch um Übersetzungen handelt, oder ob die Rhetoriken der PolitikerInnen, die sie übersetzen, sie vollends durchdringt haben und sie somit auch selbstständig diese Aussagen tätigen. ‚Wer spricht?‘ eröffnet dabei einige Leerstellen. Oberflächlich wirkt es wie ein „handlungsaufruf“ der Textträger, durch die Wiederholungen und das scheinbar automatische Aneinanderreihen von Aussagen handelt es sich jedoch um eine Sichtbarmachung von bedeutungslosen politischen bzw. ökonomische Phrasen. Demnach hat das „wir“ keine Grundlage, auf das es sich beziehen kann. Dem entspricht auch das Pausieren, ehe es normal mit der Wiedergabe des Übersetzungsvorganges weitergeht. Als wäre den Textträgern die Unerfüllbarkeit bzw. der fehlende Referent bewusst, gehen sie zur ‚Normalität‘ über. Andererseits könnte es ein betretenes Innehalten sein, weil sie sich selbst dabei erwischen haben, leere Phrasen zu zitieren.

Das folgende Beispiel aus *Kinderkriegen* bringt die Zitathaftigkeit auf den Punkt: Der BA antwortet an einer Stelle, scheinbar im Dialog mit der Oma, die nach den Ge- und Verboten in der

„Elterndiktatur“ fragt: „Wir müssen das System verschlanken, entschlacken, entsanden, entsenden... äh... wir müssen den Steuerzahler entlasten.“ (KK S. 573) Die Probleme, die er bei der Formulierung hat, zeigt seine Unsicherheit im Umgang mit Phrasen und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zitathaftigkeit sowie die inhaltliche Leere. Das Fehlen von Kohärenz, auf Mikro- wie Makroebene, wird durch das Beispiel bei der Rede verdeutlicht, die der BA übt und nachdem er eine Idee verwirft, „*straighter*“ beginnt:

Jetzt, wo uns ein Unfall hier zusammengeführt hat, und uns führt heute meist ein Unfall zusammen, können wir Tacheles reden. Ich meine ein Zufall, ein Eisenbahnzufall, ein Eisenbahnunfall, ein Fluglotsenstreik, eine Wetterlage, irgendwas war da doch: Gewerkschaften oder Finanzkrisen? Egal, wir sitzen jedenfalls in einem Boot, das heißt, Hotel. Busse haben uns hierhergebracht, wir wankten übers Feld, wir haben ein Taxi genommen, egal: Wir sind eine Notgemeinschaft, hier am Kamin, und wir haben eines bitternötig: Solidarität. Und zwar alle mit allen – na ja – (KK S. 562)

Die Rede steht zu Beginn des zweiten Aktes scheinbar ohne Zusammenhang, und es ist nicht klar, wovon der BA tatsächlich spricht. Phrasen werden aneinandergereiht, ohne auf ein konkretes Ereignis oder Ziel zu verweisen. Der BA spricht, um zu sprechen, und verwendet Worte und Kombinationen, die er nicht zu verstehen scheint. So unmotiviert sein Sprechen wirkt, ist auch die Gruppierung, von der er spricht. Die abstruse Beschreibung, wie das „Wir“ zusammengekommen ist, zeigt die inhaltliche Leere des Begriffs. Wie bei *die unvermeidlichen* fehlt es an einer Referenz bzw. Grundlage, was hier aber im Text noch direkter angesprochen wird: Gruppierungen sowie Ein- und Ausschlüsse passieren laut den Ausführungen des BA grundlos, worauf auch der unsichere Abbruch am Schluss verweist – „alle mit allen – na ja –“. Die „Notgemeinschaft“ lässt offen, ob die Gemeinschaft an sich in Not steckt oder ob sie sich angesichts der Not bildet, d.h. ist Gemeinschaft das Problem oder die Lösung. Auch Rögglas Hauptthema, die Katastrophe, wird in dieser Rede angesprochen.

Anhand der Phrase des „Zusammenrückens“ wird Derridas Iterabilität aufgezeigt: Die Formel wird von der Kinderlosen zum Thema Kindsoffer das erste Mal eingeführt: „Das heißt, vielmehr am Schluss wird immer umgebracht, und alle sind erschüttert, rücken aber zusammen.“ (KK S. 587) Damit weckt sie das Interesse des BA, der es gleich wiederholt und später darauf, im Zusammenhang mit dem Umgang mit Henry, referiert. Die anschließende Wiederholung der Phrase durch den BA dient zur Stärkung bzw. zum Einüben, andererseits wird so auch der Kontext verändert. Er bringt das Zusammenrücken mit der Solidarität zusammen und nimmt damit die Phrase in sein Repertoire auf. Der Spätberufene erweitert die Bedeutung kurz darauf um einen sexuellen Kontext: Die Rabenmutter lehnt „ein wenig Spaß miteinander“ ab, woraufhin der Spätberufene meint: „Ich dachte, wir rücken jetzt gleich ohnehin ein wenig mehr zusammen.“ Die Antwort der Rabenmutter zeigt die Leere der Formel und passt zu allen Formen des Zusammenrückens: „In der Theorie ja, in der Praxis nein.“ (KK S. 593)

3.1.3 Schweigen

In Rögglas Texten sind Schweigende oft präsent beschrieben. Ein hervorstechendes Beispiel ist *die beteiligten*, wo mit der „Perspektive des ‚indirekt redenden‘ Opfers bzw. der Hassrede der indirekt ‚beteiligten‘“²⁰² bzw. der Verteilung zwischen Sprechenden und Schweigenden gearbeitet wird. Die Frage, wer sprechen und wer schweigen darf bzw. muss, ist eng mit der Frage nach Macht verknüpft: Wie in den Kapiteln zu Opfer und Entscheider sowie zu Redegebot, Schweigezwang im theoretischen Teil beschrieben, gibt es viele Möglichkeiten, wie sich Macht auf das Sprech- bzw. Schweigeverhalten auswirkt. In den Theatertexten lässt sich dabei grundsätzlich die Macht der Autorin von jener der Textträger unterscheiden bzw. Sprechen und Schweigen auf der strukturellen und der inhaltlichen Ebene. Ersteres bezieht sich auf Positionen, die zwar in verschiedenen Weisen in den Text eingeschrieben sind, aber es zu Unstimmigkeiten zwischen An- und Abwesenheit kommt. Letzteres verweist auf Fälle, wo Textträger in-nercontextlich anderen das Sprechen verbieten, d.h. andere zum Schweigen bringen.

Sowohl in *die unvermeidlichen* als auch in *Kinderkriegen* sind Positionen enthalten, die zwischen inhaltlicher und sprachlicher An- bzw. Abwesenheit stehen. Sie unterscheiden sich aber in der Form: In *die unvermeidlichen* liegt der Fokus auf der Sprache der im Text abwesenden Delegierten, während in *Kinderkriegen* vor allem die Taten Henrys beschrieben werden und er als zuhörende, angesprochene Position dargestellt wird. Diese möchte ich im Folgenden untersuchen und jene andere – vollständige – Abwesende in den Texten, wie die Frau des BA, die Tochter der Oma oder KollegInnen der DolmetscherInnen, ausklammern.

Die Reden der Delegierten in *die unvermeidlichen* werden von den Textträgern übersetzt, wobei nur die Übersetzungen im Text aufscheinen und oft auf die Ausweisung der Sprechenden verzichtet wird. Beschreibungen der Delegierten beschränken sich dabei auf die Art oder den Inhalt des Sprechens, d.h. es werden einzig Eindrücke der Textträger wiedergegeben. Dieser Fokus auf das Sprechen wird auch im Text thematisiert:

der engländer	aber was weiß man schon, wie viel lebendigkeit in den leuten noch drinsteckt, die man übersetzt. Also die dann von sich behaupten, lebendig zu sein.
die russin	und sind es dann nicht. [...]
der engländer	ja, sie sprechen über den soffin und bafin [...] sie sprechen über restrukturierungsge- setze und bankentransaktionssteuern und behaupten, lebendig zu sein.
die russin	vielleicht sind das alles tote. Vielleicht sind wir auf einer konferenz der toten gelandet, und haben es nicht mitgekriegt. [...]
die französin	(<i>plötzlich, als wäre sie gerade aufgewacht</i>) ja, es sind alles tote, die sich durch unsere stimmen durchbewegen.
die russin	sie brauchen uns, um überhaupt zu erscheinen. (UV S. 372)

²⁰² Szczepaniak: Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla „in Mediengewittern“. S. 33.

Durch die Beispiele des „soffin und bafin“ wird die in Frage gestellte Lebendigkeit mit inhaltlicher Fülle verbunden, auch die bereits angesprochenen Wiederholungen von leeren Phrasen und Formeln sind damit Charakteristika von Toten. In weiterer Folge sind diese Toten die Diskurse und das Zitieren von Gedanken und Normen, d.h. der Verlust von Kontext miteinhergehend mit dem Verlust von Inhalt und Sinn. Dem entspricht auch das Abnehmen der Bezüge der Textträger auf die Delegierten, also auf die eigentlichen SprecherInnen. Für die Phrasen, wie „wir müssen handeln“, braucht es keine Delegierten, denn auch die DolmetscherInnen verfügen über das Wissen um die Diskurse. Da die Textträger letztlich ebenfalls nicht besonders in Erscheinung treten, sondern auf dieser Arbeits- und Phrasenebene bleiben, stellt sich die Frage, wer überhaupt als Sprechende gelten kann. Demnach schweigen sowohl die im Text nur erwähnten Delegierten als auch die Textträger. Das Alibi-mäßige Sprechen der Textträger, also der Sprechtext, lässt sich als zweckloser Kampf gegen das Schweigen, aber als Befolgen des Redegebots deuten. Auch der „beobachter“ in der stummen Kabine, der die chinesisin beunruhigt, verweist auf die Ablehnung des Schweigens in der Gesellschaft.

Bereits im Personenverzeichnis von *Kinderkriegen* wird, durch den Zusatz „Henrys Vater“ beim Engagierten, auf das Fehlen von Henry hingewiesen. Zu Beginn wird er oft angesprochen, ihm werden Sachen erklärt, er wird um Entscheidungen gefragt und zurechtgewiesen, d.h. er wird auch als handelnd beschrieben. Aber es wird nicht wiedergegeben, was er sagt, oder im Zusatztext angeführt, was er macht. Alle Informationen, die die Lesenden über ihn erhalten, stammen aus Erzählungen und eröffnen Fragen: Ist er Scheidungs- oder „Allergikerkind“? Ist er überhaupt Kind oder, wie der Engagierte behauptet, erwachsen? Die gegensätzlichen Informationen verhindern ein einheitliches Bild, was auch im Text thematisiert wird:

KINDERLOSE Haben Sie schon mal diesen Henry gesehen?
 LH Wie meinen Sie das?
 KINDERLOSE Ich meine, mit eigenen Augen!
 LH Weiß nicht. Hab noch nicht darüber nachgedacht.
 KINDERLOSE Ich nämlich nicht. Das ist doch merkwürdig.
 LH Wieso merkwürdig. So was kommt vor. Man kann doch nicht alle Kinder mit eigenen Augen gesehen haben. Da würde man ja wahnsinnig werden.
Sie schweigen.
 KINDERLOSE Er soll eines dieser neuen Kinder sein.
 LH Um Gottes Willen, die sind jetzt überall und versperren einem den Weg.
 KINDERLOSE Nicht nur das, Sie wissen das. Sie machen noch ganz andere Dinge! (KK S. 568-569)

Die Frage jener Textträger ohne Kinder nach der Sichtbarkeit Henrys scheint oberflächlich auf die Abwesenheit des Kindes abzielen und dient als eine Art Stellvertreterfrage für die Lesenden. Dabei lässt sich das auf die sprachliche Abwesenheit erweitern, da er auch im Sprechen nicht sichtbar ist. In Kombination mit den Wandlungen, die Henry im Text zugeschrieben werden, sprechen diese Punkte dafür, dass Henry keine figurative Position einnimmt, sondern das Zwischenmenschliche an sich verkörpert: Er symbolisiert Grenzen. So dient er zum einen als

Trennungsmerkmal zwischen Eltern und Nicht-Eltern bzw. Beruf und Familie – die Kinderlose berichtet oft von sich ihr in den Weg stellenden Kindern als Verweis auf die gesellschaftlich geforderte Entscheidung zwischen Karriere und Kindern. Zum anderen stellt er auch eine Grenze zwischen Textträgern dar. Dafür spricht die Ablehnung der Rabenmutter des sexuellen Angebots vom Spätberufenen, mit der Begründung, dass Henry nun stets bei ihr wäre. Henrys Abwesenheit – bildlich wie sprachlich – zeigt, dass es sich bei der Trennung um eine selbst erdachte Grenze handelt, die, in Anlehnung an die Frage nach der Formierung von Gruppen, leicht verschiebbar ist. Sie ist nicht für alle hör- oder spürbar, wie für die Lesenden, die Kinderlose oder den Spätberufenen im Gespräch mit der Rabenmutter.

Die Verbindung von Schweigen und Macht zeigt sich auch bei der fehlenden Konvention des Schweigens, von der Rögglä bei ihren Recherchen zu den DolmetscherInnen erfahren und die sie in ihren theoretischen Texten angesprochen hat: *die unvermeidlichen* stimmen überein, dass diese Konvention des gemeinsamen Schweigens fehlt. Daher müssen die DolmetscherInnen ständig „aus höflichkeit“ oder „aus müdigkeit“ sprechen und könnten nur mit Ausreden – etwa „einmal frischluft schnappen“ (UV S. 354) – schweigen. Die Französin hebt dies hervor, indem sie betont: „dann schweigen wir wieder“ und „wir sitzen da und schweigen.“ (UV S. 354) Damit zeigt sich wiederum die Gleichsetzung der gesellschaftlichen Anwesenheit mit dem Sprechen: Der Inhalt ist egal; man muss nur reden – selbst, wenn man dabei sagt, man schweige –, um die gesellschaftliche Norm zu erfüllen.

Mit der Konvention des Schweigens wird auch in *Kinderkriegen* gehadert, denn so wünschen sich die Textträger Stille, während die Kinder schlafen und treffen dafür Vorkehrungen: Mittels Babyfone solle Stille herrschen; die Oma wünscht sich das Oxymoron „Orchester der Stille“ (KK S. 63). Das beschreibt auch die Situation in ihren Gegensätzen: Obgleich im Text keine Kinder als anwesend beschrieben sind, wird mit Babyfonen, Flüstern und Leise-Sein, aus Rücksicht oder aus Gewohnheit, sich an die Kinder angepasst. Die erhoffte Stille durch die im Text abwesenden, und daher stillen, Kinder wird gleichzeitig durch die ständig redenden Textträger zerstört. Das Redegebot übertrumpft auch hier die Stille.

Anhand des Schweigeabkommens wird weiter die sprachliche An- bzw. Abwesenheit der Textträger verhandelt, d.h. dadurch wird ihnen direkt das Sprechen zugestanden oder verboten. Am Beispiel der Chinesin, die sich in einer Bar nicht an das Schweigeabkommen gehalten haben soll, zeigt sich, welche Konsequenzen ein Verstoß haben kann. Der Chor und die anderen Textträger heben Diskretion hervor und sprechen über den Rauswurf als Konsequenz, falls „die Chinesin tatsächlich etwas dem Pressemenschen gesagt haben soll“ (UV S. 358). Zusätzlich ist

sie mit der „chinesische[n] stille“ konfrontiert, weil weder die chinesische Delegation noch ihr Kollege auftauchen. Beide Vorfälle führen zur Sorge um die Arbeit bzw. ihre gesellschaftliche Position. Mehrmals kämpft die chinesin um einen Platz im Text wie in der Gruppe, so wiederholt sie etwa „die chinesische delegation ist überhaupt nicht aufgetaucht.“ so lange, bis auf sie reagiert wird. Das Ringen um Teilnahme wird im Text direkt angesprochen, wobei sie versucht, eine andere Position – die der Redenden – einzunehmen:

die chinesin	<i>(will sich wieder einbringen)</i> ich halte endlich eine chinesische rede, die es an eindeutigkeiten nicht fehlen lässt. sie machen mit!
die russin	<i>(irritiert)</i> wie? sie machen mit?
die französín	ja?
die russin	aber SIE <i>(deutet auf die chinesin)</i> machen nicht mehr mit!
<i>die chinesin schweigt beleidigt.</i> (UV S. 368)	

Die Teilnahme wird ihr verweigert; sie wird zum Schweigen gebracht. Immer wieder wird auch die Anwesenheit der chinesin in Frage gestellt sowie ihre Berechtigung angezweifelt. So meint der spanier: „ich sehe schon wieder die junge chinesische kollegín. was macht sie noch hier? sie hat keine ahnung, sie versteht nicht. d.h., sie will nicht verstehen.“ (UV S. 373) Es kommt in dieser Aussage zu einem Verweis auf die gesellschaftliche Ordnung bzw. Gepflogenheiten, die die chinesin gebrochen hat. Diese Regeln müssen verstanden und befolgt werden, um ‚dabei‘ zu sein und sprechen zu dürfen.

In *Kinderkriegen* wird die Rangordnung von der Kinderlosen thematisiert, die sich den Regeln bewusst ist: Bereits zu Beginn merkt sie die Sprechlegitimation im Text an: „Ich würde hier gerne mitreden, aber darf man ja nur mit einem Kind oder zwei.“ (KK S. 549) Sie vertieft die Thematik als „Assistentin der Geschäftsführung“ und spricht über vertraglich vereinbarte „Stillschweigeabkommen“ sowie den Kampf um das Wort:

Ich meine, ich meinerseits unterzeichne ja gerne dies und das, man unterzeichnet ja jede Menge in seinem Arbeitsleben, aber eigentlich steht immer nur drinnen: Sagen darf man nichts. Also ich darf hier nichts sagen, weil ich sonst vertraglich Mist baue, und Sie dürfen jetzt auch nichts sagen. [...] Jetzt sagen Sie sicher gleich wieder, ich solle mich hinten anstellen, weil Sie erst mal mit Ihrem Redeabkommen dran sind, Sie als Familienmenschen dürften erst ihre Redeabkommen durchsetzen und vorbringen, während ich als Kinderlose mit meinem Schweigeabkommen erst mal warten soll. Aber das mache ich nicht mehr mit! Ich bin auch einmal als Erste dran, und zwar hier und jetzt! (KK S. 609)

In der Aussage wird versucht, die Hierarchie des Schweigens bzw. Redens umzukehren: Die Kinderlose möchte das „auch einmal als Erste dran“-Sein über das Redeabkommen der „Familienmenschen“ stellen und ihr Stillschweigeabkommen, das sich hier vertraglich bzw. beruflich sowie gesellschaftlich durch die fehlenden Kinder darlegt, überwinden. Ihre Machtlosigkeit zeigt sich aber sowohl durch den Widerspruch in der Aussage, nichts sagen zu dürfen, aber sich das Rederecht zuzusichern, als auch durch das Ausbleiben von Reaktionen und Folgen. Von Anfang an scheint ihr Bestreben zum Scheitern verurteilt. Die Formel „ich als“ stellt eine Verbindung zum theoretischen Teil her (vgl. Kapitel 2.2.2, S. 29), wo beschrieben wurde, dass die

Sprechenden nach dieser Wendung sich das Rederecht zusichern können und Gehör finden. Der ‚praktische‘ Kontext zeigt aber, dass die Verwendung von gewissen Mustern nicht zum Erfolg führen muss, und sich die gesellschaftliche Ordnung nicht so leicht aushebeln lässt, bloß, weil einem die Regeln bekannt sind. Ein weiterer Fall von Schweigen aufgrund der Hierarchie betrifft ebenfalls die Kinderlose, die als Assistentin vom LH in seiner Rolle als Geschäftsführer zum Schweigen gebracht wird: Der „LH *bedeutet ihr ruhig zu sein.*“ (KK S. 607) Damit kann die Kinderlose als Hinweis für weibliche Sprachlosigkeit angesehen werden, da ihr sowohl im Beruf als auch im Privaten Qualitäten für das ‚Mitsprechen‘ verwehrt werden. Jedoch soll auf das Plakative, das Rögglä anwendet, hingewiesen werden, d.h. wieder auf den Widerspruch zwischen Sprechen und Inhalt. Durch die Thematisierung der Forderungen nach Sprachlosigkeit bzw. Schweigen durch jenen Textträger, den dies betrifft, wird auf die Bedeutungslosigkeit hingewiesen bzw. auf das Fehlen einer Begründung dafür.

Eine Forderung nach Schweigen im Beruf wird in *die unvermeidlichen*, neben dem bereits geschilderten Fall der chinesisin, einmal durch den engländer getätigt, der seine Macht als Kabinenchef nutzt und „*bedeutet allen innezuhalten.*“ (UV S. 351). Was als Vorbereitung für eine Dienstmitteilung oder Ähnlichem wirkt, entpuppt sich als eine Aussage des engländers zu seiner Haltung über „wichtigwichtig-konferenzen“. Den Erwartungen wird widersprochen; die Macht, die der engländer mit dem Rederecht einfordert, durch den Inhalt der Aussage auch konterkariert. Die Hierarchie erhält nicht die Bedeutung, die ihr gewöhnlich in der Gesellschaft zuteilwird, und die Daseinsberechtigung jener Hierarchie wird damit hinterfragt.

Abschließend soll noch das Fehlen von Sprechen als Ende der Ordnung thematisiert werden. Beide Theatertexte weisen eine Steigerung der Spannung bzw. der Aggressivität auf, die sich auf das Sprechen überträgt (vgl. die Schilderung der Gewalt in Kapitel 3.2.3) und deren Entladung in Schweigen gipfelt. In *die unvermeidlichen* sehen sich die Textträger mit Störungen des Sprechens durch technische Mittel konfrontiert: Zuerst merkt die chinesisin an, dass ihr Mikrofon nicht mehr funktioniere und sie „tote technik“ umgäbe (UV S. 373), die sich dann als allgemeiner Zustand herausstellt. Das Endzeitszenario, das durch Beschreibungen von Verfolgungen und Gefangennahmen der betroffenen Textträger und die verzerrten, munteren Kommentare des engländers und des franzosen dargestellt wird, äußert sich auch in fehlenden Reden, dem Dösen der Delegierten sowie der kaputten Technik: „wir sind wohl abgeschaltet. es ist eine sprachlose konferenz.“ (UV S. 382). Ohne Delegierte bzw. deren Reden haben die DolmetscherInnen keine Arbeit und damit keine Daseinsberechtigung, sodass auch die letzten beiden

verbleibenden Textträger sich nicht mehr gegenseitig hören oder sehen und somit verschwinden. Das Schweigen bzw. die Sprachlosigkeit führt unweigerlich zum Schluss.

Hingegen fordern die Textträger am Ende Ruhe, wobei sie auf Hilfe angewiesen sind. Allein scheinen sie nicht schweigen zu können bzw. sich dem Redezwang zu widersetzen. Es braucht eine unübliche – gesellschaftlich wohl nicht anerkannte – Praxis, um dem ein Ende zu setzen. Als Vorbereitung für den gewaltsamen Ausbruch durch den Spätberufenen (vgl. die Gewalt in 3.2.3) vor dem Schlussbild werden demnach die Hierarchie und die gesellschaftliche Ordnung aufgebrochen. Die folgenden Aufforderungen sind zunächst an die Oma gerichtet, aber können gleichzeitig als allgemeine Bitte im äußeren Kommunikationssystem gelten:

ALTE MUTTER	Geben Sie nicht so an! Unterbrechen Sie lieber die sinnlose Aggression meines Mannes.
RABENMUTTER	<i>die alte Mutter ansehend</i> Unterbrechen Sie die sinnlose Aggression dieser Frau gegen ihre Kinder!
ALTE MUTTER	Welche Kinder? Sind doch gar keine da! Wo sind die eigentlich? Wo bleiben unsere Kinder, Schaaaaaatz?
SPÄTBERUFENER	Unterbrechen Sie eeeeeeeendlich meine Frau!
BA	Unterbrechen Sie mich! Ich kann mich nicht mehr hören!
DER ENGAGIERTE	Unterbrechen Sie den Zuzug dieses Pärchens in meinen Bezirk...
SPÄTBERUFENER	Schnauze!
DER ENGAGIERTE	... Sie ziehen ja jetzt immer in meine Nachbarschaft.
SPÄTBERUFENER	Schnauze!
[...]	
	<i>Spätberufener hält ihm [dem Engagierten, Anm.] den Mund zu.</i> (KK S. 611-612)

Hier werden verschiedene Arten von Unterbrechungen gefordert, einerseits die Unterbrechungen von Handlungen, andererseits die Unterbrechung von Sprechen. Der BA fordert Hilfe, um schweigen zu können; der Spätberufene fordert das Schweigen seiner Frau und möchte zudem den Engagierten zum Schweigen bringen, was er anschließend gewaltsam durchsetzt. Der BA bezieht sich direkt auf das Redegebot und seine politische Position. Vor allem das Zum-Schweigen-Bringen des Engagierten durch den Spätberufenen, das zuerst verbal und anschließend physisch geschieht, zeigt die Gewalt, die nötig ist, um zu verstummen. Ähnlich den DolmetscherInnen in *die unvermeidlichen* gehört Sprechen und Existieren für die Textträger zusammen, sodass es gar eine Kraft von außen braucht, die der Selbstinszenierung ein Ende bereitet.

3.2 Gespräche

In diesem Kapitel wird die Gesprächssituation genauer untersucht. Dabei soll mit der Frage nach Kommunikationsformen begonnen werden, d.h. wie die Textträger in den Theatertexten kommunizieren. Anschließend steht der Stil im Fokus, genauer die Frage nach verwendeten Stilmitteln, wobei auch die Arbeit mit Begriffen miteinbezogen wird. Als letztes Thema sollen jene Punkte im Gespräch untersucht werden, die nicht sprachlicher Natur sind: Die Frage nach

Non- und Paraverbalem lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zusatztext. Für dieses Kapitel sind einerseits die theoretischen Überlegungen zur Gesprächskultur (Kapitel 2.3) wichtig, etwa hinsichtlich des Gelingens bzw. Misslingens von Gesprächen sowie der Sprecharten, andererseits natürlich die Anmerkungen zu Rögglas Techniken, d.h. die Aufzählung von Stilmitteln, aus Kapitel 2.1.3. Zu bedauern ist nochmals, dass nur wenige Forschungsarbeiten zu Rögglas Theatertexten die sprachliche Seite genauer untersucht haben. Daher sind Vergleiche mit anderen Theatertexten Rögglas in diesem Kapitel selten bzw. beschränken sich auf wenige Arbeiten.

3.2.1 Kommunikationsformen

Die Frage nach Kommunikationsformen ist eine der Hauptfragen dieser Arbeit und wurde bereits in der Einleitung gestellt: „Aber wer spricht im Text noch mit wem?“²⁰³ Dabei ist grundsätzlich zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem zu unterscheiden, d.h. ob Textträger einander ansprechen oder sich an die Lesenden richten. Pavlišová meint dazu, dass die Dialoge bei Rögglas vor allem im Bezug zum äußeren Kommunikationssystem zu untersuchen sind.²⁰⁴ Dem möchte ich mit diesem Kapitel widersprechen, denn damit scheint mir ein wichtiger Untersuchungsgegenstand von Rögglas Arbeit verloren: Als „mehrstimmiger Polylog, [...] polyphoner Diskurs“²⁰⁵ sprechen die Textträger immer sowohl Lesende als auch einander an; erst damit lässt sich die Dialogizität der einzelnen Aussagen untersuchen. Auch wenn die Textträger nur nebeneinander reden, kann eine Verbindung stattfinden, etwa wenn Gedanken weitergesponnen oder Strukturen übernommen werden. Aufgrund von Rögglas Beschreibungen aus den Rechercheinterviews von der oft fehlenden vollständigen Teilnahme am Gespräch möchte ich auch das polyphone Nebeneinander-Reden im Text als eine Art Gespräch verstehen und als solches untersuchen.

Die erste Form, die thematisiert werden soll, ist der Monolog, wobei vor allem die Rede einen interessanten Untersuchungsgegenstand darstellt. Bei der oberflächlichen Betrachtung der Themen der beiden Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit würde man vermuten, dass vor allem in *die unvermeidlichen* Reden, als Hauptdarstellungsform von Delegierten auf Konferenzen, einen besonderen Stellenwert einnehmen. Jedoch werden im Theatertext diese Reden von den Textträgern zerteilt, d.h. nur einzelne Phrasen werden in den Text übernommen, oder bloß die Sprechart der Sprechenden wird beschrieben. Anhand des Fehlens bzw. Zerstückelns dieser

²⁰³ Rögglas: Essenpoetik. S. 33.

²⁰⁴ Pavlišová: Kathrin Rögglas Theatertexte. S. 87-88.

²⁰⁵ Ebd.

Kommunikationsform zeigt sich demnach wieder die Abwesenheit der Redner, und es wird mit der Erwartungshaltung der Lesenden gespielt.

Diesem ‚Entgegenarbeiten‘ der Erwartungshaltungen entsprechend nehmen Reden einen größeren Platz in *Kinderkriegen* ein. Dort sind der BA und die Oma für Reden zuständig: Der BA „übt eine Rede zum Chor, die er dem Publikum halten möchte“, sodass die Betitelung als Rede direkt im Zusatztext geschieht. Dabei wird auch die Situation beschrieben, d.h. die Zielpersonen werden genannt und die Rede als Übung betont. Bei diesem Einüben fällt auch die Dialogizität auf, die sich in Repliken des Chors – „murmelt Richtig, richtig“ und „Der Chor seufzt laut auf, BA reagiert da drauf.“ (KK S. 561-562) – äußert. Die Oma bezeichnet ihre Rede selbst als solche und richtet sich ebenfalls direkt an ein Gegenüber. Sie beginnt mit der Anrede des, in dieser Szene abwesenden, BA, dem sie über ihre Tochter sowie deren Ängste, die Kinder allein in der Wohnung zu lassen, erzählt. Dabei entsteht nicht nur scheinbar ein einseitiges Gespräch mit dem BA, sondern auch in der Rede zitiert sie ein Gespräch:

Lieber Herr Bundestagsabgeordneter: [...] So jemandem müsste man doch dasselbe antun, sagt sie [...] und gleichzeitig wisse sie, sagt sie, das könne ihr ganz genauso passieren, Herr Bundestagsabgeordneter. ‚Das kann mir genauso passieren‘, sagt sie, und ich antworte ihr: ‚Was für ein Unsinn, das passiert dir schon nicht‘ – ‚Doch, doch‘, sagt sie [...] Sie hat ein Burn-out, sage ich Ihnen. Ich weiß, Burn-outs haben Sie nur für sich und Ihresgleichen gepachtet, Herr Bundestagsabgeordneter [...] Ich meine, das ist doch demokratiegefährdend, oder sehen Sie das etwa anders? (KK S. 580-581)

Mit den Wiederholungen des Verbes „sagen“ sowie mit den direkten Anreden und Fragen erscheint diese Rede als Hybrid. Es tun sich Gemeinsamkeiten zu Gesprächen des Engagierten mit Henry auf, die zeigen, dass Einordnungen der Gesprächsarten hier uneindeutig bleiben. Bei beiden Reden wird deutlich, dass eine Betitelung eine Erwartungshaltung suggeriert und an Vergleichswerten gemessen wird. Ebenso wird das Gespräch auf eigene Art in die Rede geholt, sodass Fragen nach Sprechenden bzw. Zuhörenden direkt im Text aufkommen.

Darauf verweist auch der Monolog der Rabenmutter, welcher der Rede der Oma folgt. Dabei handelt es sich um eine Sonderform der Rede, denn die Rabenmutter spricht „fast wie ein Bericht vor Gericht“, wenn sie „diesen Leuten“ von Gefahrensituationen mit ihren Kindern erzählt und wiedergibt, was „einige Leute“ dazu gesagt haben (KK S. 583-584). Die Erwartungshaltung wird durch die Nennung des Gerichts aufgebaut, das „fast“ lässt es aber sogleich im Ungewissen erscheinen. Es wird eine Sprechposition genannt, die mehrere Stimmen wiedergibt. Aber auch diese Sprechenden, die zitiert werden, sowie die Zuhörenden bleiben durch die Verwendung der „Leute“ unsicher. Situation wie Sprech- und Zuhörpositionen sind also unbestimmt, ebenso der Inhalt des Monologs, in dem von verschiedenen gefährlichen Situationen für Kinder sowie vom Schauplatz Wald berichtet wird, wo sich die Rabenmutter gerade befindet. Damit erhält der „Bericht“ den Eindruck eines Traums, den die Rabenmutter nacherzählt,

wodurch die Fragen nach Sprechenden und Zuhörenden abermals durch das Sprechen unbeantwortbar gemacht scheinen. Auch die Omnipräsenz des Redegebots sowie der Selbstpräsentation wird hier nochmals angesprochen, insbesondere durch den Zusatz der Rabenmutter nach dem „Bericht“: „Ich komme vor lauter Rechtfertigung nicht einmal dazu, mich um meine Kinder zu kümmern, geschweige denn um Henry.“ (KK S. 584-584) Es finden sich in dieser Aussage reflexive Elemente, die für den gesamten Theatertext gelten können: Die Textträger sind damit beschäftigt, zu reden oder sich zu erklären bzw. zu rechtfertigen; dabei bleibt keine Zeit oder kein Platz für Kinder.

Beschreibungen von misslungenen Gesprächen, Duo- wie Polylogen, überwiegen. Da Duologe in *die unvermeidlichen* zumeist mit einer Vermischung zwischen Sprech- und Zusatztext einhergehen, soll dieses Thema in Kapitel 3.3.2 näher beschrieben werden. Hier wird dafür ein bestimmtes Schema, dem zumeist in Polylogen gefolgt wird, beschrieben: Es wird ein Nebeneinander von Aussagen präsentiert, wobei Bezug aufeinander genommen, aber nicht direkt beantwortet wird. Sie ähneln einer Sammlung an Stimmen, wie in einem Saal, wo immer wieder jemand mit einem redet, man Gesprächsfetzen von anderen hört und diese wiederholt oder in einem eigenen Gespräch darauf reagiert. Damit lässt sich eine Verbindung zu Rögglas Beschreibung der „Erwachsenenrhetorik“ aus der Essenpoetik herstellen, wo ein ähnliches zwiespältiges Verhalten von Zu- und Weghören, Anknüpfen und Abschweifern dargestellt wird (vgl. Kapitel 2.3.3).

die französische	gottseidank kommt endlich mein kabinenkollege aus der kabine. er sieht blass aus.
der franzose	das war hart.
die russin	immerhin, die leute vom protokoll lassen sich auch einmal blicken.
der engländer	kürzlich habe ich einmal per zufall gelesen, wie wir und die sicherheitsleute vom protokoll genannt werden...
die französische	mein kabinenkollege wirkt total erschöpft. ich sage ihm etwas aufmunterndes.
der engländer	die unvermeidlichen!
der franzose und	die russin ach, nein!
der engländer	aber ja!
die französische	und dann schweigen wir wieder. (UV S. 354)

Es ist nicht klar, wer mit wem redet oder sich worauf bezieht. Dabei ähnelt dieser Polylog einem alltäglichen Gespräch. Nicht nur mündliche Sprachmerkmale werden, wie im nächsten Kapitel untersucht wird, von Rögglä übernommen und stilisiert, sondern auch die Gesprächsform. Eine eindeutige Gesprächsfolge fehlt; Aussagen werden in den Raum gestellt, ohne dass inhaltliche Kohärenz gegeben sein muss. Dies gilt sowohl für Situationen, in denen über das Umfeld der Arbeit gesprochen wird, als auch für Beschreibungen der Tätigkeiten, wie die bereits zur Selbstdarstellung der Textträger in Kapitel 3.1.1 zitierten Phrasen: „ich übersetze den delegierten aus paris.“ (UV S. 334) oder „ich höre meinem kabinenkollegen zu, wie er den deutschen delegierten übersetzt“ (UV S. 345). Zwei wichtige Interaktionen für DolmetscherInnen – Hören und

Übersetzen – werden von ihrem Kommunikationszweck entkoppelt und treten als Aktion ohne Bedeutung hervor. Gleichzeitig lässt dies auf die Inhalts- bzw. Bedeutungslosigkeit der Aussagen schließen: Durch den fehlenden Bezug zum Gehörten wird auch hier das Sich-Nicht-Einlassen-Können in das Gespräch und die unausgebildete Fähigkeit des Zuhörens deutlich, obwohl dies wichtige Eigenschaften für DolmetscherInnen wären.

In *Kinderkriegen* zeigt sich die Problematik bei Gesprächen mit dem BA, dessen Gesprächsbereitschaft als trügerisch offengelegt wird: Als ihn der Spätberufene etwas fragt, meint er „Aber bitte doch, ich habe immer ein offenes Ohr!“ und antwortet anschließend auf die Aussagen vom Spätberufenen „desinteressiert“ (KK S. 571). Die Formel des „offene[n] Ohr[es]“ kann als typisch für PolitikerInnen angesehen werden, auch seine Haltung bestärkt das Stereotyp. Das Bild wird von den Textträgern angesprochen und aufgedeckt. Der Zwang zu Offenheit und Gesprächsbereitschaft wird durch das folgende Gespräch mit der Oma gestärkt:

OMA Darf ich Sie mal ansprechen.
 BA *genervt* Nur zu –
 OMA Wissen Sie was? Da unten sprechen Sie [sic!] die ganze Zeit von ihren Verstrahlten in der Küche [...] Aber eigentlich wollte ich über was anderes mit Ihnen sprechen.
 BA Bitte!
Im Gegensatz zu seiner Aufforderung steht er auf, geht weg und sieht hinterm Sofa den LH und die Kinderlose. (KK S. 572)

Bereits die Bitte der Oma wird als Phrase offengelegt und zeigt somit von Beginn an die Inhaltslosigkeit des Gesprächs, was mit dem Hinweis „Aber eigentlich wollte ich über was anderes mit Ihnen sprechen“ noch übertrieben wird. Das gesamte Gespräch stellt misslungene Kommunikation dar. Das Abwenden ist dabei richtungsweisend für die Gespräche in *Kinderkriegen* und zeigt, dass Anwesenheit nicht automatisch Zuhören und Teilnahme am Gespräch bedeutet. Die Bedeutung von An- und Abwesenheit für ein Gespräch wird im Anschluss an die Rede der Oma zwischen ihr und der Alten Mutter präzisiert:

ALTE MUTTER	Was machen Sie da?
OMA	Ich halte meine Rede an den Bundestagsabgeordneten.
ALTE MUTTER	Aber der ist doch gar nicht da.
OMA	Der ist doch nie ‚da‘.
[...]	
ALTE MUTTER	[...] Und? Hilft es was?
OMA	Was?
ALTE MUTTER	Die Rede?
OMA	Ach so. Hm.
ALTE MUTTER	<i>als würde sie nicht verstehen</i> Bitte? Ach, entschuldigen Sie, das ist der Spielplatz, dass ich mich so schlecht konzentrieren kann.
OMA	Vermutlich.
ALTE MUTTER	Was sagten Sie?
OMA	Ja, es ist wirklich ziemlich laut hier. Dabei sind wir hier mitten im Wald.
ALTE MUTTER	Entschuldigung, es ist so laut! (KK S. 581-582)

Das ‚da‘-Sein bezieht sich auf das vorher beschriebene Gespräch sowie das Stereotyp, dass PolitikerInnen allgemein selten tatsächlich in ein Gespräch involviert sind. Aber auch mit der

Alten Mutter gibt es trotz – körperlicher – Anwesenheit Kommunikationsschwierigkeiten: Sinnvolle Gespräche scheinen unmöglich. Das Gespräch gilt als misslungen, weil die Repliken aus Partikeln, Nachfragen und gegenseitigem Nicht-Verstehen bestehen. Dieses angebliche akustische Unverständnis lässt sich dabei auch auf die semantische Ebene beziehen, d.h. die Gesprächsteilnehmerinnen können sich und ihre gegenseitige Lage nicht verstehen. Es fehlt beiden an Konzentration und an einem gemeinsamen Gesprächsrahmen, was an der Diskussion, ob sie sich nun auf einem Spielplatz oder in einem Wald befinden, sichtbar wird. Die Textträger reden aneinander vorbei, weil es ihnen unmöglich ist, sich auf das Gespräch sowie aufeinander einzulassen. Die Wiederholung der Spielplatz-Phrase zeigt die Verhaftung der Alten Mutter in ihrer eigenen Welt und Situation, und so meint schließlich die Oma ohne Verständnis: „Also reißen Sie sich ein wenig zusammen, [...] seien Sie nicht so selbstmitleidig, das ist ja ekelhaft.“ (KK S. 583) Deutlich wird die fehlende Orientierung der Gesprächsteilnehmerinnen aneinander – im Sinn der „Fledermäuse“ aus Kapitel 2.3 – beschrieben.

Das fehlende Verständnis füreinander wird auch als sprachliches Problem thematisiert: So stellt das Vorhandensein von verschiedenen Sprachen die Grundvoraussetzung für den Bedarf an DolmetscherInnen sowie für die Situation in *die unvermeidlichen* dar. Die Sprachenvielfalt äußert sich aber vor allem durch Beschreibungen der Sprechenden oder der Sprachen. Ein Beispiel für ein „8-augengespräch“ (UV S. 351), d.h. ein Gespräch zwischen zwei Delegierten und deren DolmetscherInnen, beschreibt der spanier, bei dem sich die Schwierigkeiten eines solchen Gespräches auf tun. Er übersetzt den argentinischen Minister, aber durch die sprachlichen Unterschiede verzögert sich die Übersetzung:

dann beflüstere ich meinen minister [...] in zwerchfellklemmhaltung, weil ich leicht vorgebeugt sitzen muss, um das ministerohr zu erreichen. [...] das ministerohr ist mir heute anscheinend nicht gefügig, was ich nicht ganz verstehen kann, schließlich will der rest vom minister wissen, wie sein argentinischer kollege auf den britischen reagiert, auf dessen rede. und der reagiert wahrlich. doch das ministerohr scheint heute in eigenregie unterwegs zu sein, und so zweifle ich daran, ob die blumigen ausreden des argentiniers überhaupt ankommen. spanisch ist oft blumig und benötigt pro satz mehrere deutsche sätze in der übersetzung. [...] insofern vergrößert sich der zeitliche abstand zwischen dem spanischen und dem deutschen immer mehr, in der lücke wächst eine blase, die mich mit sprache mehr und mehr anfüllt. ich merke, wie mein nacken und meine schultern sich weiter verspannen.“ (UV S. 353-354)

Durch die Haltung des spaniers sowie durch seine Wortwahl zeigt sich die besondere Form des Gesprächs: Als eine Art Zwischenposition sieht sich der Dolmetscher mit anderen Problemen konfrontiert als in einem normalen Gespräch. Der Bezug zum Körperlichen, der in *die unvermeidlichen* eine Ausnahme darstellt, unterstreicht diese Sonderform. Die „zwerchfellklemmhaltung“ verbindet Sprechen und Körper und steht damit entgegen der üblichen Theorie im modernen Theater zu Stimme und Körper, die ja auch im beschreibenden Zusatztext zu Beginn des Theatertextes bei der Vorstellung des Chors angeführt wird (vgl. Kapitel 3.1.2). Durch das

„ministerohr“ bekommt das Zuhören mehr Gewicht, aber gleichzeitig wird auf die Schwierigkeit dessen verwiesen. Die beschriebene Nervosität und Unruhe beweist das Nicht-Beherrschen dieser Fähigkeit. Die „Konjugation des Zuhörens“, die in Kapitel 2.3.3 vorgestellt wurde, fehlt. Dabei werden jedoch auch beim Sprechen Probleme sichtbar: Die Unterschiede der Sprechenden wie der Sprachen, die nationalen Stereotypen ähneln, scheinen ein sinnvolles Gespräch unmöglich zu machen. Die „blase“ kann einerseits zeigen, was passiert, wenn dem Redegebot nicht nachgegeben wird. Andererseits verweist es auf die Omnipräsenz von Sprechen und Arbeit sowie auf den Druck, der davon ausgeht.

In *Kinderkriegen* bezieht sich das Unverständnis mehr auf die Schwierigkeiten bei der Kommunikation: Der BA spricht am Handy mit dem Chor, der somit wieder mit Technik verbunden wird. Er erzählt davon, dass er seine Kinder nicht verstehe – „Sie sprechen einfach eine andere Sprache.“ (KK S. 574) Dabei verweist er auf andere Eltern, die dieses Problem nicht zu haben scheinen. Nur die Aussage des BA wird dabei wiedergegeben, wobei es hier technische Kommunikationsprobleme gibt – „Hallo? Sind Sie noch dran?“ (KK S. 574) –, sodass eine Lösung, auch aufgrund der fehlenden Antworten, ausbleibt. Der Konkurrenzgedanke und die Suche nach dem Vergleich mit anderen, den sonst vor allem die Alte Mutter vertritt, sticht hervor. Auch die Oma weist den Engagierten (KK S. 574) und die Alte Mutter (KK S. 610) auf deren Grammatikfehler hin, worauf beide mit Verteidigung bzw. Gegenangriff antworten. Unverständnis wird hier also auch auf fehlende Sprachkenntnisse sowie -kompetenzen bezogen; eine gemeinsame Sprechenebene gibt es nicht.

3.2.2 Poetisches Sprechen

Im Fokus dieses Kapitels steht die stilistische Geformtheit der Texte, vor allem der Einsatz von mündlichen Effekten und dialogischen Strukturen in Hinblick auf die theoretischen Überlegungen zu Stilmitteln aus Kapitel 2.1.3. Ziel ist es, Tendenzen auszumachen und anhand von Beispielen exemplarisch vorzuführen. Als Vorlage wird Reinhardts „Poetische Sprache in zeitgenössischen Theatertexten am Beispiel von Kathrin Röggla ‚worst case‘“ herangezogen.

Zuerst soll nochmals betont werden, welche Sprachen bzw. welche Jargons in den Theatertexten vorherrschend sind. In *die unvermeidlichen* beschränken sich die Textträger auf den Berufsjargon, d.h. das Übersetzen sowie das Übersetzte, hier die Politik, aber auch die Katastrophenthematik. Verbunden mit dem Übersetzen wird auch auf metasprachliche Diskurse im Theatertext eingegangen: Neben den Beschreibungen von verschiedenen Sprachen und Grammatiken, mit denen die DolmetscherInnen arbeiten, wird auch der Unterschied zwischen den Ebenen

der Sprache bei der Konferenz hervorgehoben, den Rögglä auch in ihren poetologischen Texten besprochen hat. Die russin betont, sie „bleibe auf der arbeitsebene. das, was beamte, fachkommissionen [sic!] und selbst noch staatssekretäre sagen, ist konstruktiver.“ (UV S. 365), während die französin später präzisiert: „genau, die ministerebene ist äußerst uninteressant. sprachlich unspezifisch, reizlos. grobkörnig. sozusagen mehlig.“ (UV S. 366) Diese Überlegungen verweisen sowohl auf die sprachliche Ebene als auch auf die Verwendung von bestimmten Begriffen, der nach der Untersuchung von Neologismen näher nachgegangen werden soll. In *Kinderkriegen* soll auf Alltagssprache beharrt werden, wie das Betonen des Privaten des BA, auf das in Kapitel 3.1.1 eingegangen wurde, zeigt. Es wird allerdings häufig in den Politik- bzw. Wirtschaftsjargon gewechselt, insbesondere durch die Kinderlose und den LH. Auch der für Rögglä typische Katastrophenbereich wird miteinbezogen.

Ein höchst produktiver Aspekt, der für beide Theatertexte zu untersuchen ist, sind Neologismen. Ein Charakteristikum für die zeitgenössische Sprache ist die Produktivität der Wortbildung, die Rögglä mit Neuschöpfungen, wie „*kassandrazuhörerinnenlast*“ oder „*ausalamiert*“ aus *worst case*, noch einmal auf allen Ebenen übersteigert.²⁰⁶ Dabei hat Reinhardt angemerkt, dass besonders diese Neuschöpfungen in Verbindung mit rhetorischen Figuren für die poetische Bildlichkeit sorgen.²⁰⁷

Da in *die unvermeidlichen* auch beim Wortschatz der Bereich der DolmetscherInnen bzw. der Arbeit nicht verlassen wird, werden Begriffe wie „kabinensteinzeit“ (UV S. 339) oder „flüsterexpertise“ (UV S. 335) eingeführt. Produktiv gestaltet sich das Wort „konferenz“, das nicht nur für die verschiedenen Arten von Konferenz – „die finanzkrisenkonferenz, die atomendlagerkonferenz, die erneuerbaren energien, die migrationskonferenz, [...] die defizitkonferenz, die sicherheitskonferenz, noch eine sicherheitskonferenz, eine weitere, eine bildungsnotstandskonferenz [...]“ (UV. S. 341-342) – in verschiedensten Formen zusammengesetzt wird, sondern beispielsweise auch für die Figur des „konferenzstörers“ (UV S. 344) verwendet wird. Die beschränkte Begriffswelt wird durch die Ballung deutlich; wiederum wird sich auf den beruflichen Bereich der Dolmetschenden konzentriert.

Die Arbeit mit den verschiedenen Konferenzarten zeigt das Augenmerk, das auf den Umgang mit Begriffen gelegt wird. Reinhardt hat in *worst case* das Verdichten von (Fach-)Begriffen zur Entlarvung eben jener und metasprachliche Einschübe als ein Charakteristikum von Rögglas

²⁰⁶ Reinhardt: „Poetische Sprache“. S. 193-194.

²⁰⁷ Ebd. S. 194.

Arbeit festgestellt,²⁰⁸ was auch auf *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* zutrifft. In Erstgenanntem kommt es häufig zu metasprachlichen Aussagen, da der Fokus beim Übersetzen auf der Sprache liegt und die Textträger gewisse Erkenntnisse besprechen, etwa die Grammatik eines Redners oder Charakteristika einer Sprache. In Letztgenanntem beschränkt es sich auf die Korrekturen der Oma und die Verständnisprobleme zwischen den Generationen, die im vorigen Kapitel bereits besprochen wurden. Der folgende metasprachliche Polylog aus *die unvermeidlichen* verbindet die Begriffsarbeit mit Fachjargon und Neologismen:

die russin	ja, man muss hier aber auch aufpassen mit begriffen wie stresstest, halbierungswut, ankurbelungsfuror.
die französín	generationengerechtigkeit!
der franzose	generationengerechtigkeit? das ist doch altbekannt.
der engländer	aber sie hat recht – man muss aufpassen.
der franzose	es sind ja immer neue vokabeln unterwegs, für die es keine adäquaten übersetzungen gibt.
der engländer	fachvokabeln.
der franzose	modische neologismen.
der engländer	anspielungen. (UV S. 352)

Die Begriffsarbeit wird an dieser Stelle als ein wichtiger Punkt beim Übersetzen hervorgehoben, aber auch für den Alltag sowie für Theatertexte sind diese Überlegungen wichtig. Auf den bedachten Umgang mit Begriffen soll im Zitat aufmerksam gemacht werden, was mit den auffälligen und – noch – ungewöhnlichen Neologismen sichtbar wird.

Zwei Begriffe, die in *die unvermeidlichen* mehrmals wiederholt werden, sollen für die weiteren Ausführungen als Beispiele dienen: „wohlühlkonferenz“ und „handlungsaufrufe“. Beide Begriffe werden im Text als Oxymoron dargestellt, denn „wohlfühlen“ und „konferenz“ widersprechen sich im Theatertext, wie sich die Textträger immer widersprechen, wenn sie über die Art der Konferenz sprechen. Auch die „aufrufe“ zur „handlung“ laufen ins Leere und sind, wenn keine Handlung folgt, auch nur bedingt logisch. Mit den zitierten Begriffen sollen bestimmte Bereiche angesprochen und Räume für Assoziationen eröffnet werden; gleichzeitig lässt das Betonen und Wiederholen ohne Folgen die Leere, die sich hinter solchen Begriffen verbirgt, deutlich werden.²⁰⁹ Es handelt sich zumeist um ehemalige Neuschöpfungen oder Anglizismen, die mittlerweile in den Alltagswortschatz übergegangen sind, ohne dass die Bedeutung genau definiert oder überhaupt klar auszunehmen ist. Die folgenden Beispiele aus *Kinderkriegen* zeigen deutlich die Leere jener Begriffe: Die Alte Mutter „*kreischt hysterisch* [...] Mobbing, das kenne ich aus der Kita!“ (KK S. 549) und wiederholt den Satz nicht nur an dieser Stelle mehrmals, sondern auch im Verlauf des Theatertextes kommt diese Phrase immer wieder vor. Durch die Wiederholungen sowie die Hysterie wirken die Ausrufe unglaubwürdig und

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. z.B. Kapusta: Personentransformation. S. 167. Betten, Anne: Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. S. 151.

übertrieben. Die Alte Mutter verwendet einen Begriff, der in Medien und Institutionen viel genutzt wird, aber dessen Inhalt nicht klar definiert ist. Ein weiteres Beispiel ist die „Businessfrau“, als die sich die Kinderlose vorstellt, was die Oma kommentiert: „[D]as war ich auch einmal, nur haben wir das nicht so genannt. Wir hatten da elegantere Bezeichnungen.“ (KK S. 550) Hier wird die Wandlung von Begriffen beschrieben, wobei sich immer die Frage stellt: Was steckt dahinter? Neuschöpfungen stellen den Beweis für leicht veränderbare Bedeutungen dar, ebenso für die Produktivität der Sprache. Dabei wird im Text auf bestimmte Begriffe gepocht, ohne dass der Sinn dahinter immer erschlossen werden kann.

In *Kinderkriegen* überwiegen Neologismen, die aus Wörtern der Alltagssprache zusammengesetzt werden, zum Beispiel „Menstruationsknäuel“, „Windpockenpanik“ und „Oberlattemacchiatorinker“. Die ersten beiden werden im Sprechtext genannt und nicht weiter thematisiert. Dabei sind diese Komposita auf den ersten Blick ungewöhnlich, aber es scheint durchaus möglich, dass sie in die Alltagssprache eingeführt werden. Der „Oberlattemacchiatorinker“ entsteht in einem Gespräch, bei dem der Engagierte von der Gentrifizierung berichtet:

DER ENGAGIERTE	All die Jahre habe ich mich gefragt: Was sind das alles für Leute, die mit mir plötzlich auf dem Spielplatz herumsitzen und Latte macchiato trinken? Und was sind das für Leute, die keine Latte trinken? [...]
OMA <i>noch immer wie zu einem Kind, aber strenger</i>	Aber Sie sind doch erst 25 –
RABENMUTTER	Und viel schlimmer ist doch: Sie trinken selber Latte macchiato –
DER ENGAGIERTE	Mach ich das? Nein, mach ich nicht! Mach ich nicht!
RABENMUTTER	Doch, doch, Sie sind der Oberlattemacchiatorinker! (KK S. 601)

Mehrmals fällt im Gespräch das Grundwort des Neologismus. Dabei steht der Begriff nur scheinbar für das Heißgetränk; durch das Gespräch bzw. die Wiederholungen bekommt er – im Sinn der Iterabilität – eine zusätzliche Bedeutung: Es schließt das Trinken von Milchkaffee nur vordergründig ein, sondern steht als Symbol für einen gewissen Lebensstil, bei dem etwa Erziehungsstil, Freizeitgestaltung sowie Wohnort betroffen sind. In weiterer Folge sind damit die Gentrifizierung und GentrifizierungsvertreterInnen gemeint, als deren Art Anführer der Engagierte mit der Übersteigerung - ausgedrückt durch das Präfix „Ober“ – noch ausgewiesen wird. Der Neologismus entsteht aus einem Wechsel der Bedeutungen und deren Steigerung.

Eine Ansammlung an Neologismen findet sich im Monolog des Spätberufenen, bei dem sich die Anspannung vor dem Schlussbild, neben der Gewaltausübung, noch sprachlich entlädt:

Ist das der Moment, in dem ich mit einer gerichtlichen Verfügung drohen muss? Ist das der Moment, in dem ich meine Nachbarn zusammenrotten muss? Ist das der Moment, in dem Reden nichts mehr hilft und Nicht-Reden auch nicht mehr geht? [...] Ist das der Moment, wo dem späten Familienvater gar nicht mehr auffällt, dass seine Kinder schon eine ganze Weile weg sind, seine kleinen, klitzekleinen Winzigkinder. [...] Überall diese Holzpaneele, diese Leiterchen und Treppchen, dieses Knallrote, Knallblaue, Quietschgelbe, Grasgrüne, das die ganze Stadtlandschaft durchzieht und noch stehen lässt. Dieser ganze Legobaukasten. Ein einziges Kitageschwulst. Holzikeagrashüpferwahnsinn, Marienkäferschaumgummileidenswesen, Prinzessinlilifeelilaperpetuummobile, Tigerentenstreifenmaschinenfeuer, Pusteblumendreck,

KrachundLachgeschichtengesichtskontrollen, Tuktuktuk-die-Eisenbahn-wer-will-mit-zur-Hölle-fahren-Singsangbrei... (KK S. 612-613)

Zu Beginn sticht die Anapher – „Ist das der Moment“ – hervor, durch die der Monolog sehr stilisiert sowie rhythmisch wird. Sprachlich wirkt es somit durchdacht und korrekt, ehe der erste Neologismus, „Winzigkinder“, mit den Formen von „klein“ als Klimax, aufhorchen lässt. In der anschließenden Aufzählung reihen sich dann Diminutive, substantivierte Farben und Neologismen aneinander, bei der sich nicht nur der Rhythmus steigert, sondern auch die Kreativität der Wortwahl und -verbindungen. Dabei kommt es zu Verbindungen zwischen Begriffen aus der Kinderwelt, insbesondere den Medien, und der Katastrophenthematik. Wie bei *die unvermeidlichen* wird auch hier das Vokabular, das für Katastrophen angewendet wird, genutzt. Die Neologismen dienen als Symbole bzw. als Vertreter für gewisse Stimmungen und Lebenseinstellungen. Die Omnipräsenz von Kindern und Kinderbegriffen wird deutlich, ebenso der Wahnsinn, der durch diese Omnipräsenz hervorgerufen wird. Wichtig sind zudem die poetischen Bilder, die diese Begriffe darstellen, sowie die Freude an der Wortbildung, die bei einem Wort wie „Prinzessinlilifeelilaperpetuummobile“ unbestreitbar ist.

Exemplarisch möchte ich jeweils einen Dialog aus den Theatertexten herausgreifen, um daran das Zusammenspiel von Jargonwechsel und Stilmitteln aufzuzeigen. Zuerst habe ich ein Gespräch zwischen der Kinderlosen und dem LH gewählt, das zeigt, wie Rögglä ungleiches Sprechen und inhaltslose Repliken darstellt und damit direkt an das vorige Kapitel anknüpft:

KINDERLOSE Wissen Sie, ich bin auf Umwegen zu meiner Kinderlosigkeit gekommen...
LH Ich auch.
KINDERLOSE Sie haben es gar nicht beabsichtigt.
LH Es ist so passiert.
[...]
KINDERLOSE Warum habe ich nur das Gefühl, wir befinden uns in diesem Film von Nanni Moretti. Man ruft wo an, und immer nur gehen Kinder ran, mit denen man erst mal eine halbe Stunde reden muss, bis man mit deren Eltern sprechen darf. Sie wissen schon, dieser Film, Herr –
LH Nennen Sie mich Hans!
KINDERLOSE Ich meine, ist das schon die Berlusconisierung? Ist hier schon eine Berlusconisierung im Gang? In diesem Kinderzimmer, ich meine in diesem Wellnesshotel? Ja, denken Sie das denn?
LH Nennen Sie mich –
KINDERLOSE Und warum habe ich nur das Gefühl –
LH Ja?
KINDERLOSE Also es gibt da eine Kapitalismustheorie, die das alles mal zusammendenkt, die unsere Krisenhaftigkeit, unserer originäre, dem Kapitalismus inhärente Krisenanfälligkeit mit unserem Verhältnis zu Kindern zusammendenkt.
LH Hmm. *Unglaublich*: Erzählen Sie! Und bitte: Nennen Sie mich Hans!
[...]
KINDERLOSE [...] Und plötzlich heißt es, mein Nein zu einem Kind tickt heute überall mit. Mein Nein zu einem Kind vergiftet jede Arbeitsatmosphäre, deswegen bin ich wohl auch hier. Strafversetzt quasi. Und das wirklich Schlimme dabei ist: Das war keine Empfehlung meines Arbeitgebers, das kam aus meinem Inneren, das war keine Empfehlung von staatlicher Seite, das kam aus meinem Inneren.
LH *unterbricht* Aber nein, wir sind da nicht so...
KINDERLOSE Doch! Doch! [...] (KK S. 568-570)

Das Gespräch präsentiert ein Schwanken zwischen Privatem und Beruflichem, ebenso von Medien und Politik. Diese kurze Gesprächspassage zeugt von einer weiten Palette an Themen, die einzig von der Kinderlosen angesprochen werden, sowie von einer Verdichtung, bei der viele der angesprochenen Themen exemplarisch für ganze Themenblöcke stehen. So wird allein mit dem Schlagwort der „Berlusconisierung“ ein großer Bereich eröffnet, der von den Lesenden Vorwissen verlangt. Stets wird die Verbindung zum Hauptthema des Textes, den Kindern, hergestellt, sodass selbst im Gespräch der kinderlosen Textträger die Omnipräsenz von Kindern deutlich wird. Auffällig ist die Verteilung der Redebeiträge, bei denen die Kinderlose dominiert, während der LH im Gespräch nur reagiert und seine Phrase wiederholt.

Beim Zitat sticht die Wiederholung als beliebtes Stilmittel bei Röggl hervor, die in verschiedenen Varianten vorkommt. Auffällig ist dabei die Phrase „Nennen Sie mich Hans!“, die hier in diesem Ausschnitt zu einem Großteil ausgespart wurde, weil sie bereits bei der Figurenbezeichnung thematisiert wurde. Die obigen Varianten sollten aber ausreichend sein, um die Betonung und die Aufmerksamkeitssteuerung aufzuzeigen. Es handelt sich dabei um eine Phrase, die – als das Angebot zum Du – Nähe zwischen Menschen herstellen soll. Diese Aufforderung bzw. diese Sprechhandlung ist allgemein bekannt, sowohl die Bedeutung als auch die Konsequenz: Man duzt das Gegenüber. Die Wiederholungen im Text sowie das Ignorieren dieser Aufforderung durch die Kinderlose legen die Phrasenhaftigkeit sowie die Leere offen: Im Sinn der Wiener Gruppe kommt es hier zur Offenlegung von Sprache und Phrasen.

Auch die für Röggl typische Ironie wird bei einem Lufthansamenschen namens Hans (vgl. Kapitel 3.1.1, S. 44) deutlich. Die Varianten von „Kapitalismus“ und „Krise“ verweisen abermals auf die Produktivität der Sprache. Die Wiederholungen dieser Begriffe dienen zur Einübung der Verbindungen zwischen Politik bzw. Wirtschaft, Katastrophenthematik und Kindern. Das Gleiche gilt für die Strukturrekurrenz bei der letzten längeren Aussage der Kinderlosen, in Verbindung mit den Anaphern „mein Nein zu einem Kind“ sowie „das“. Dabei wird die Beziehung zwischen Persönlichem bzw. „Innerem“ der Kinderlosen mit ihrer Arbeit eingeübt. Gleichzeitig wird der Kunstcharakter der Aussagen durch das Rhythmische der Strukturrekurrenz wie der Hypotaxen betont, da die stilistische Konstruktion hier sehr deutlich wird. Auch Reinhardt stellt folglich fest, „dass in Rögglas Text Alltagssprache *stilisiert* bzw. *inszeniert* wird.“²¹⁰ Merkmale mündlichen Sprachgebrauchs findet sie bei *worst case* Folgende vor: syntaktische Diskontinuität, Wiederholungen als Präzisierung sowie Anakoluthformen, während

²¹⁰ Reinhardt: „Poetische Sprache.“ S. 192.

Enklisen und Interjektionen zu einem großen Teil fehlen.²¹¹ Die genannten Merkmale finden sich auch im obigen Zitat, so besteht etwa der Satz „In diesem Kinderzimmer, ich meine in diesem Wellnesshotel?“ aus einer präzisierenden Wiederholung sowie einem Anakoluth. Die Präzisierung dient an dieser Stelle zur Verortung: Einerseits betont es thematisch wieder die Verbindung zwischen Politik und Familie, andererseits verweist es auf den Schauplatz dieses Gesprächs. Gleichzeitig findet sich in diesem Satz eine der zahlreichen Ellipsen, die, ebenso wie die elliptische Sonderform der Aposiopesen – „Nennen Sie mich –“ und „Aber nein, wir sind da nicht so...“ – als häufig in der mündlichen Sprache vorhanden gilt. Im obigen Zitat gibt es auch eine Interjektion, das „Hmmm“ des LH, das zu dessen Rolle als inhaltsloser Part in diesem Gespräch passt und mit der folgenden Aufforderung – „Erzählen Sie! Und: Bitte nennen Sie mich Hans“ – die fehlenden Lösungsangebote hervorhebt.

Um die Ausführungen über Interaktion im Gespräch aus dem vorigen Kapitel zu ergänzen, habe ich dieses Beispiel gewählt, um zu zeigen, dass Interaktionen, insbesondere Repliken, nicht auf ein sinnvolles oder inhaltlich volles Gespräch verweisen. Das Fehlen der Interaktion merkt Reinhardt auch für *worst case* an, wobei sie sich dabei vor allem auf Repliken, aber auch auf Überlappungen oder Analepsen bezieht, die für die Authentizität des Dialogs sprechen würden.²¹² Anhand des obigen Zitates zeigt sich, dass Röggl mit dem Anschein eines authentischen Dialogs die Erwartungshaltung der Lesenden zuerst aufbaut und dann täuscht: Vor allem zu Beginn wirkt es wie ein alltägliches Gespräch, bei dem beide Textträger sich über ihre Kinderlosigkeit austauschen und aufgrund der ähnlichen Situation womöglich auch Passagen für den Anderen – „Sie haben es gar nicht beabsichtigt.“ – sprechen können. Danach, durch die ungleichen Redebeiträge der Textträger, verschiebt sich das Bild, das die Lesenden erhalten: Zwar gibt es Überlappungen, ebenso wie typische Gesprächsbeiträge bzw. -floskeln durch den LH – „Ja?“ und „Erzählen Sie!“ –, aber es bleibt nur an der Oberfläche ein authentisches Gespräch; der Inhalt bzw. die Gesprächsposition des LH fehlen.

Ähnliche Überlegungen lassen sich zum folgenden Polylog aus *die unvermeidlichen* anstellen, der nicht nur bereits besprochene Stilmittel, sondern auch gewisse Überlegungen vertieft. Dabei wiederholt bzw. ergänzt der Chor in der sechsten Szene seine Anfangsformel aus der dritten Szene und wird von den Textträgern darauf angesprochen:

chor	ist es wieder so weit? nehmen reden zu einem ersten teilerfolg, kernerfolg die podien ein, beginnt die zielstrebige suche...
der franzose	moment, das hatten wir schon mal!
die russin	ja, das ist eine wiederholung hier...

²¹¹ Ebd. S. 191.

²¹² Ebd. S. 192.

der chor	<i>(fährt unbeirrt fort)</i> nach einem minimalkonsens, und wir wissen bereits, den gibt es nicht? ist es wieder so weit? der plenarsaal voller handlungsaufrufe, die sich, kaum ausgesprochen, im leeren verlaufen.
der engländer	wiederholung!
der chor	<i>(irritiert zu engländer)</i> moment! <i>(dann nach einer kurzen verzögerung weiter im normalen duktus)</i> hieß es nicht im Vorfeld bereits, die chinesen wollen nicht, die russen zögern noch, die polen verstricken sich in internen scharmützeln, und die nationale schuldenfalle schnappt überall zu? wie werden die franzosen agieren? wie werden die deutschen darauf reagieren? wird es ein veto von russischer seite geben? und die chinesen? wir können es uns vorstellen. wir können uns vorstellen, aus einem abkommen wird nichts. weder zum klimaschutz noch zur stärkeren regulierung der finanzmärkte. das wissen alle hier. das wissen die alten hasen von der presse genauso wie die sicherheitsleute. und alle müssen mit.
der franzose	<i>(gegen den chor gerichtet)</i> was jetzt? klimawandel oder finanzkrise? sie müssen sich schon entscheiden!
der engländer	genau! oder kommen jetzt das welternährungsproblem, die ressourcengerechtigkeit auch auf uns zu? wir müssen uns schließlich vorbereiten!
die französin	ein bisschen genauere angaben bitte!
der chor	<i>(verbessert sich)</i> sorry, ein dolmetschfehler – <i>(schaltet wie auf automatik um und gerät in eine schleife)</i> wir sprechen hier von der energieverversorgung. wir sprechen hier von der restrukturierung des finanzmarktes. wir sprechen hier von ressourcen... – sorry, dolmetschfehler... (UV S. 359-360)

Die Kommunikation gestaltet sich hier zwischen Fachjargon mit Fachbegriffen, wie „nationale schuldenfalle“, und Alltagssprache, mit Begriffen wie „scharmützeln“. Dabei bleibt die Fachsprache aber oberflächlich, d.h. es wird auf der „grobkörnig[en]. sozusagen mehlig[en]“ Sprachebene gesprochen und auf unbestimmte, neumodische Begriffe, wie „kernerfolg“ oder „minimalkonsens“, zugegriffen. Auch die Beispiele mit den Nationalitätsbezeichnungen, die stellvertretend für die Regierungen bzw. die Delegierten stehen sollen, wirken in der Art, wie sie beschrieben werden, eher banal bzw. wie Stereotype. Die Mischung aus Fachsprache und Alltag schwingt somit auch in der Bedeutung der im Text genannten Symbolen mit und zeigt hier die unscharfe Grenze, die sich oft in dieser Sprachebene ergeben kann.

Die Wiederholungen werden hier sehr plakativ gestaltet, nicht nur weil sie von den Textträgern als solche erkannt und bezeichnet werden, sondern weil das Wort selbst mehrmals wiederholt wird. Diese Dringlichkeit, die die Textträger sowie der Chor darstellen, zeigen gleichzeitig die Wirkungslosigkeit, die auch in der Aussage des Chors beschrieben wird: Ein Erfolg scheint unmöglich, weder bringen die Textträger den Chor zum Verstummen noch bekommen sie Antworten auf ihre Fragen. Die Wiederholungen innerhalb der Aussage des Chors – etwa „ist es wieder so weit?“ – stellen somit auch die inhaltliche Wiederholung in der Diskussion um den Inhalt der Konferenz dar. Auch der Eindruck des Einübens entsteht dadurch. Die Automatisierung solcher Formeln durch Wiederholung führt der letzte Absatz, die „schleife“, vor: Die Phrase „wir sprechen hier von“ zeigt, dass es nicht darum geht, worüber gesprochen wird. Gleiches gilt für die Strukturrekurrenz bei der Aufzählung der einzelnen Nationalitäten, ebenso mit der Frage „wie werden...“ nach der Aktion und Reaktion der deutschen und franzosen.

Unterstützt von den Anaphern sorgen Strukturrekurrenz und Hypotaxen für einen rhythmischen Monolog des Chors, der an die Memorierbarkeit früherer mündlicher Texte und Lieder erinnert: Das gleichbleibende Schema sowie die Formelhaftigkeit zeugen von einem Formbewusstsein, das den Inhalt widerspiegelt bzw. steigert. Der Chor spricht um des Sprechens bzw. des Fragen-Stellens willen; Antworten werden nicht erwartet.

Auf die räumlichen Bezüge, wie den „plenarsaal voller handlungsaufrufe“, wird in Kapitel 3.3.1 näher eingegangen, aber auf die elliptische Form, in der diese Phrase eingebettet ist, soll an dieser Stelle hingewiesen werden. Denn auch bei *die unvermeidlichen* sind Ellipsen ein häufiges Mittel zur Betonung bzw. Präzisierung, etwa das „weder zum klimaschutz noch zur stärkeren regulierung der finanzmärkte.“ Ebenso werden Anakoluthen eingesetzt, um das Gesagte zu betonen bzw. um die Ratlosigkeit aufzuzeigen, etwa „ja, das ist eine wiederholung hier ...“ und „wir können uns vorstellen, aus einem abkommen wird nichts.“ Mehrmals kommt es zu Unterbrechungen und Abbrüchen des Chors, vor allem bei der Erkenntnis der Dolmetschfehler. Damit wird auf den technischen sowie den mündlichen Bereich zugegriffen. Mündlichkeit wird im Polylog nicht nur durch die Satzstellung erzeugt, sondern auch Gesprächsphrasen wie „was jetzt?“ oder „genau!“ verleihen den Anschein eines mündlichen Gesprächs. Diesem Eindruck wird aber wieder entgegengearbeitet, denn ein richtiges Gespräch kommt nicht zustande: Die Fragen der Textträger an den Chor sind zusammengehörig, aber die Antworten bleiben aus. Das sprachliche Verhalten der Textträger zeigt, dass das gemeinsame Arbeitserlebnis die Textträger eint, d.h. sie bilden, hier in der Opposition zum Chor, ein „Team“. Dieses Team-Gefühl wird dann sichtbar, wenn sie etwas erfragen, klagen oder diskutieren. Die Entstehung in der Opposition sowie der fehlende Bezug aufeinander im Gespräch verweisen aber wieder auf die Gemeinschaft der Textträger als Nicht-Team: Sie teilen an dieser Stelle zwar eine Meinung und einen Auftrag, aber bestärken nur Gedanken bzw. spinnen diese ohne Verbindung weiter. So kommt es zu keinen richtigen Repliken im Polylog, ebenso wenig wie zu Enklisen oder Interjektionen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Chor nicht auf Unterbrechungen oder Fragen reagiert. Der Inhalt des Chor-Monologs bleibt für die Lesenden wie für die Textträger unscharf. Das Gespräch endet ohne Antworten, was kennzeichnend für den Text ist. Sprachlich geschieht demnach das Gleiche, das inhaltlich beschrieben wird: die erfolglose Suche nach einem Konsens, einer Lösung oder einem Sinn.

3.2.3 Sprechen ohne Worte

In diesem Kapitel stehen Para- und Non-Verbales im Fokus. Damit ergänzt es das vorherige Kapitel für eine umfassende Untersuchung der Kommunikation in den Theatertexten. Zu unterscheiden ist das Para- und Non-Verbale, das im Zusatztext angeführt wird, oder Para- und Non-Verbales als verbale Beschreibung im Sprechtext.

Zuerst soll das im Text ausgewiesene Schweigen behandelt werden, das bedeutet, jene Stellen, in denen das Schweigen der Textträger im Zusatztext angeführt wird. Damit knüpft es an das Kapitel 3.1.3 an, wo Schweigen im Sinn des Schweigeabkommens und des zum Schweigengebracht-Werdens behandelt wurde. Bei den Pausen in Gesprächen bzw. dem Schweigen zwischen zwei oder mehreren Textträgern ist nicht nur wichtig zu untersuchen, wer wann schweigt, sondern auch wie dies im Text angeführt wird. In *die unvermeidlichen* kommt es zu verschiedenen Varianten: „kurzes schweigen.“, „sie schweigen.“ und „sie halten inne.“ Somit kann es als eine gemeinschaftliche Aktion bezeichnet werden, da alle GesprächsteilnehmerInnen schweigen. Zumeist stellt das Schweigen das Beenden eines Gespräches oder eines Themas dar, wobei es sich um Auswege aus problematischen Gesprächen oder als Ausdruck der Ratlosigkeit sowie Unsicherheit der Textträger handelt. Alle Formen werden als eine Art Gedankenstopp eingesetzt, ehe der oder die Nächste einen neuen Gedanken ausspricht. Insbesondere in einem Polylog über die Funktion und den Inhalt der Konferenz, d.h. ob es sich um eine „wohlgefühlkonferenz“ handelt, zeigt sich dies. Es kommt nicht zu einem richtigen Gespräch, aber mit dem Schweigen werden die einzelnen Aussagen strukturiert und gewisse Punkte hervorgehoben. Auch der bereits in Kapitel 3.1.2 angesprochene „wir müssen“-Rausch der Textträger wird mit ertapptem Schweigen beendet. Allgemein lässt sich demnach feststellen, dass in diesen Momenten des Schweigens in *die unvermeidlichen* Konflikte mit der Rolle bzw. dem Stellvertreter-Dasein versteckt werden: Es wird häufig dann geschwiegen, wenn es zu Unstimmigkeiten oder Unsicherheiten mit der Konzeption kommt. Auffällig wird dies in Verbindung mit einem wiederkehrenden Geräusch, das eine entfernte, unbekannte Gefahr repräsentieren soll: „in der ferne ist jetzt ein irritierendes geräusch zu hören, alle hören einen moment hin, dann steht die russin auf oder geht nach vorne.“ (UV S. 341) Das Geräusch wird mehrmals von den Textträgern vernommen, und sie reagieren jedes Mal mit einem kurzen Schweigen, aber kommentieren es nicht weiter. Am Schluss verschwinden die chinesisin und der spanier mit diesem Geräusch: Es nähert sich also immer mehr und nimmt die Textträger schließlich vollständig ein. Die Stille nach dem Geräusch zeigt die Unsicherheit, die übergangen wird. Wiederum gibt es keine Lösung bzw. kein Ansprechen des Problems. Damit werden die Lesenden auf das Problem

aufmerksam gemacht, ohne es zu spezifizieren, sodass eine Leerstelle mit vielen verschiedenen Möglichkeiten entsteht. Die Bedrohung, die als nicht weiter definiertes Geräusch dargestellt wird, zeigt die Fokussierung auf den akustischen Bereich, wie dies bei DolmetscherInnen der Fall ist.

In *Kinderkriegen* werden Gesprächspausen mit den Worten „*Sie schweigen*.“ eingeführt. Auch hier stellt es sich als gemeinschaftliches Schweigen dar. Das Beenden von Gedanken oder das Wechseln des Themas wird, wie in *die unvermeidlichen*, durch Schweigen gekennzeichnet: Bei der Alten Mutter und dem Spätberufenen enden Streitgespräche nicht mit einer Lösung, sondern mit Schweigen (KK S. 547 und 549). Das Gespräch zwischen dem Spätberufenen und dem BA zum Thema Filme über Gewalt an Kindern wird durch Schweigen beendet und zusätzlich durch den Rückzug des BA noch verstärkt (KK S. 572). Der Ausbruch der Kinderlosen bezüglich ihrer Kinderlosigkeit wird ebenfalls durch Schweigen anstatt durch eine Aussage kommentiert (KK S. 586), wie die Zweifel der Alten Mutter zum Thema Gewalt an den eigenen Kindern (KK S. 592). Wenn Gefühle angesprochen werden, folgt danach oft gemeinschaftliches Schweigen, d.h. auch der Textträger, der ein Gefühl ausspricht, kann nicht damit umgehen. Eine Abweichung von dem Standardsatz „*Sie schweigen*.“ gibt es, indem ein Gefühl mit dem Schweigen verbunden wird: „*Sie schweigen betroffen*.“ (KK S. 601) nach den Ausführungen des Engagierten über die Gentrifizierung, ehe die Rabenmutter mit Vorwürfen wegen Stillens in der Öffentlichkeit fortfährt. Das Muster ist demnach gleich; wiederum wird ein unbequemer Gedanke mit Schweigen beendet. Allerdings kommt es hier zu einer Steigerung, die auch die Spannung im Theatertext widerspiegelt.

Der Tonfall, d.h. die Art, wie etwas gesagt werden soll, wird nicht nur in beiden Theatertexten im Zusatztext beschrieben, sondern auch von den Textträgern verhandelt. In *die unvermeidlichen* wird die Aufmerksamkeit der Lesenden bereits zu Beginn auf para-verbale Nuancen gelegt, indem die Übersetzung der Delegierten neben den sprachlichen Besonderheiten den Tonfall miteinbezieht. So sagt die Französin: „er [der französische delegierte, Anm.] versucht gerade, der Linie seiner Regierung Nachdruck zu verleihen, und ich verleihe mit. Ich bringe etwas Dringlichkeitssound in meiner Stimme unter, aber nicht zu viel.“ (UV S. 335-336). Bewusst wird hier die Aufmerksamkeit auf den Tonfall gerichtet, sowohl des Delegierten als auch der Französin. Wie der Inhalt und der Tonfall der Delegierten wird an dieser Stelle auch der eigene Tonfall im Sprechtext beschrieben, ohne Anmerkung im Zusatztext. In einem Gespräch zwischen Französin und Russin thematisieren sie jenen Druck beim Übersetzen erneut:

die Französin	sage ich: na, klar, wenn der brüllt, musst du auch brüllen.
die Russin	sage ich: aber sachter, zurückhaltender.
die Französin	sage ich: du musst den Druck übertragen.

die russin	da gibt es unterschiedliche auffassungen.
[...]	
die französín	aber du kannst doch nicht so leise weitersprechen, wenn die sich da anschreien...
die russin	meine aufgabe ist es nicht zu schauspielern, sondern das kommunikationsziel weiterzugeben.
die französín	vielleicht ist das kommunikationsziel schreien?
die russin	ich übersetze ja auch keine beschimpfungen. (UV S. 360-361)

Durch die Verbindung des Drucks aus dem Inhalt und der Übersetzung wird eine weitere Aufgabe der DolmetscherInnen sichtbar, nämlich „das kommunikationsziel weiterzugeben“ (UV S. 361), das eben nicht nur aus Worten und Inhalt besteht. Die Anspielung auf den Theaterertext – „nicht zu schauspielern“ – bzw. auf die Inszenierung soll mehr Aufmerksamkeit auf den Tonfall als Element des Sprechens lenken. Die Grundaussage lautet: Sprechen heißt sowohl Worte artikulieren, aber auch der Ton muss bedacht und verdeutlicht werden.

Auch in *Kinderkriegen* wird die Bedeutung des Tonfalls als Unterstützung des Gesprochenen im Sprechtext hervorgehoben. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf die zusätzlichen Informationen, die durch den Tonfall vermittelt werden, gelenkt: Die Kinderlose liest „eine Gebrauchsanweisung mit Giftwarnung“ vor: „Man [...] spricht die Mutter an: Kann ich Ihnen helfen? Das soll man ganz freundlich sagen, nicht zu laut auftreten. Nicht zu erkennen geben, dass man in Sorge ist.“ (KK S. 551-552) Im weiteren Verlauf wird dies von der Kinderlosen wiederholt, während die Oma direkt an der Alten Mutter vorführt, wie dies umzusetzen ist (KK S. 552-553). Das Gesprächsthema Tonfall, das zuerst explizit im Sprechtext hervorgehoben wird, wird so implizit in den Zusatztext übergeführt. Beschriebene Wechsel in der Rede eines Textträgers zwischen „hart“ und „weich“ lenken den Fokus ebenfalls auf die Informationen, die durch den Tonfall vermittelt werden. Aber mit dem Tonfall wird auch ein Mehr an Informationen angeboten und gleichzeitig ein bestimmtes Wissen sowie Vorstellungskraft erwartet: Die Lesenden sollten wissen, was es bedeutet, wenn jemand „als Cheerleaderin“ (KK S. 607) spricht. Damit werden Assoziationen gefordert und ein scheinbarer situativer Rahmen eröffnet. Noch herausfordernder ist die Beschreibung, der Spätberufene „murmelt abstrakt wie in Shinings REDRUM-Szene“ (KK S. 605). Die Lesenden sollten den Film *Shining* kennen und wissen, in welcher Situation sich der Sprechende befindet, um die Anweisung im Zusatztext zu verstehen. Röggl fordert die Lesenden somit heraus, indem sie ihnen aufgibt, auf den Tonfall zu achten. Während in *Kinderkriegen* mit den genannten Beispielen neue – oder vom Grundthema abweichende – Bereiche eröffnet werden, wird der situative Rahmen in *die unvermeidlichen* durch Beschreibungen des Tonfalls gefestigt. Mehrmals wird ein dem Übersetzen eigener, nicht näher beschriebener, Tonfall ausgewiesen, so heißt es etwa über den engländer: „er fährt fort, weiter im tonfall der übersetzung“ (UV S. 335). Auch hier benötigen die Lesenden eine Vorstellung

vom Tonfall von DolmetscherInnen, und wiederum wird durch den Rahmen die Exklusivität der Textträger wie des gesamten Textes auf das Dolmetsch-Umfeld hingewiesen. Bei einer Betrachtung der verschiedenen Beschreibungen im Zusatztext dieser Tonfälle, d.h. wie die Textträger etwas sagen sollen, zeigen sich bei beiden Theatertexten unterschiedliche Schwerpunkte: In *die unvermeidlichen* werden kaum Emotionen oder Tonfälle angeführt. Bei Beschreibungen überwiegen Aktionen der Gesprächsteilnahme, etwa unterbrechen, fortfahren oder zu Wort kommen. Dabei lässt sich wieder eine Verbindung zur „Rhetorik“ aus der Essenpoetik darstellen, wo dies ebenfalls verstärkt vorkommt (vgl. Kapitel 2.3.3). Eine der wenigen Emotionen, die wiederholt wird, stellt die Beschreibung „*genervt*“ dar. Der Fokus auf den Beruf spiegelt sich in den Beschreibungen des Tonfalls sowie der Gesprächskombinationen wider. Zugunsten der Professionalität wird auf ‚private‘ Gefühle sowie ‚privates‘ Verhalten verzichtet. Dadurch wird der Eindruck der Textträger als rein berufliche Stellvertreter auch auf dieser Ebene bestärkt.

In *Kinderkriegen* sind die Beschreibungen des Tonfalls sowohl vielfältiger als auch häufiger. Den Rollen der Textträger werden zudem passende Emotionen und Reaktionen zugeschrieben. Das Merkmal, das die einzelnen Stellvertreter kennzeichnet bzw. voneinander unterscheidet (vgl. die Gestaltung als Textträger in Kapitel 3.1.1), wird durch einen bestimmten Tonfall bestärkt. So beschreibt das Adjektiv hysterisch die Rolle der Alten Mutter, und diese Verbindung lässt sich auch im Tonfall feststellen. Eine weitere markante Kombination besteht zwischen den ‚beruflichen‘ Positionen im Text, denn der BA und der LH werden mit der Eigenschaft des Interesses verbunden: Der LH wird mehrmals als „*nicht uninteressiert*“ und der BA als „*desinteressiert*“ beschrieben. Erst als die Rabenmutter letzterem vom Näher-Zusammenrücken erzählt, zeigt er sich „*interessiert*“. Diese Verbindung verweist auf die Haltung von Wirtschaft und Politik mit ihrem (Des-)Interesse an der Familie.

Die Bedeutung, die diesen Beschreibungen zukommt, lässt sich auch an den Kombinationen und Steigerungen erkennen. Diese erscheinen durch ihre Masse als Zeichen für ‚Echtheit‘ und können einen Eindruck von Tiefe der Textträger erwecken. Die Kinderlose ist „*entsetzt und angewidert*“, die Alte Mutter „*gleichmütig, erleichtert*“, der LH „*angsterfüllt und angewidert*“ (KK S. 567) Die Streitthemen, ob es sich um das Schreien von Kindern oder Vögeln handelt, und der Umgang mit einem gestürzten Kind, weisen wieder auf ein unrealistisches Bild hin. Somit wird auch hier durch die Übertreibung die ‚menschliche‘ Seite der Textträger, die Empathie und Emotion bei den Lesenden wecken könnte, betont sowie gleichzeitig entgegengearbeitet. Da ansonsten kaum gesammelte Beschreibungen vorkommen, lässt sich von einem Stilmittel sprechen, das in der Seltenheit nochmals die Bedeutung von im Zusatztext beschriebenen

Emotionen und Tonfällen hervorhebt. Dies beweist auch die Klimax, die den Zustand der Kinderlosen beim Thema ihrer Kinderlosigkeit beschreibt: Von „etwas genervt“ über „stark genervt“ steigert sie sich zu „äußerst genervt“, ehe es in einen „[p]lötzliche[n] Ausbruch“ (KK S. 586) mündet. Die Spannung wird immer mehr aufgebaut, bis sie sich vollständig entladen kann. Die Lesenden können die zunehmende Gereiztheit der Kinderlosen verfolgen, die parallel zur allgemeinen Gereiztheit im Theatertext verläuft. Der Dreischritt der Klimax zieht sich auch im Ausbruch durch, wo die Kinderlose drei Mal wiederholt: „Ich will keine Kinder, weil ich keine Kinder will.“ Die Verbindung zwischen Sprech- und Zusatztext besticht durch die Klimax, die wiederum Rögglas Geschick mit Stilmitteln beweist.

Auffällig ist, dass es bei *die unvermeidlichen* nur Beschreibungen des Tonfalls gibt, während kaum Gestik und Mimik beschrieben werden. Gesten werden nur sehr bewusst eingesetzt, wie die Frage nach dem Kabinenchef, deren Antwort „deutet auf den engländer“ (UV S. 343) lautet. Dabei wird wieder auf die Situation des Theatertextes Bezug genommen: DolmetscherInnen werden gehört, nicht gesehen. Der Fokus auf die Akustik – vgl. das Geräusch als Bedrohung – und das Sprechen wird hier sehr deutlich. Auch in *Kinderkriegen* sind Beschreibungen von Gestik und Mimik selten. Gewisse Emotionen lassen auf die Mimik schließen, etwa „angewidert“ oder „angsterfüllt“. Wie in *die unvermeidlichen* wird Gestik sehr sparsam in Interaktion mit anderen Textträgern eingesetzt, etwa „Sie nicken.“ oder das Deuten der Alten Mutter auf die Kinderlose und den LH. Häufig tritt diese in Verbindung mit Gewalt auf, weswegen ich diese in beiden Texten kurz behandeln möchte.

Gewalt kann para- und non-verbal sowie verbal auftreten. Verbale Gewalt wurde bereits im Zuge von Butlers hate speech angeschnitten, aber nicht nur durch Bezeichnungen (vgl. die Ausführungen zu den Namen der Textträger in Kapitel 3.1.1) wird diese ausgeübt, sondern auch durch Gesprächssituationen, in denen abfällig über andere gesprochen wird. Drohungen und Streit fallen unter diese Kategorie, ebenso Beschreibungen von Gewalt, wie das Töten von Kindern (KK S. 577, 588-589) oder die Beschreibungen des Verschwindens der russin, der chinesin und des spaniers durch den engländer und den franzosen (UV S. 374, 378-380). Bei *die unvermeidlichen* bleibt die Gewalt rein sprachlich, was sich wiederum durch das Arbeitsumfeld erklären lässt. Hingegen steigert sich die Gewalt bei *Kinderkriegen* immer mehr: Anfangs wird Gewalt zwischen Kindern beschrieben, indem von Kindern berichtet wird, die anderen Kindern Spielzeug wegnehmen oder sich diesen in den Weg stellen. Auch Henry wird vom Engagierten gemäßregelt, er solle die Oma nicht treten und ihre Tasche in Ruhe lassen. Hier wird durch die Beschreibungen eine distanzierte Position vertreten, aber die Erwähnung des Engagierten, dass

er ja auch den Spaß verstehen würde, zeigt bereits, dass sich die Gewalt nicht auf Kinder beschränkt. Gleiches gilt für die Rabenmutter, die eine Frage an Henry stellt und dabei „[d]eutet [sie] eine Kopfnuss an oder zieht an den Haaren.“ (KK S. 588) Die Steigerung findet zwischen der Rabenmutter und dem Spätberufenen statt, die sich nach einem Gespräch über Wettbewerbe zwischen Müttern in einem Streit wiederfinden, in dem es zu ersten Handgreiflichkeiten kommt: „Rabenmutter ohrfeigt Spätberufenen.“ Dieser revanchiert sich, bis sie „raufen“ (KK S. 594). Mehrmals werden Ohrfeigen zwischen den Beiden im Zusatztext beschrieben, im Sprechtext äußert sich kein Textträger dazu. Der Höhepunkt der Gewalt stellt dann das Zerlegen des Bühnenbildes durch den Spätberufenen dar: „Der Spätberufene steht auf und beginnt langsam mit Demolierungsarbeiten.“ (KK S. 606) und „Der Spätberufene hat weiter damit begonnen, sinnlos die Praxis zu zertrümmern.“ (KK S. 610) Dazu gibt es keine weiteren Erklärungen im Text; der Spätberufene agiert in den Gesprächen recht normal, d.h. er antwortet beispielsweise seiner Frau. Auch hier fehlen Kommentare der anderen Textträger, einzig die Alte Mutter meint: „Unterbrechen Sie lieber die sinnlose Aggression meines Mannes.“ (KK S. 611, vgl. Kapitel 3.3.2) Bereits zu Beginn kommt es zu einem Gespräch zwischen dem Paar, in dem die Gewaltbereitschaft des Mannes thematisiert wird, und so kann dieser Ausbruch als Wiederaufnahme von Gewohnheiten gelten. Gleichzeitig lässt sich diese Gewalt mit der unbekanntem Bedrohung aus *die unvermeidlichen* vergleichen, die am Ende ebenfalls alles einnimmt.

3.3 Räume

Der Titel dieses Kapitels soll als weit gefasst verstanden werden, da sich räumlich hier auf verschiedene Aspekte bezieht: Zuerst werden ‚klassisch‘ die Schauplätze sowie weitere Räume und räumliche Metaphern der Theatertexte untersucht, mit Fokus auf die Beschreibungen durch die Textträger. Danach werden die Räume in der Gestaltung der Theatertexte behandelt, d.h. die Frage nach Sprech- und Zusatztext sowie den Effekten, die diese Trennung bzw. Vermischung erzielen. Auch hier gibt es bedauerlicherweise kaum Forschungsliteratur zu Rögglas Theatertexten, die auf Raumgestaltungen bzw. -beschreibungen eingehen.

Die Textraumfrage sowie die Frage nach dem Territorium Rögglas, d.h. der Autorin von Theatertexten, wurden in Kapitel 2.4 im theoretischen Teil zu Räumen gestellt. Dafür werden viele Aspekte, die bislang untersucht wurden, zusammengetragen und verbunden. Um Wiederholungen zu vermeiden, soll sich daher diesen Fragen, im Vergleich mit den theoretischen Grundlagen, ausgiebig im resümierenden Kapitel 4 dieser Arbeit gewidmet werden.

3.3.1 Räume und Wegbeschreibungen

Beschreibungen von klassischen Räumen beziehen sich vor allem auf die Schauplätze in den beiden Theatertexten. In *die unvermeidlichen* werden die Schauplätze zu Beginn jeder Szene genannt. Es gibt eine Teilung zwischen „kabine“ und „draußen“, und zumeist wird zwischen diesen beiden hin und her gewechselt. Dabei gibt es von ersterem mehrere Varianten: „noch immer kabine“ (UV S. 59), „kabine: revolution“ (S. 65) und „kabine: menschen kippen um“ (S. 70). Damit wird in den letzten beiden Fällen der Schauplatz bereits hier mit einer Aktion verbunden, worauf später genauer eingegangen werden soll. Das letzte Kapitel teilt sich dann auf beide Bereiche auf: „finale: draußen und kabine“ (S. 77). Diese Nennungen zu Beginn können als Orientierung für die Gesprächsinhalte angesehen werden: In den Gesprächen findet sich eine Unterscheidung zwischen der Kabine, in denen es eher um das Übersetzen und die Reden der Delegierten geht, und draußen, wo die Textträger sich mehr über die Arbeit allgemein und ihre KollegInnen austauschen. Auch das Warten auf Reden findet „draußen“ statt, wobei nicht näher beschrieben wird, wie dieses „draußen“ aussehen könnte. Durch die Wechsel zwischen den Räumen entstehen ein Rhythmus und eine Absehbarkeit, die sonst im Text nicht gegeben ist. Dabei lässt sich dieser Rhythmus wiederum mit der Arbeit der DolmetscherInnen erklären, die auch zwischen Übersetzen und Pause hin- und herwechseln.

Zudem befinden sich die Textträger im „größte[n] konferenzhotel deutschlands, angeblich.“ (UV S. 336) Mehrmals wird diese Bezeichnung hervorgehoben und Erwartungen aufgebaut, aber die Beschreibungen der weiteren räumlichen Gegebenheiten enttäuschen die Textträger, wie auch der Inhalt bzw. das Ziel der Konferenz, über die es keine Einigkeit gibt. Beschreibungen des Hotels und der Kabinen fehlen im Zusatztext. In einem Polylog kommt es zu einer beschreibenden Aufzählung an Fehlern am derzeitigen Arbeitsplatz:

die chinesisin	ja, die delegierten sind nicht da. [...] sicher, ich kann nicht alle winkel von hier oben einsehen, aber vielleicht sieht jemand anders ein chinesisches gesicht?
der engländer	man sieht die hälfte nicht.
die französin	das haben sie hier architektonisch wieder einmal eins a gelöst. total unbrauchbar sind die kabinen für uns hier.
der franzose	sie haben sich nichts überlegt. alleine die ausstattung der kabinen! [...]
der engländer	wieder nur ein ventilator statt einer klimaanlage.
die russin	kein haken für die mäntel.
die französin	die tische haben kein unteres fach, keine zusätzlichen ablagen.
der franzose	getönte fensterscheiben, so dass man einen augenschaden bekommt.
der engländer	keine monitore für die redner.
die französin	was das mindeste wäre.
der engländer	das mindeste.
die russin	und die schlechte luft!
der engländer	ja, die schlechte luft!
die französin	aber warum sie in einem hotel überhaupt fest eingebaute kabinen haben?
der engländer	na, „deutschlands größtes konferenzhotel“ rechnet mit ständigem kabinenbetrieb. (UV S. 338-339)

Die Beschreibung des Arbeitsplatzes erfolgt als Aufzählung von jenen Dingen, die nicht vorhanden sind. Diese Negativität und Enttäuschung eint die Textträger wieder als Nicht-Team, denn die Opposition zu den Delegierten bzw. die fehlende Aufmerksamkeit auf die DolmetscherInnen wird durch diese Beschreibungen sichtbar. Verstärkt wird dies bei Erinnerungen an vergangene Konferenzen, etwa an „ein konferenztel im rohbau“, wo sie „in einem noch unfertigen stockwerk über dem konferenzsaal [...] in provisorischen minikabinen“ (UV S. 357) arbeiten mussten. Hervorzuheben sind dabei die verschiedenen Stockwerke, die die Redenden von den DolmetscherInnen trennen. Darauf weist auch der spanier hin: „ich flitze aus meiner warteposition in den gängen hinauf in das stockwerk, in dem sich die kabinen befinden, oft sind die ja mehrere stockwerke über dem plenarsaal, ich gehe also rein in die spanische kabine und begrüße meine kollegen [...]“ (UV S. 348). Abermals wird der Alltag von DolmetscherInnen beschrieben, aber die mehrmalige Betonung der Unterschiede in den Ebenen weist darauf hin, dass damit die Gegenüberstellung der Nicht-Teams von DolmetscherInnen und Delegierten sowie der Machtunterschied räumlich beschrieben werden soll.

In *Kinderkriegen* werden zu Beginn nach dem Personenverzeichnis unter dem Titel „Orte“ aufgelistet und dann bei jedem Akt, in Verbindung mit der Zeit, nochmals angeführt, zum Beispiel beim ersten Akt: „Ort: ICE, Zugabteil. Zeit: Mittag –“ (KK S. 543). Diese Nennung wirkt hier recht genau, Gleiches gilt für den zweiten Akt „Ort: Wellnesshotel, Lobby oder wohnzimmerartiger Gemeinschaftsraum.“ (KK S. 560) sowie mit besonders präziser Angabe für den vierten Akt „Ort: Kinderarztpraxis Dr. Dernhagen.“ (KK S. 597). Diesem Eindruck wirkt aber nicht nur die Beschreibung des Schauplatzes vom dritten Akt entgegen – „Ort: Pampa, Spielplatz, Industriegebiet, wer kann das sagen.“ (KK S. 579), sondern auch die Ausführungen im Sprechtext durch die Textträger. Denn im Zusatztext werden die Orte nicht weiter beschrieben; die Lesenden müssen sich einzig mit den Beschreibungen der Textträger ein Bild von den Schauplätzen machen. Aber bereits bei der Frage, wo der Zug aus dem ersten Akt hinfährt, gibt es keine Einigkeit, sodass den räumlichen Beschreibungen nicht zu trauen ist. Auch bei der Beschreibung der Kinderarztpraxis durch die Alte Mutter wird einem realistischen Bild, mit Übersteigerungen, entgegengearbeitet, wobei wieder die Omnipräsenz der Kinder hervorsteht:

[...] Ich meine, die ist ja riesengroß. Hat jemand schon mal gezählt, wie viele Behandlungszimmer, Wartischen und Vorräume es hier gibt? Alleine das Wartezimmer ist ja riesig. Ein richtiger Indoorspielplatz. Das riesige Schiff, das Flugzeug, der Hubschrauber. Und überall können sich die Kinder reinsetzen und raufsetzen, und sie setzen sich auch überall rein und rauf. (KK S. 599-600)

Es folgen Beschreibungen, wer den Kinderarzt konsultiert und wer welches Familienmitglied begleitet. Dabei wird auch die Reihenfolge, wie die Familien in die Praxis kommen und dann an die Reihe kommen, nacherzählt. Das Konkurrenzdenken sowie die Hierarchie, angesichts der Machtunterschiede nach Herkunft oder Einkommen, wird anhand dieses Raumes

aufgezeigt, wenn sich die Alte Mutter beschwert, dass die „türkische Familie“ oder die „hartz4-Familie“ eher an die Reihe kommt. Das obige Zitat zeigt aber vor allem, wie fokussiert die Textträger auf Kinder sind, da das Verhalten der – imaginären – Kinder über die Realität hinausgeht. Trotz Abwesenheit der eigenen Kinder der Textträger lassen sich die Gedanken an die Kinder nicht verdrängen, wie sich auch die Kinderlose als ständig mit Kindern konfrontiert beschreibt: So könne sie nicht aus dem Zug aussteigen, weil sich ihr Kinder in den Weg stellen. Dabei ist dies räumlich gesehen vorstellbar, aber dient vor allem als Metapher oder als Vorschau, dass das Verlassen des Zuges, d.h. des gesellschaftlich erwarteten und anerkannten Pfades des Kinderkriegens, der Kinderlosen unmöglich ist. So kommen ihr die Kinder im Zug in die Quere, wie dies am Schluss des Theatertextes mit der Schwangerschaft geschieht.

Das Verhalten im Raum, d.h. die Aktion bzw. der Nutzen durch die Textträger, ist in beiden Theatertexten ausschlaggebend für die Beschreibung, wie anhand der Kabinen in *die unvermeidlichen* bereits gezeigt wurde. Auch mit de Certeau lässt sich hier also von Räumen und nicht von Orten sprechen (vgl. Kapitel 2.4). Gut sieht man dies an den verschiedenen Hotelarten in *die unvermeidlichen* und in *Kinderkriegen*: Im Vergleich zwischen den beiden Theatertexten zeigt sich, wie die Nutzung von Räumen durch die Situation bestimmt wird und durch die Spezifikation – „konferenzhotel“ gegen „Wellnesshotel“ – Erwartungshaltungen bei den Lesenden, wie bei den Textträgern, geweckt werden sollen. Den hohen Erwartungen durch das „größte konferenzhotel deutschlands“ stehen das Kindgerechte und das Familiäre im Wellnesshotel gegenüber: Einerseits werden die Räume von den Textträgern unter Berücksichtigung des Verhaltens mit Kindern beschrieben, etwa leise zu frühstücken oder sich leise bzw. gar nicht zu bewegen (KK S. 562-63). Der Raum soll richtig, d.h. ‚kindgerecht‘, bespielt werden. Andererseits zitiert der LH die Werbesprache, um den Komfort oder die Stimmung im Hotel zu beschreiben: So spricht er über einen „knarrenden Holzboden[,] [...] der neuerdings in jedem gepflegten Wellnesshotel vorhanden sein muss. Das suggeriert Authentizität und Wohlbehagen. *Erinnert an Großmutterns Zeiten und alte Herrenhäuser.*“ (KK S. 563) Ähnlich der Betitelung des Hotels in *die unvermeidlichen* wird eine Beschreibung als unbestätigt ausgewiesen, die auf Gerüchten bzw. unverlässlichen Quellen basiert. Deutlich wird dies durch das Verb „suggeriert“, das die Unverlässlichkeit der Beschreibungen der Textträger und deren Zitate offenlegt. Die Räume sind hier als Situation zu verstehen sowie als Vorstellung für Lesende hinsichtlich der Erwartungen und des Verhaltens der Textträger. Allgemein lässt sich feststellen, dass in den Theatertexten die räumlichen Beschreibungen nur sekundär zur Orientierung bzw. für die Raumvorstellung der Lesenden – oder als Anweisungen für die Inszenierung – dienen. Wenn

es genaue räumliche Beschreibungen gibt, dann werden diese in Verbindung mit dem Verhalten geschildert, mit Einschränkungen oder Möglichkeiten, die das Thema des Textes betreffen. Kapusta hat Ähnliches für *fake reports* festgestellt; dort dient die Einteilung der Szenen mit Ortsangabe nicht nur zur Verortung der Handlung, sondern auch als Hinweise für die Beziehung der Textträger.²¹³ Dabei spiegeln die Schauplätze auch die Grundthemen der beiden Theater-
texte wider: Während in *die unvermeidlichen* strikt der Bereich der Arbeit sowie der Schauplatz „konferenzhotel“ beibehalten werden, befinden sich die wechselnden Schauplätze ebenso wie die Themen in *Kinderkriegen* zwischen Privatem und Beruflichem. Dies wird vor allem beim letzten Schauplatz deutlich, da die Kinderarztpraxis sowohl den familiären Besuchen und Aktionen als auch den und wirtschaftlichen Aussagen des LH Platz gibt.

Auch die Frage nach Wegbeschreibungen wurde im theoretischen Kapitel angesprochen, aber diese finden sich – in klassischer Form – kaum in den beiden Theater-
texten, da sich die Textträger insgesamt wenig bewegen oder Bewegungen beschreiben. In *die unvermeidlichen* passiert dies erst in den letzten beiden Szenen, wenn sich einige Textträger auf den Heimweg begeben: So verknüpfen die Französin und die Russin nach der Konferenz ihre Gefühle mit dem Weg heim, auf dem sie wenig wiedererkennen und sich scheinbar verlaufen. Die Französin meint: „selbst jetzt, wo ich draußen bin in der Stadt, auf der langen Chaussee zurücklaufe Richtung Zentrum, übersetze ich alles, was da kommt.“, aber die Russin stellt fest, dass am Weg „nichts da [ist]. nur Glasscherben und Müll, unbewohnte Häuser. und eine Busstation habe ich schon lange nicht mehr gesehen.“ (UV S. 375) Über diesen Weg beschreiben die beiden sowohl ihre Verbindung zur Arbeit, die sie selbst nach Dienstschluss nicht loslässt, als auch die Stadt, durch die sie sich bewegen und die ihnen seltsam heruntergekommen erscheint. Sie tauschen sich über ihre Entdeckungen wieder im Sinn einer negativen Beschreibung aus, sodass hier die Grenze zwischen Weg- und Raumbeschreibung schwer zu definieren ist. Ein anderes Beispiel ist die Flucht der Chinesin vor dem Mann aus der stummen Kabine:

[ich] bin gelaufen, bis ich jetzt hier in diesem Gang gelandet bin, der auch nicht rauszuführen scheint aus dem Gebäude. Das ist mehr so ein Tiefgaragengang, wobei ich die Tiefgarage hier nun wirklich nicht mehr kennenlernen möchte. Ich sehe niemanden mehr. [...] ist das überhaupt noch dieses Konferenzhotel? Das weiß man ja heute nicht mehr bei diesen Tiefgaragensystemen. [...] ich möchte mich nur noch verstecken, finde aber keinen Ort. Die Schritte kommen näher. Sie kommen näher. Ich beginne wieder zu laufen. Ich laufe schneller. Aber sie kommen näher. O Gott, sie kommen näher. O Gott! (UV S. 380)

Auch dieses Zitat steht zwischen Weg- und Raumbeschreibung, wobei zusätzlich ein Gefühl mit dem Raum, d.h. Angst mit dem Konferenzhotel, verbunden wird. Die Gewichtung wird hier deutlich: Der Raum ist nur zweitrangig, und wie die Textträger erfüllt er eine Stellvertreterfunktion, indem er anhand von einem oder mehreren Merkmalen gestaltet und für eine oder

²¹³ Kapusta: Personentransformation. S. 161 sowie Fn. 504 auf jener Seite.

mehrere Funktionen dienen soll. Im Interesse steht nicht die Festlegung und genaue Beschreibung eines bestimmten Ortes, sondern die Rolle, die er als Schauplatz darstellen soll. Dabei ist der Raum so leicht veränderlich und flexibel wie die Textträger.

In *Kinderkriegen* nennt die Oma ein Beispiel, bei dem sie den Weg durch Deutschland zu ihrer Tochter beschreibt: „Ich beginne, Umwege zu machen. Es gibt ja verschiedene Routen, von Nord nach Süd, aber ich suche immer kompliziertere raus, immer solche, wo man mit krassen Verspätungen rechnen muss. Heute habe ich die über Wuppertal erwischt. Mehr brauche ich dazu nicht sagen.“ (KK S. 550) Zwar wird von der Oma eine real existierende Stadt genannt, aber diese wird mit Bedeutung und Emotion aufgeladen – „Mehr brauche ich dazu nicht sagen.“ Wuppertal steht hier symbolisch für den Widerwillen, auch für die Verzögerung, die erhofft wird. Andere Lesende haben vermutlich weitere Assoziationen mit Wuppertal, etwa als Symbol für Anti-Feminismus, Langsamkeit oder Altertum. Rögglä verlangt wieder Wissen – oder Kreativität – von den Lesenden, um die Bedeutung von Wuppertal zu erschließen.

Ähnliches gilt für die Verbindung eines abstrakten Fachbegriffs, der den Raum bzw. die Beanspruchung von Raum betrifft, mit konkreten Städten. Die Gentrifizierung wird in *Kinderkriegen* in der Person vom Engagierten eingeführt, der sich als Betroffener beschreibt. In Kapitel 3.1.1 wurde bereits darüber berichtet und die Diskrepanz zwischen dem Erzählten und seinem sonstigen Auftreten betont. Gentrifizierung selbst wird nur in Grundzügen beschrieben, aber viele betroffene Städte bzw. Bezirke werden aufgezählt. Rögglä setzt damit auf ein gewisses Vorwissen der Lesenden, sowohl was den Begriff als auch was die Nennung der einzelnen Bezirke betrifft. Darauf spielt etwa auch folgende Aussage des Engagierten an: „Ich lese dir [Henry, Anm.] noch mal die Geschichte der Baugruppe vor in Prenzlauer Berg, in Eimsbüttel, im Glockenbachviertel, Köln-Ehrenfeld. Und wie sie kaltgemacht wurden von den Gentrifizierungsgegnern. Ich lese dir vor, was in unseren Städten passiert.“ (KK S. 568) Diese Bezirke werden, ähnlich wie zuvor, mit einer bestimmten Bedeutung aufgeladen, die den Raum ganz einnimmt. Im Text dienen sie als Symbole und Schlagworte, die Möglichkeiten für die Lesenden eröffnen, um über den Begriff sowie die genannten Städte nachzudenken und womöglich nachzulesen. Es geht folglich gleichzeitig um diese bestimmten Städte, auf deren jeweilige Situationen Rögglä im Text anspielt, sowie um deren konkrete Bedeutung für den Text, die in der Form allein in dieser Aufzählung existiert. Gleichzeitig sehen sich die Lesenden einer starken Verortung in Deutschland gegenüber, wie bei der Zugfahrt. Rögglä nimmt die reale Karte Deutschlands und setzt auf jene Stellen, die eine besondere Bedeutung verkörpern; es geht nicht um den Ort, sondern um den Raum, d.h. darum, was dort passiert oder wofür sie stehen. Ähnliches

bedeutet die Frage der Oma nach dem Reiseziel des BA im ersten Akt, ob er nach Stuttgart, Gorleben, Bremerhaven, Chemnitz fährt, denn „[w]o bleibt das Engagement? Sie werden doch nicht ernsthaft nach Berlin fahren oder Brüssel.“ (KK S. 546) Die Frage richtet sich demnach nicht nach dem tatsächlichen Zielort, sondern der Zielort steht für den Grund der Reise: Die erstgenannten Städte symbolisieren Nähe und das viel zitierte Private, während die letztgenannten für das Politische und Mächtige stehen können. Die Verortung in Deutschland hat wohl praktische Gründe: Selbstverständlich könnte Rögglä britische oder belgische Städte und Bezirke aufzählen, aber sie setzt auf das Wissen und eine gewisse Ortskenntnis bei ihren – vorrangig – deutschsprachigen Lesenden.

Der Raum muss nicht immer örtlich sein, auch räumliche Metaphern werden beansprucht, denn, wie bereits angesprochen, gibt es viele Verbindungen in den Theatertexten, die sich einer rein räumlichen Deutung entgegenstellen. Räumliche Metaphern in *die unvermeidlichen* wurden bereits im Kapitel 3.2.2 angesprochen und sollen nun genauer untersucht werden. Das erste Beispiel ist die folgende Wiederholung des Chors: „der plenarsaal voller handlungsaufrufe, die sich, kaum ausgesprochen, im leeren verlaufen.“ (UV S. 345 und 359). Auf die Bedeutungslosigkeit des Begriffes „handlungsaufrufe“ wurde bereits im Zuge der Begriffsarbeit im Kapitel 3.2.2 hingewiesen; hier soll die Kraft als Metapher gezeigt werden: Laut dem Begriff wird der Raum mit Aussagen akustisch gefüllt, ohne Angabe der Herkunft dieser. Die Parallele zum Theatertext, mit der ständigen Frage nach den Sprechenden, tritt deutlich hervor. Da diese aber ohnehin „im leeren verlaufen“, wird auf den/die Sprechenden keinen Wert gelegt, d.h. eine Lösung oder Antwort wird nicht angestrebt. Allein das Sprechen wird hervorgehoben, wie dies auch im Theatertext – bzw. am Theaterabend – geschieht. Das zweite Beispiel stellt die „minister- und arbeitsebene“ dar, anhand dessen das Spiel zwischen Raum und räumlicher Metapher vorgeführt werden soll: Die Ebenen wurden bereits im Zuge der sprachlichen Untersuchung angeführt, und auch im theoretischen Teil hat Rögglä über die Ergebnisse ihrer Recherchen zu diesen beiden Ebenen geforscht. Die sprachliche Ebene erscheint ursprünglich als etwas Abstraktes, das zwischen den Delegierten und den DolmetscherInnen eine Verbindung herstellt. Der Spanier beharrt auf der „ministerebene“, während es den anderen wichtig scheint, dies nicht zu tun, aber dann werden die Textträger – wiederum in Opposition – als Gemeinschaft aktiv:

der engländer	kommen sie mal von ihrer ministerebene runter!
[...]	
<i>gemeinsam zerren sie ihn [den spanier, Anm.] von der ministerebene runter.</i>	
der spanier	(<i>keuchend</i>) und ich gebe hier zu bedenken: ein dolmetscher sollte nicht das politische statement seines kunden kommentieren. (UV S. 366)

Die Räumlichkeit der „ministerebene“, die ansonsten nur sprachlicher Natur ist, überrascht an dieser Stelle. Das Spiel zwischen Metapher und Raum, das nicht weiter thematisiert wird, kann als Parallele für jenes zwischen Realität und Fiktion bzw. zwischen Einbildung und Wirklichkeit angesehen werden. Es zeigt auch, wie flexibel Rögglä in ihren Wendungen ist.

Ein Beispiel aus *Kinderkriegen* wurde bereits teilweise in Kapitel 3.2.1 thematisiert, um die Verständnisprobleme zwischen der Alten Mutter und der Oma aufzuzeigen. Die darauffolgende Textstelle deckt die Metapher Spielplatz, der die Alte Mutter umgeben soll, auf:

Entschuldigen Sie, da ist permanent ein Spielplatz um mich rum, der verhindert, dass ich in Ruhe nachdenken kann. Da ist meist ein Sandkasten vor, also vor meinem Nachdenken stehen ein Sandkasten, eine Rutsche und ein Klettergerüst. Manchmal auch ein Schaukelteil. Sie wissen schon, das mit den roten Haltegriffen. Mit den Haltegriffen. Was sagten Sie eben?

Ach, entschuldigen Sie, da ist permanent ein Spielplatz um mich herum, der eiert schon ein wenig, der ist schon ein wenig morsch, aber verschwinden tut der nicht. [...] Sie verschwinden einfach nicht, die Schaukeln, die Kinder gerne von hinten gegen den Kopf knallen, nachdem sie runtergefallen sind. Und die Rutschen, in denen sich Kinder verklemmen können. Was sagten Sie eben? Sie verschwinden nicht, die Balancierbaumstämme, die im Spätherbstregen ganz glitschig werden – (KK S. 582)

Die genaue Beschreibung des Spielplatzes, bis hin zur Farbe der Haltegriffe, erweist sich als Trugbild. Auch wenn ein realistischer räumlicher Eindruck entsteht, ist es unmöglich, dass die Alte Mutter sich ständig mit diesem Spielplatz bzw. diesen Situationen konfrontiert sieht. Hier wird der große Raum, den Kinder – genauer: die Angst um die Kinder mit diesen Spielplatz-Schreckensphantasien – einnehmen, deutlich. Gleichzeitig hat Rögglä ein poetisches Bild mit herausragender Sprachkraft gestaltet. Ebenso gilt das für die Schlaflosigkeit der Alten Mutter, die wiederum in Verbindung mit den Kindern auftritt: Dabei wird beschrieben, welche Räume im Haus sie mit ihrer Schlaflosigkeit füllt. Die vollkommene Beschäftigung mit Kindern lässt alles andere unmöglich erscheinen.

3.3.2 Nähe und Distanz

Überlegungen zu Nähe und Distanz haben sich durch die gesamte Arbeit bereits durchgezogen: Beispielsweise sind die Textträger stets voneinander entfernt und können sich auch bei der Teambildung nicht vollständig annähern. Hingegen sind sie einander in der Sprache nahe, d.h. durch die ähnlichen Sprechweisen und ihre Rollen als reine Stellvertreter bzw. Textträger. In diesem Kapitel möchte ich die Frage nach Nähe und Distanz auf das Verhältnis von Sprech- und Zusatztext sowie deren Verbindung zu den Textträgern beziehen.

Beschreibungen von Textträgern werden nicht nur durch den jeweiligen Textträger getätigt, wie in Kapitel 3.1.1 unter dem Aspekt der Selbstinszenierung dargestellt, sondern auch als Fremdbeschreibungen. Dabei schildern die Stimmen der Textträger die Handlungen von anderen. Das

Gesprochene wird dadurch betont, aber es stellt sich wieder die Frage, wer spricht. Auf Realitäts- und Objektivitätsansprüche wird bei der Selbstinszenierung verzichtet, da es kaum Möglichkeiten gibt, die Beschreibungen oder Behauptungen eines Textträgers zu überprüfen – wahr ist, was die Textträger sagen (vgl. die Selbstinszenierung in Kapitel 3.1.1). Bei der Fremdbeschreibung soll nun untersucht werden, ob dieses Muster übernommen wird und wie sich diese Beschreibungen auf das Nähe- bzw. Distanzverhältnis auswirken.

In *die unvermeidlichen* haben mehrere Textträger die beschreibende Position inne, vor allem der engländer und der franzose, die die Beschreibung aktiv gestalten: Einerseits geschieht dies durch den Duolog, den sie beim Beschreiben führen. Andererseits liegt dies auch daran, dass die Gespräche ineinander verwoben sind und die beschriebenen Textträger damit konfrontiert werden. Bei dem folgenden Beispiel hat die Bedrohung die Textträger bereits erreicht, was sich in der Übernahme der Konferenz durch „vermummte“ sowie durch das Verschwinden der Textträger äußert. Dabei kommentieren der engländer und der franzose die Aussagen der russin sowie deren Verschwinden, während dieselbe neben ihnen steht und protestiert:

der engländer	kommt die russin zu mir und erzählt mir was von demonstranten. wer all die demonstranten reingelassen hat, fragt sie.
die russin	stimmt gar nicht.
der franzose	auch mir hat sie was von den verkleideten erzählt, den vermummten, die jetzt überall auftauchen.
die russin	also so was. (<i>nach einer weile</i>) ich sage denen: „sie halten aber keine transparente hoch und verdecken uns die sicht!“ sie schreien etwas, was wir hier oben nicht verstehen können [...] aber man reagiert einfach nicht auf mich.
der engländer	sagt die russin. angeblich hätten sie genug zu tun, die demonstranten wieder rauszuziehen, aber es gelingt nicht.
der franzose	ich finde das demonstrantenproblem nicht so schlimm. so was legt sich doch gleich wieder.
der engländer	hat die russin sich auch gedacht, bevor sie verschwunden ist.
die russin	bitte?
der engländer	als plötzlich alle sicherheitsleute auf sie zukamen.
der franzose	merkwürdige sicherheitsleute.
die russin	ich bin gar nicht verschwunden.
der franzose	sie hat schiss gekriegt.
die russin	habe ich gar nicht. ich bin noch da.
der franzose	genau wie marie-claire.
die russin	marie-claire steht da drüben! (UV S. 374)

Die Lesenden müssen sich rein auf die Beschreibung der Textträger verlassen, deren Gegensätzlichkeit bzw. Widersprüchlichkeit hervorsticht. Durch die Dialogizität scheint die Vermischung von Sprech- und Zusatztext weniger auffällig, und es entsteht der Eindruck, als würde ein Textträger es dem anderen erzählen, ähnlich einem Gerücht. Außer der kleinen Unterbrechung, d.h. der kleinen Pause des Schweigens (vgl. das Schweigen in den Texten in Kapitel 3.2.3), klärt der Zusatztext die Situation nicht auf. Der Sprechtext der drei Textträger wechselt zwischen Erzählen bzw. Erzähltes Wiedergeben und Beschreiben bzw. Kommentieren, ohne dies zu kennzeichnen. Auch die längere Aussage der russin beginnt in einer Ellipse, die an

niemanden direkt gerichtet scheint. Anschließend wechselt sie in die markierte direkte Rede – „ich sage denen:“ sowie mit Anführungszeichen – und danach in die unmarkierte direkte Rede. Ebenso sind ihre Kollegen im Wechsel zwischen direkter und indirekter Rede, der Wiedergabe von als fremd gekennzeichneten und ungekennzeichneten Gedanken und Aussagen. Die Wechsel zwischen Nähe und Distanz zeigen sich eben in diesen Wechseln der Sprechpositionen: Durch die Wiedergabe wirkt alles von den Textträgern entfernt, aber gleichzeitig erzeugt dieses Gespräch auch Nähe, indem sich die Textträger hier wiederum tatsächlich miteinander und übereinander unterhalten. Auch das Verhalten der russin steht zwischen Nähe und Distanz: Ihr Widersprechen und Ungehört-Bleiben zeugt von Distanz zu ihren Kollegen, aber gleichzeitig ist sie doppelt im Gespräch enthalten, d.h. direkt als Sprecherin und indirekt als Quelle für Gesprochenes, was wiederum als eine Nähe-Beziehung ausgelegt werden kann. Insgesamt entsteht ein unscharfes, verzerrtes Bild, bei dem nicht klar wird, was tatsächlich real sein soll. Jedoch steht fest, dass es Quellen und Gesprächspositionen stark ge- und verformt hat.

Einigkeit kann aber auch bei dieser Art der Fremdbeschreibung bzw. dem Wechsel zwischen Sprech- und Zusatztext entstehen: So wechseln die Textträger in der zweiten Szene, „draußen“, übereinstimmend zwischen Gesprächen und Beschreibungen. Zuerst reden die russin und die französische über ab- sowie anwesende – aber im Text nicht sprechende – KollegInnen und deren Eigenheiten, wie die Wette zur Verwendung von „kamel“ bei der Übersetzung:

die französische	ach ja, und nach der sitzung kommt dann irgend so ein arabischer teilnehmer, der sich nach dem kamel erkundigt. welche bewandtnis es damit hat.
die russin	sagt die französische. plötzlich stößt die chinesin auf uns zu, dieser neuzugang, und fragt:
die chinesin	weiß jemand, wo es kaffee gibt? die beiden deuten in eine richtung, so, als wollten sie mich gleich wieder loswerden. [...] und dennoch weiß ich, worüber sie reden.
die französische	ach was.
die chinesin	aber ja.
[...]	
die russin	ich konnte zur vorbereitung nur allgemeine berichte lesen. die zeitung eben.
die französische	die totale geheimhaltungspanik. wieder einmal...
die russin	...plus nachlässigkeit. das typische organisationschaos.
die chinesin	sagt die französische, das höre ich aber nicht mehr, da bin ich schon weg. [...] (UV S. 343)

Hier dient der Sprechtext, im Gegensatz zum obigen Beispiel, als Bestätigung bzw. Wiederholung der Aktion. Da sich die Beschreibungen auf das Sprechen beziehen, lässt sich dies überprüfen und beweisen. Auffällig sind vor allem die nachgestellten inquit-Formeln, die im Text überflüssig erscheinen und deshalb die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Sprechen der einzelnen Textträger legen. Reinhardt hat anhand von rede-ökonomischen Redundanzen und Wiederholungen eine Begeisterung für das Sprechen der Textträger in *worst case* festgestellt.²¹⁴ Ich möchte die Begeisterung anhand dieser inquit-Formeln in *die unvermeidlichen* übertragen, d.h.

²¹⁴ Reinhardt: „Poetische Sprache.“ S. 192.

diese Formeln dienen als Betonung des Sprechens der einzelnen Textträger und ihres Agierens im Gespräch. Demnach kann es auch als Gegenbeispiel zu den sonst misslungenen Gesprächen angesehen werden: Es reagieren die Textträger nicht nur direkt mit Repliken aufeinander, sondern bestätigen sogar den Akt des Sprechens des Gegenübers durch die Betonung. Dabei zeigt sich wieder die Zwischenposition, die die Textträger zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem einnehmen: Sie sind gleichzeitig Teil der Szene, die sie für die Lesenden schildern, aber damit wird bewiesen, dass sie über kein Wissen verfügen – d.h. dass ihnen nur ein, hier erzählender, Text zugeschrieben wird und sie dadurch wissend wirken. So wird abermals die Funktion als Textträger betont (vgl. Kapitel 3.1.1). Die chinesin beschreibt als einzige auch ihre eigenen Handlungen, d.h. wie sie von dem Gespräch zwischen der Französin und der Russin zu jenem zwischen dem Engländer und dem Franzosen übergeht:

die Chinesin	aber da bin ich schon weitergegangen zum Kaffeeautomaten, wo ich den Engländer und den Franzosen treffe, die sich über eine Figur unterhalten, die ich noch nicht kenne, den Konferenzstörer.
der Franzose	wen?
die Chinesin	den Konferenzstörer!, wiederholt der Engländer noch mal. (UV S. 344)

Die Chinesin übernimmt bei dem Wechsel die Funktion des Zusatztextes, in dem sie die neue Gesprächssituation – sogar mit Ortsangabe – erklärt und den Lesenden zusammenfasst, worüber gerade gesprochen wird. Im Zitat wird auch das Wiederholen des Begriffs „Konferenzstörer“ (vgl. Kapitel 3.2.2) mit dem Nicht-Verstehen des Franzosen begründet, in dem der Franzose als Stellvertreter für die Lesenden nachfragt. Dabei wird selbstverständlich der Begriff eingeübt und betont; auch die Lust an Neologismen zeigt sich. Das Vorwegnehmen bzw. Übernehmen der Antwort des Engländer durch die Chinesin zeigt die Distanz, in der sich die Chinesin, trotz Teilnahme am Gespräch, befindet. Gleichzeitig kann diese Textstelle als Beweis für die Nähe der einzelnen Textträger gesehen werden, da sie einem Prosatext ähnelt, der auf die verschiedenen Stimmen aufgeteilt wird. Im Text wird dabei die Frage nach den Sprechenden wie nach Nähe und Distanz direkt aufgezeigt und markiert. Somit dient dies als mögliches Beispiel für die Lesenden, was sie auch an nicht-markierten Stellen im Theatertext tun sollen. Der Inhalt und die Art der Kommunikation ergänzen sich. Auf diese Weise wird auch die Rolle der Chinesin als „Neuzugang“ und Außenseiterin doppelt hervorgehoben: Einerseits wird ihr inhaltlich eine störende Funktion zugeschrieben. Dabei wird diese durch den Zusatztext verdeutlicht – „der Engländer (*ignoriert die Chinesin*)“ (UV S. 344), aber auch durch das Umherwandern zwischen den Personen, was wiederum im Sprechtext beschrieben wird. Die verschiedenen Ebenen wirken hier unterstützend, um den Effekt zu verstärken. Sprech- und Zusatztext werden oftmals von ihren traditionellen Funktionen getrennt, wodurch jene Stellen, in denen sie der Tradition

entsprechen, mehr Bedeutung als gewöhnlich bekommen. Vor allem Kombinationen der beiden Textvarianten stechen hervor und zeigen, welche Macht die Nähe dieser im Theatertext vertritt. Das wiederkehrende Muster, das nun an mehreren Stellen von *die unvermeidlichen* behandelt wurde, dient zur Einübung der Funktion: Der Textträger als beobachtende und beschreibende Stimme übernimmt eine Mischung der Aufgaben von Sprech- und Zusatztext. Diese Wirkung wird in *Kinderkriegen* noch deutlicher, denn dort agiert einzig der Engagierte, der auch bei der Untersuchung zur Selbstinszenierung einen wichtigen Part eingenommen hat, als Beschreibender. Als solcher wird er bereits zu Beginn im Gespräch mit Henry eingeführt, bei dem er die Mitreisenden im Zug beschreibt: „Schau mal, und da sitzt einer, der schlägt ein Buch auf. Der möchte lesen. Er hat noch nicht angefangen, aber gleich liest er.“ (KK S. 544) Die Bestätigung für diese Beschreibung erfolgt nur durch die Worte des Engagierten selbst und durch das ge- reizte Gespräch zwischen den Textträgern danach. Ansonsten finden sich keine Hinweise auf Widerspruch oder Bekräftigung. Das Prinzip wiederholt sich am Ende des ersten Aktes: Henry tritt laut Beschreibung des Engagierten die Oma, die Lesenden erfahren nur durch die Zurecht- weisung des Engagierten davon. Während bei beiden Beschreibungen keine Erwähnung im Zu- satztext zu finden ist, liegt der Unterschied darin, dass zweites schwieriger nachzuvollziehen ist, weil Henry als Schweigender bzw. als Abwesender nicht tatsächlich im Text eingeschrieben ist und dies von den übrigen Textträgern nicht kommentiert wird. In beiden Ausschnitten bleibt der Engagierte aber scheinbar Teil des inneren Kommunikationssystems, d.h. er spricht Henry direkt an. Inhaltlich übernimmt er die Aufgabe des Zusatztextes, aber das Schriftbild wie die Form der Kommunikation entsprechen dem Sprechtext. Im dritten Akt fungiert der Engagierte abermals als Beobachter, wobei es dieses Mal auch durch den Zusatztext betont wird, da er, nachdem er einige Zeit nicht mehr im Text vertreten war, als Einziger auf der Bühne bleibt:

Alle treten ab.

Der Engagierte taucht weiter hinten auf. Er sieht aus wie ein Waldschrat.

DER ENGAGIERTE Henry, sieh dir diese Menschen an!
 Beobachte sie ganz genau! [...]
 Es wäre ein lieblicher Wald, wenn nicht alle permanent auf der Suche nach
 einem Abkürzer wären. [...]
 Die Kinderlose ist vorausgeeilt –
 Der Lufthansamensch hat überholt –
 Die Rabenmutter ins Gebüsch, auf der Suche nach einem schnelleren Weg
 durchs Unterholz.
 Der Bundestagsabgeordnete wollte an vorderster Front sein –
 Die Oma ist ohnehin für Direktverbindungen zuständig –
 Die Alte Mutter weiß längst Bescheid über schnellstmögliche Anschlüsse –
 Und schon wieder was verloren. [...] (KK S. 595-596)

Allein, d.h. angeblich mit Henry, befindet sich der Engagierte als Kommentator auf Abstand zu den anderen Textträgern, was durch den Zusatztext räumlich eingeleitet und durch den Sprechtext betont wird. Die Rolle des Engagierten scheint verändert: Zwar beschreibt er

ebenfalls die Handlung im angeblichen Gespräch mit Henry, aber die Distanz ist größer als zuvor, sowohl räumlich als auch inhaltlich. Der Textträger scheint seiner eigentlichen Stellvertreterrolle enthoben und die Rolle eines Erzählers zu erfüllen – wobei bereits bei der Selbstinszenierung beschrieben wurde, dass der Engagierte eine flexiblere Rolle als die anderen innehat. Dafür spricht, neben dem Inhalt und der kurzen Einleitung durch den Zusatztext, auch die stilistische Gestaltung und die Art der Darstellung. So steht die Beschreibung zwischen realer Handlung und Einbildung bzw. Metapher: Anfangs scheint es durchaus möglich, dass es sich um einen beschreibenden Sprechtext handelt, bei dem sich die Textträger vom Wald auf den Weg zur Kinderarztpraxis machen bzw. von einem Akt zum nächsten. Demnach könnte man dies – in Bezug auf das theoretische Kapitel sowie die Überlegungen im vorigen Kapitel – als besonders radikale Wegbeschreibung auffassen: Der Raum würde rein mit dem beschriebenen Verhalten und den Bewegungen der Textträger gestaltet werden, ohne der Nennung eines tatsächlichen Raumes. Dieser Überlegung widersprechen aber die Steigerungen, die die Aufzählung beinhaltet: Während die obige radikale Wegbeschreibung bis zur Rabenmutter noch denkbar ist, wird die Beschreibung ab dem BA abstrakter und unpassender zur Situation. Auch trägt die Strukturrekurrenz der Aufzählung – der Name des jeweiligen Textträgers und danach die Fortbewegung oder das Wissen um die Fortbewegung – zur Radikalität bei. Gleiches gilt für die Reihenfolge, in der die einzelnen Textträger angeführt werden: Zuerst werden die beiden Kinderlosen im Text genannt, dann jene mit Kindern und zuletzt die Oma, die Tochter und Enkelkinder hat; einzig der Spätberufene fehlt. Damit wirkt die Aufzählung ähnlich einem Wettrennen, bei dem das Konkurrenzdenken der Textträger in besonderem Maß mitspielt. Die Orientierungs- wie Ziellosigkeit der Textträger wird bei diesem Beispiel deutlich und zeigt, dass es keine – eindeutige – Handlung gibt, die verfolgt werden kann. Daher ist auch die Rolle, die der Engagierte hier innehat, schwer festzulegen, d.h. ob es sich um einen Traum, eine Metapher oder eine tatsächliche Wegbeschreibung handelt, bleibt offen. Damit werden die Lesenden auf Distanz gehalten und an ihre Rolle erinnert, stets nachzufragen und zu überlegen, wer spricht und was das bedeuten soll. Die Annäherung von Sprech- und Zusatztext durch die Übernahme vom Engagierten hat demnach die Funktion der Irritation.

Auf Rögglas Verwendung der (in-)direkten Rede wurde bereits in dieser Arbeit mehrmals hingewiesen. Als Merkmal von Rögglas Werken gilt, wie in Kapitel 2.1.3 beschrieben, die indirekte Rede, die beispielsweise in *die beteiligten* durchgehend benutzt wird für „Meinungen, Urteile, Forderungen, Expertisen und [...] die ihm [dem Ich, Anm.] zugeschriebenen oder in es hineinprojizierten Eigenschaften, Zustände der Psyche oder sogar Absichten.“²¹⁵ In *worst case*

²¹⁵ Szczepaniak: Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla „in Mediengewittern“. S. 32.

ist dieses Mittel ebenfalls vorherrschend, während die direkte Rede dort eine Zusatzbedeutung erhält: Filmzitate werden in direkter Rede wiedergegeben, sonst sprechen die Textträger in indirekter Rede.²¹⁶ Hier soll die Frage nach den Wechseln zwischen beiden Formen gestellt werden. Wie in anderen Texten Rögglas erzeugt die indirekte Rede – inhaltliche wie zeitliche – Distanz. Das Zitathafte sowie die Fremdheit zwischen Textträger und Gesprochenem wird damit hervorgehoben; auch die Künstlichkeit und gleichzeitige Abwendung vom Alltäglichen wird dadurch unterstützt.²¹⁷ Ich möchte jedoch eine weitere spezielle Deutungsmöglichkeit hinzufügen: Denn so ist bei *die unvermeidlichen* die indirekte Rede ein unverzichtbares Thema für die Arbeit der DolmetscherInnen: Beim Übersetzen wird aus direkter Rede – inhaltlich – indirekte Rede, bei der oftmals die Ausweisung fehlt, wie dies etwa bei dem „wir müssen“-Rausch der Textträger, in dem sie nur noch in Phrasen bzw. Ausrufen sprechen, geschieht. In *die unvermeidlichen* wird, wie oben in den Beispielen gezeigt, die indirekte Rede in die Gespräche eingeflochten, da diese in einer besonderen Form wiedergegeben werden: Als würden sie jemandem davon erzählen, wiederholen bzw. beschreiben sie das Gespräch, insbesondere mit Formen der indirekten Rede und der *inquit*-Formeln. Der Eindruck des Übersetzens wird so auch auf jene Stellen im Text übertragen, in denen die Textträger nicht arbeiten: Die Textträger übersetzen ihr eigenes Gespräch, sowohl ihre Position als auch die des Gegenübers und verdeutlichen dies mit der *inquit*-Formel. Deutlich zeigt sich dies am folgenden Gespräch zwischen der russin und dem spanier:

der spanier	nur ein paar sätze, und dann sage ich ihr, ich muss weiter.
die russin	um mir seinen sermon nicht anhören zu müssen, rede ich los. ich sage ihm, dass die konferenz einen sehr staatstragenden charakter bekommen hat. [...] (<i>spanier will zu wort kommen, aber sie lässt es nicht zu und redet weiter</i>) er winkt ab: irgendwelche tonbänder werden dem ‚spiegel‘ doch immer zugespielt. [...] (UV S. 355-356)

Die Textträger befinden sich wiederum in beiden Kommunikationssystemen, innen wie außen. Gedanken und Gefühle werden gleich Gesprochenem wiedergegeben, die eigenen wie die des Gegenübers. Ähnlich wie die russin und die französische am Heimweg erzählen, dass sie nach der Arbeit noch alles übersetzen müssen (UV S. 375-376), lässt dies sich als für den ganzen Theatertext gültig ansehen. Die Textträger agieren als DolmetscherInnen; sie können diese Rolle nicht verlassen und zeigen es auch durch die indirekte Rede und Beschreibungen.

In *Kinderkriegen* wird der indirekten Rede weniger Raum zugesprochen bzw. hier beschränkt sich dies vor allem auf die inhaltliche indirekte Rede, d.h. die Textträger zitieren und montieren, ohne dies auszuweisen. Die Funktion des Übersetzens wird nur angeschnitten bzw. ausprobiert,

²¹⁶ Reinhardt: „Poetische Sprache.“ S. 187.

²¹⁷ Vgl. Szczepaniak: Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla „in Mediengewittern“. S. 32-33. Hnilica: „im berühmten eigenen ton“. S. 48. sowie Kormann: Jelineks Tochter und das Medienspiel. S. 196.

in der Form als die Eltern ihre Kinder übersetzen: Die Alte Mutter gibt wieder, was ihr Sohn gesagt hat; der Engagierte dient als eine Art Übersetzer für Henry. Beide scheitern allerdings daran; es kommt zu Brüchen, was das folgende Beispiel der Alten Mutter, das bereits im Kapitel 3.1.2 angesprochen wurde, zeigen soll: „Mein Sohn sagt, er war mal in Freiburg vergraben. Mein Sohn sagt, er ist einmal mit dem Flugzeug in Italien abgestürzt, aber jetzt sei alles wieder gut. [...] Er sagt. Polizisten gehen dorthin, wo die Toten sind.“ (KK S. 587) Es wurden bereits bei der ersten Erwähnung Zweifel an der Quelle dieser Aussage ausgesprochen, da die Aussage nicht kindlich wirkt. Es bleibt unsicher, wen die Alte Mutter tatsächlich zitiert. Die indirekte Rede mutet allerdings seltsam an, sodass der Übersetzungsvorgang fehlerhaft zu sein scheint. Damit zeigt sich das fehlende Verständnis, das zwischen Elternteil und Kind herrscht: Es gibt Probleme beim Übersetzen, weil die Alte Mutter – inhaltlich wie räumlich – zu weit vom Kind entfernt ist. Die Textträger in *die unvermeidlichen*, wie die russin und der spanier im obigen Beispiel, können sich gegenseitig leichter übersetzen, weil sie einander – im Theatertext – nahe stehen, etwa durch den Text, den sie sprechen. Durch den problematischen Übersetzungsvorgang bzw. die problematische indirekte Rede, wie bei der Trennung von inquit-Formel und Nebensatz, zeigt sich die Distanz, von der auch inhaltlich berichtet wird.

4 Territorium und Textraum

Den Titel für dieses resümierende Kapitel habe ich nicht nur wegen der Alliteration gewählt, sondern damit wird auch die Gliederung des Kapitels dargestellt: Wie in Kapitel 3.3 angekündigt, sollen an dieser Stelle nun die räumlichen Metaphern Rögglas für ihr Werk bzw. konkret an den Theatertexten behandelt werden. Zuerst wird das Territorium, genauer das textliche Territorium, näher untersucht, d.h. einzelne Elemente, die den Text ausmachen und die auf die Lesenden wirken sollen. Demnach ist das Ziel hier, Erkenntnisse aus der Analyse zusammenzufassen und zu verbinden, um ein gesamtes Bild des Territoriums beider Theatertexte aufzuzeichnen. Bei den folgenden Ausführungen beziehe ich mich stets auf die Untersuchungen von *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen*, auch wenn die Titel nicht angeführt werden; andere Theatertexte oder Erkenntnisse aus Vergleichen werden selbstverständlich gekennzeichnet. Auch die Frage nach De- und Re-Territorialisierungsbewegungen in Hinblick auf die Einbettung und Ähnlichkeit zur (Post-)Dramatik soll behandelt werden. Danach kommt es zur Aufarbeitung der Textraumfrage, wobei Rögglas den Textraum mit ihren Fragen (vgl. Kapitel 2.4) zuerst auf die inhaltliche Ebene bezieht. Die Frage stellt sich nach dem Inhalt bzw. der

Komposition des Sprechens und der Wirkung verschiedener Sprecharten und verschiedener Darstellungen von Sprechen auf die Lesenden. Hier soll zudem der Bezug zu Rögglas Poetologie des Sprechens hergestellt und nochmals deutlich die Verbindung zwischen Theorie und Theatertexten betont werden, um die grundlegende Frage der Arbeit nach dem Verständnis und dem Einsatz von Sprechen ausführlich zu beantworten. Abschließend soll ein Ausblick gegeben werden, in welche Richtungen die Arbeit erweitert oder ergänzt werden könnte.

Das textliche Territorium besteht aus jenen Elementen, die die Stilistik ausmachen, etwa

Klang, räumlicher Abstraktion, Rhetoriken, Begegnungen, Idio- und Soziolekten, Fachsprachen, psychischen und sozialen Sprechmotivationen, Schweigen, Fremdsprachen, Verständnis und Unverständnis, Stolpern, Stottern, literarische Traditionen der Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Dramaturgien.²¹⁸

Das Territorium ist folglich die Gesamtheit, d.h. das Zusammenwirken dieser Merkmale, die einander unterstützen und verstärken. So spielen der Inhalt, die Stilistik der Texte und Momente der „Begegnungen“ zusammen, was ich anhand verschiedener Beispiele aufzeigen und somit essentielle Aspekte dieser Arbeit hervorheben und verbinden werde:

Erstens sind das Thema und dessen Aufgliederung in Funktionen zu nennen, die sich nicht nur auf den Inhalt des Sprechtextes beschränken. Die Textträger werden als Funktionsträger für ein bestimmtes Merkmal beschrieben. Diesem Merkmal bzw. dieser Funktion wird alles untergeordnet: neben den Gesprächsthemen, auch der Tonfall und das sprachliche Verhalten. Zwar sind auf diese Weise alle Textträger fest mit dem jeweiligen Thema verankert und vertreten bestimmte Positionen, aber dabei werden Brüche und das Ringen mit der Funktion im Text sichtbar gemacht. Dies geschieht vor allem durch das sprachliche Verhalten, wie durch Wiederholungen, durch Schweigen sowie Begriffsverwendungen. Besonders bei den Bereichen der Politik und der Wirtschaft, deren Fachtermini in beiden Texten eingeführt werden, zeigt sich durch die unpassende Verwendung deren Bedeutungslosigkeit.

Der zweite Aspekt ist die Unbestimmtheit bzw. Subjektivität, die auf den verschiedenen Ebenen in den Texten eingeschrieben ist, d.h. eine narrative Instanz und Verlässlichkeit fehlt. Dies wird bereits bei den Bezeichnungen der Textträger sichtbar: Sie stammen aus dem mündlichen Bereich und beinhalten Wertungen sowie Stereotype. Auch Selbst- wie Fremdbeschreibungen bleiben im Ungewissen und entsprechen Gerüchten, die die Textträger wiedergeben. Das Prinzip ‚Was gesagt wird, ist die Wahrheit.‘ gilt auch bei Dialogen, wo die narrative Funktion übernommen wird, sowie bei Beschreibungen von Gesprächen, Handlungen und Räumen. Sprachlich zeigt sich dies durch das Nicht-Aufeinander-Eingehen, fehlende Interaktionen sowie die

²¹⁸ Röggl: Die falsche Frage. S. 44.

Wiedergabe von Meinungen anderer. Die Textträger sind in jeder Form in dieser Unbestimmtheit verhaftet, bei der der Schein das Sein widerzuspiegeln scheint.

Drittens sticht die Nicht-Zusammengehörigkeit hervor, d.h. das Nicht-Team. Die Beschreibung der Chöre sowie die Bildung von Gruppen geschieht allein durch ein Merkmal, das eng mit dem jeweiligen Thema zusammenhängt und das am Inhalt festgemacht wird. Obwohl die Gruppierungen stets lose an diesem Merkmal hängen, müssen Plätze innerhalb der Gruppe erkämpft, genauer: ausdiskutiert, werden. Dabei werden die ‚Spielregeln‘ immer wieder neu behandelt und Konkurrenzdenken sowie Wettbewerbe spielen eine Rolle, d.h. auch hier werden die Grenzen subjektiv bzw. flexibel durch Sprechen und Agieren abgesteckt. Wechsel zwischen Innen und Außen geschehen fließend; dies gilt sowohl für die inhaltlichen Gruppierungen wie für die Funktionen von Textträgern, die als Teil der Handlung sowie als stellvertretende Erzähler agieren. Als konstantes Merkmal der Gruppierung wirkt jedoch die Sprache, da die Textträger auf einer Sprachebene agieren und einen ähnlichen Wortschatz teilen.

Der vierte Aspekt knüpft direkt an den vorherigen an: Die Sprechlegitimation wirkt ebenfalls ein- bzw. ausgrenzend und wird auf mehreren Ebenen ausgeübt. Vor allem in Verbindung mit An- und Abwesenheit wird dies sichtbar, d.h. mit der Auswahl der Sprechenden. Zusätzlich werden im Text, wie oben beschrieben, Regeln aufgestellt, und wer diese bricht, wird darauf hingewiesen: Es wird direkt angesprochen, wenn die ‚Gesellschaft‘ nicht will, dass ein Textträger spricht, sei es als Ausgrenzung oder als Strafe. Hervorzuheben ist dabei noch einmal die Feststellung, dass Sprechen nicht gleich Sprechen ist: Wer etwas ausspricht, muss nicht tatsächlich etwas sagen. Die inhaltliche Sprechlegitimation ist somit deutlich von der textlichen Sprechlegitimation abzugrenzen: Während erstere auf Zitieren, Wiederholungen und ‚Übersetzungen‘ angewiesen ist, ist letztere bereits in das Design der Texte eingeschrieben und wird auch durch weitere Eigenschaften direkt dort vermerkt bzw. eingeschränkt.

Als letzter Punkt soll die Anspannung behandelt werden, die die Rhythmik der Texte bestimmt. Zu Beginn werden ruhige Situationen dargestellt, die sich steigern und immer schneller erfolgen. In *die unvermeidlichen* wird dies insbesondere am Sprechen sichtbar, wo der Schwerpunkt der Gestaltung von längeren Aussagen und kleinen Monologen zu kurzen Sätzen, Erklärungen nebeneinander und der Verdoppelung der Handlung durch die Beschreibung verschoben wird. Hingegen zeichnet sich dies in *Kinderkriegen* sowohl an den Neologismen und der Begriffssarbeit als auch an den Beschreibungen des Tonfalls ab. Des Weiteren ist die Darstellung von Gewalt wichtig: Während die sprachliche Gewalt durch die Bezeichnungen als ‚normal‘ gezeigt

wird, stellt sich die akustische Gewalt durch das Geräusch als irritierend dar. Erst die tätliche Gewalt fällt unangenehm auf, wird aber trotzdem nicht gestoppt.

Röggla hat, im Sinn von Deleuze, zusätzlich die Frage nach De- und Re-Territorialisierungsbewegungen aufgebracht, d.h. wo werden übliche Wege und Schemata verlassen, wo wird darauf zurückgegriffen, und wie zeigt sich dies. Röggla verbindet diese Überlegungen mit der Postdramatik bzw. der Postpostdramatik, und das Gleiche wurde auch in dieser Arbeit gemacht: Die Fragestellungen, die in der Einleitung, aufbauend auf der Forschungsfrage, gestellt wurden, zielen auf dieses Verhältnis bzw. diese Bewegungen ab: Allen Fragen gemeinsam ist das Interesse für die Orientierung zu den einzelnen Richtungen.

Der Begriff des Textträgers wurde bewusst gewählt, da es hinsichtlich der Gestaltung der Sprechenden relativ neutral angesehen werden kann. Damit sollte der Frage nach der Figuration nicht vorweggegriffen bzw. diese auch bewusst offengelassen werden. Röggla stellt ihre Sprechpositionen in *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* als Funktionsträger zwischen klassischen dramatischen Figuren und klassisch postdramatischen Sprachflächen dar. Wie beim Einbezug der Forschungsliteratur zu anderen Theater texts Rögglas in der Textanalyse gesehen, könnte man das zum Beispiel für *fake reports* anders auslegen, d.h. eher als nicht-zuordnensbare Stimme oder nummerierte Sprechposition. Hingegen ist in dem davor erschienenen *wir schlafen nicht* eine ähnliche Gestaltung wie in den hier untersuchten Theater texts vorzufinden. Es lässt sich somit keine Art Bogen oder Entwicklung auslegen, etwa in der Art von Post- zu Postpost-Dramatik als Re-Territorialisierungsbewegung, sondern es zeigt sich, wie vielseitig Röggla in Formen und Darstellungsweisen ist. Rögglas Wissen wie Kunstfertigkeit wird daran sichtbar. Dabei sind die Textträger tatsächlich als text-äußernd anzusehen, d.h. sie werden als Stimmen im Text ausgewiesen. Die Frage nach den Sprechpositionen – etwa wer vertritt wen, wer schweigt in welcher Form und was wird tatsächlich gesprochen – muss stets mitgedacht werden. Durch dieses Zitieren – oder besser: Übersetzen – steht die Frage ‚wer spricht (tatsächlich)?‘ im Vordergrund und scheint für jeden Fall eine separate Antwort zu benötigen. So zeigt sich etwa eine Sprache der politischen und wirtschaftlichen Floskeln, die von den Textträgern scheinbar übernommen und vertreten wird.

Das Sprechen, und damit der Genuss an Äußerungen sowie das Wiederholen von Formeln, steht vor den Textträgern, d.h. deren Befinden, Geschichten oder Handeln. Als Hauptdarsteller tritt somit der Text auf. Demnach steht auch der Inhalt von Dialogen und Monologen nicht in enger Verbindung mit den einzelnen Textträgern, sondern mit dem Merkmal bzw. der Funktion, die ein bestimmter Textträger vertritt. Diese Haltung wird auch in Poly- und Duologien sichtbar:

Aussagen einzelner Textträger können als Ergänzungen gelesen werden, d.h. sie sind zusammengehörig, ohne direkten Bezug zu nehmen, aber stellen dabei einen einzigen Text dar. Gleichzeitig handelt es sich um stilisierte bzw. künstlerische Nachahmungen von Gesprächen, d.h. um Hervorhebungen der Eigenschaften jener, wie Missverständnisse, fehlendes Interesse für das Gegenüber, fehlende Kommunikationsbereitschaft oder fehlende „Konjugation des Zuhörens“. Der Kunstcharakter wird auch durch den bewussten Einsatz von Elementen der Mündlichkeit sowie des Rhythmischen sichtbar. Mit dem Sprechen steht auch der Sprechtext im Vordergrund, wobei die Begriffswahl unter anderem die Bedeutung des Sprechens hervorhebt. Der Zusatztext wird dementsprechend nur gezielt als Verortung oder Spezifizierung, etwa hinsichtlich des Tonfalls, eingesetzt. Beschreibende Funktionen des Zusatztextes werden oft von Textträgern im Sprechen übernommen, womit wiederum der Fokus auf das Sprechen gelenkt wird. Der Textraum bezieht sich nun auf jene inhaltlichen Aspekte, die Sprechen bei Rögglä verkörpern und sich in der Struktur widerspiegeln. So kann die grundlegende Forschungsfrage auch folgendermaßen formuliert werden: Was kann Sprechen bei Rögglä? Dabei wird noch einmal, als Erscheinungsformen sowie als Wirken des Sprechens, der Bezug zu Macht sowie zu An- und Abwesenheit hervorgehoben. Ähnliches gilt für jene Kriterien der ‚Poetologie des Sprechens‘, die Rögglä bezüglich des Sprechens wie der Gesellschaft thematisiert.

Zuerst möchte ich die Fragen wiederholen, die Rögglä mit der Textraumfrage verbindet und die sich direkt auf *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* beziehen lassen:

Welchen [Raum beschreibt] das Ins-Wort-Fallen dreier Mütter, die einander in ihren Lebensführungen nicht aushalten und sich gegenseitig annullieren wollen? Überhaupt die Vernichtung des Gegenübers in Paniksituationen, wie lässt sich das räumlich ausdrücken? Macht das die Textraumfrage so groß bei mir?²¹⁹

Im Zitat wird nach Situationen gefragt, die auf das Zwischenmenschliche abzielen und die Beziehungen direkt im Sprechen darstellen lässt. Deutlich zeigt sich die Aggressivität, die beiden Fragen innewohnt, sowie die Verbindung aus Inhalt, sprachlichem Ausdruck und der grundsätzlichen Positionierung im Theatertext bzw. in der Gesellschaft. Die Annullierung sowie die Vernichtung, die im Zitat genannt werden, verweisen direkt auf den Stand in der – innertextlichen – Gesellschaft. Die Beschreibung des Verschwindens der Russin durch den Engländer, während diese ihm widerspricht, ist ein Beispiel für die Anwendung dieser Frage in *die unvermeidlichen*; die Zuschreibung des Prädikats Rabenmutter ist ein weiteres aus *Kinderkriegen*. Sprechen wird als starkes Kriterium für die Bildung einer Position sowie deren Veränderung eingesetzt. Es dient damit der Abgrenzung und der Zusammengehörigkeit; die Zusammensetzung der Gesellschaft sowie die Verortung einzelner wird dadurch erst sichtbar. Mittels

²¹⁹ Rögglä: Die falsche Frage. S. 128.

gewisser Methoden werden also die Plätze sprachlich verteilt und umkämpft; die Textraumfrage zielt demnach direkt auf die Zuweisung sowie die Möglichkeiten eben jener ab. Dabei geht es nicht nur um den Inhalt und dessen Zuschreibungen, sondern um jene Mittel, die die inhaltliche Aussage auf anderen Ebenen ausdrücken, wiederholen oder verstärken. Ein Ziel dieser Arbeit war es, jene Mittel aufzuzeigen; wichtig ist dabei, das, in den Texten grundlegende, Macht- und Subjektverständnis sowie die, den Texten vorangegangenen, Beobachtungen nicht zu vergessen, die diese Mittel und Überlegungen erst möglich machen.

Foucaults Überlegungen zu Macht – d.h. Macht als etwas zwischen den Menschen, das die Subjekte formt, aber das diese auch zur Selbstformung bzw. -kontrolle anregt – stellen die Basis für die Textträger dar: Sie werden bereits bei der Bezeichnung in Beziehung zur Macht gesetzt, präsentieren sich selbst und verorten sich im Verlauf des Textes ständig neu in der Gesellschaft. Indem Rögglä diese Machtmechanismen zitiert und überzeichnet, werden sie offengelegt, aber auch die Unumgänglichkeit aufgezeigt. Davon ist der Umgang in der Gruppe der Textträger geprägt: Das Sprechen zur Ein- und Ausgrenzung sowie die Kennzeichnung von Opfer und Täter bzw. Entscheider ist nur möglich, weil diese Mechanismen existieren, die die stetige Orientierung zur Gesellschaft bzw. deren Erwartungen verlangen. Die Subjektwerdung wird in diesem Rahmen deutlich anhand der gesellschaftlichen Anrufung im Kleinen vorgezeigt, wie sie Butler mit der Subjektivation beschreibt: Durch die gesellschaftliche Anrufung der Bezeichnung der Textträger entstehen diese Subjekte, die nur anhand dieser Anrufung, d.h. anhand einer Funktion und eines Nutzens für den Text, erkennbar gemacht werden. Sie existieren nur durch Sprechen und durch eine Funktion in dieser, im Text verkleinerten, Gesellschaft, die einen einzigen Blickwinkel auf die Textträger ermöglichen. Dabei wird auch Derridas Iterabilität auf verschiedene Arten angesprochen: Einerseits durch eben jene Anrufungen, die sich im Laufe der Texte verändern und zu Bedeutungsverschiebungen führen, wie bei der Rabenmutter und der Alten Mutter oder den Machtbeziehungen des spaniers. Andererseits wird dies aber auch direkt an der Sprache vorgemacht, sowohl was einzelne Begriffe betrifft, wie das Zusammenrücken des BA, als auch sprachliche Muster betreffend, mit den Arten des ‚Übersetzens‘. Zuletzt wird auch die Frage nach den Sprechenden und Zuhörenden wiederholt und verändert.

Allgemein beschreibt das Offenlegen durch die Sprache bei Rögglä nicht nur leere Phrasen und Wörter, die tagtäglich verwendet werden oder mit denen Politik, Wirtschaft und Medien operieren, sondern auch Muster und Verbindungen des Sprechens, etwa hinsichtlich der Gruppenbildung, werden sichtbar gemacht. Durch explizites Vorführen und beharrliches Wiederholen werden Schemata des Sprechens und deren Wirkungen offengelegt, die gewöhnlich eingeübt

und verwendet, aber unentdeckt bleiben. Der Fokus wird durch Mittel wie die gezielte An- und Abwesenheit von Stimmen in den Texten darauf gelenkt: Die Frage ‚wer spricht (tatsächlich)?‘ kann in Rögglas Texten stets neu diskutiert und beantwortet werden, ebenso die Frage nach den Zuhörenden. Textliche sowie inhaltliche Anwesenheit stellt sich dabei als Seltenheit heraus; in irgendeiner Form zeigen sich die Textträger als abwesend. Verschiedene Arten davon werden in den Texten aufgezeigt, und durch neue Muster und Verbindungen wirken sie irritierend. Auffällig sind in diesem Kontext die misslungenen Gespräche, die auf die Abwesenheit der Sprechenden verweist. Das Fehlen vom Sich-Aufeinander-Einlassen sowie Im-Gespräch-Aktiv-Teilhaben wird durch an- und abwesende Textträger dargestellt, womit auch eine Distanz zum Gesprochenen, zum Gegenüber sowie zu den Lesenden eingehalten wird.

Dabei sind Rögglas Beschreibungen ihrer Recherche-Erfahrungen auch in die Theatertexte eingeflossen: Neben den ‚ExpertInnen-Gesprächen‘, die für *die unvermeidlichen* direkt aus dem Dolmetsch-Umfeld und für *Kinderkriegen* aus dem ‚täglichen‘ Leben stammen, hat Rögglä auch Muster und Gewohnheiten beim Sprechen beobachtet. Diese Interviews dienen also nicht nur der inhaltlichen Auskunft, sondern auch der Gestaltung der Texte. Bei beiden Texten hat Rögglä Erfahrungen aus Gesprächssituationen einfließen lassen, d.h. sowohl die Art, wie Menschen, insbesondere Eltern und DolmetscherInnen, reden, als auch jene Strategien, wie sie Gespräche vermeiden, herausfordern und führen. Natürlich können diese nur nachgezeichnet und stilisiert werden, aber die Struktur von Recherchegesprächen, die auch in den poetologischen Texten beschrieben wird, wird eingefangen und – überzeichnet – aufgezeigt. Das Stottern, das in den theoretischen Texten viel Raum bekommt, wird in den Theatertexten als Art des misslingenden Sprechens vor allem durch Wiederholungen dargestellt, was wohl auf die Präsentation der Textträger, unter dem Blickpunkt der Selbstinszenierung, zurückzuführen ist.

Gleichzeitig wird die Lust am Sprechen aufgezeigt, etwa mit zahlreichen Wiederholungen. Einerseits bezieht sich dies auf Rögglas Lust, ihren Textträgern gewisse Strukturen zuzuschreiben, die auffallen, ästhetisch sind und herausfordern. Vor allem bei den Verwendungen bzw. Kombinationen von Neologismen, Strukturrekurrenz und Hypotaxen wird sichtbar, dass diese nicht nur dem Rhythmus dienen, sondern auch den direkten Genuss am Sprechen zeigen. Andererseits ist dies auf die Lust der Menschen aus Rögglas Recherchen bezogen, deren Selbstdarstellungen als Grundlage für die Sprecharten der Textträger dienen.

Die Frage nach den Wirkungen wurde bislang nicht richtig herausgearbeitet, wobei keine Art von Moral oder Lehre gemeint ist, sondern jene Wirkungen, die solches Sprechen auslöst. Demnach liegt der Fokus einerseits auf dem Nachfragen der Positionen von Sprechenden und

Zuhörenden, An- und Abwesenden; andererseits wird auch zum Zweifeln an diesen Verbindungen angeregt. In Bezug auf die Postdramatik handelt es sich folglich nicht um bloße Selbstwahrnehmung, wie von Lehmann und Stegemann beobachtet. Die Lesenden sollen, ohne Empathie, am Text teilnehmen und auf bekannte Phrasen, Strukturen und Geschichten aufmerksam gemacht werden. Die Offenlegung der Strukturen und Muster wird durch Wiederholen und Überzeichnen deutlich und wirkt durch diese Bekanntheit verunsichernd und irritierend.

Abschließend möchte ich einen kurzen Blick auf Aussparungen sowie Anknüpfungspunkte werfen: Da ich, um genügend Platz für eine umfassende Analyse zu schaffen, einen recht kleinen Rahmen für diese Arbeit abgesteckt habe, musste auf Vieles verzichtet werden. Insbesondere eine Untersuchung von Rögglas Sprechen, d.h. eine Art der Einbeziehung von Gesprächen, Diskussionsrunden sowie Reden, auf das Rögglä ja in ihren poetologischen Texten mittels Beschreibungen und Erzählungen eingeht, stelle ich mir als eine interessante Ergänzung dieser Arbeit vor. Dabei geht es weniger um eine ‚Überprüfung‘ der Korrektheit ihrer Beschreibungen, sondern mehr um ihre sprachlichen Muster. Rögglas Sprechen ließe sich ebenso auf ihre Positionierung in der Gesellschaft untersuchen, d.h. etwa mittels Stellungnahmen zu Themen sowie ihre Arbeit als Vizepräsidentin der Akademie der Künste in Berlin.

Als letzte Überlegung ist noch die Frage nach dem Sprechen aus theaterwissenschaftlicher Sicht zu stellen, d.h. der Einbezug der Theatersituationen bringt eine neue Betrachtungsweise hervor. Die Fragen, wie das Sprechen tatsächlich von SchauspielerInnen umgesetzt wird und welche Ideen RegisseurInnen bei diesen Offenlegungen von Mustern und dem Entgegenarbeiten von Erwartung und Aktion bzw. von Selbstinszenierung und Fremdbeschreibung verfolgen, eröffnen ein breites Feld, das ich in dieser Arbeit leider komplett ausblenden musste.

Das vielseitige Thema Sprechen ließe sich gut auch auf andere Texte ausweiten, insbesondere bei Texten wie *die beteiligten*, wo die indirekte Rede im ganzen Text vorherrschend ist. Mit der Fokussierung auf die Frage nach den Sprechenden und den Zuhörenden würden sich interessante Vergleichsmöglichkeiten ergeben. Zudem wurde beim Versuch, Erkenntnisse dieser Arbeit mit der Forschungsliteratur zu anderen Texten Rögglas zu vergleichen, sichtbar, dass die Textträger in den Texten sehr gut erforscht, aber Forschungen zu sprachlichen Mitteln oder der räumlichen Gestaltung kaum vorhanden sind. Eine Öffnung in dieser Hinsicht wäre wünschenswert und würde interessante Ergebnisse bringen, wie dies mit dem Vergleich von Reinhardts Untersuchungen zum Sprechen in *worst case* vorgezeigt wurde.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Röggla, Kathrin: Kinderkriegen. In: Carstensen, Uwe (Hg.): Theater, Theater. Aktuelle Stücke 23. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 541-615.

Röggla, Kathrin: die unvermeidlichen. In: Röggla, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 333-382.

5.2 Sekundärliteratur

Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka: „Für jeden Text das Theater neu erfinden“. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 33-45.

E-Mail-Wechsel zwischen Karen Jürs-Munby und Artur Pelka: „Postdramatik?“ Zur aktuellen Forschung mit Blick auf Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 17-32.

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

Bähr, Christine: Arbeit als Selbstperformance. Kathrin Röggla's wir schlafen nicht. In: Bähr, Christine: Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnostik im Theater der Jahrtausendwende. Bielefeld: transcript 2012, S. 306-335.

Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggla. München: edition text + kritik 2017.

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

Birkenhauer, Theresia: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Theatron 52), S. 15-23.

Brogi, Susanna / Hartosch, Katja: Dokumentarische(s) Arbeiten - Arbeit dokumentarisch. In: Brogi, Susanna et. al (Hg.): Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen. Bielefeld: transcript 2013 (= Gesellschaft der Unterschiede 11), S. 449-475.

Bublitz, Hannelore: Anschlüsse an Foucault. Judith Butler. In: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich (Hg.): Foucault-Handbuch. Sonderausg. Stuttgart und Weimar: Metzler 2014, S. 195-197.

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Übers. von Reiner Ansén. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Übers. von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Canaris, Johanna: das prinzip der schraube. Kathrin Rögglas diskursiver Realismus. In: Jahrbuch Gegenwartsliteratur 16 (2017), S. 233-255.

Certeau, Michel de: Berichte von Räumen. In: Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Berlin: Merve-Verl. 1988

Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen 1972-1990. Aus dem Franz. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254-262.

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Hrsg. Von Peter Engelmann. Übers. von Gerhard Ahrens et. al. Wien: Passagen 1988, S. 325-351.

Foucault, Michel: Die Gouvernamentalität. Übers. von Hans-Dieter Gondek. In: Foucault, Michel: Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 148-174.

Foucault, Michel: Die Maschen der Macht. Übers. von Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 220-239.

Foucault, Michel: Subjekt und Macht. Übers. von Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 240-263.

Foucault, Michel: Was ist Kritik? Übers. von Walter Seitter. Berlin: Merve 1992.

Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen 2007.

Hnilica, Irmtraud: „im berühmten eigenen ton“. Kathrin Rögglas und Elfriede Jelineks Bearbeitungen der Kampusch-Entführung. Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggl. München: ed. text + kritik 2017, S. 41-53.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 98-111.

Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz 2011 (= Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft 20).

Kemser, Dag: Neues Interesse an dokumentarischen Formen. Unter Eis von Falk Richter und wir schlafen nicht von Kathrin Röggla. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Theatron 52), S. 95-102.

Kormann, Eva: Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Rögglas wir schlafen nicht. In: Nagelschmidt, Ilse / Müller-Dannhausen, Lea /Feldbacher, Sandy (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank und Timme 2006 (= Literaturwissenschaft Bd.4), S. 229-245.

Kormann, Eva: Risiko Schreiben in der flüchtigen Moderne. Kathrin Rögglas Variante einer "littérature engagée" In: Jahrbuch Gegenwartsliteratur 14 (2015), S. 171-195.

Kormann, Eva: Wer spricht? Zur „wackeligen“ Sprechposition bei Kathrin Röggla. In: Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggla. München: edition text + kritik 2017, S. 124-142.

Kupczyńska, Kalina: Nachhaltigkeit in der Literatur. Kathrin Rögglas poetologisches Programm. In: Korte, Hermann (Hg.): Österreichische Gegenwartsliteratur. München: Ed. text + kritik 2015, S. 208-216.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Millner, Alexandra: Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theater-texten von und nach Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 167-184.

Navratil, Michael: Einspruch ohne Abbildung. Zur doppelten Diskursivität von Kathrin Rögglas Dokumentarismus. In: Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggla. München: ed. text + kritik 2017, S. 143-160.

Nusser, Tanja: „Realismus beginnt eigentlich immer, und das von allen Seiten, er ist eine permanente Aufforderung“. Über Kathrin Rögglas Texte. In: Fauth, Søren / Parr, Rolf (Hg.): Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur. 13. Internationaler Germanistenkongress 2015. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 213-225.

Pavlišová, Jitka: Kathrin Rögglas Theatertexte. Gelesen im Spiegel aktueller postdramatischer Analysetheorien. In: Germanistische Studien in der Slowakei 299 (2013), S. 81-91.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1989. München: Fink 2001.

Pirker, Elisabeth: Wi(e)der die Wirklichkeit – Dokumentarische Verfahrensweise in den Dramen von Kathrin Röggla. Diplomarbeit, Univ. Wien 2008.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22).

Reinhardt, Michaela: „Poetische Sprache“ in zeitgenössischen Theatertexten am Beispiel von Kathrin Rögglas worst case. In: Betten, Anne / Schiewe, Jürgen (Hg.): Sprache - Literatur -

Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Schmidt 2011 (= Philologische Studien und Quellen 234), S. 176-196.

Remes, Aline: Der Katastrophendiskurs bei Kathrin Röggla. Eine Analyse der Ideologiekritik durch Sprachkritik in really ground zero. 11. september und folgendes, draußen tobt die dunkelziffer und die alarmbereiten. Masterarbeit, Univ. Wien 2016.

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

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

Röggla, Kathrin: von topüberzeugern und selbstungläubigen. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): Leiden Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studien Verlag 2005, S. 248-261.

Röggla, Kathrin: stottern, stolpern und nachstolpern. zu einer ästhetik des literarischen gesprächs. In: Kultur & Gespenster. Unter vier Augen 2006, Bd. 2, S. 98-107.

Röggla, Kathrin: theater ist stottern. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript 2008, S.199-202.

Röggla, Kathrin: Ironie, Kritik und Performanz. In: Kernmayer, Hildegard (Hg.): Schreibweisen Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena 2010, S. 178-190.

Röggla, Kathrin: Das Stottern des Realismus. Fiktion und Fingiertes, Ironie und Kritik. Paderborn: Univ. Paderborn 2011 (= Paderborner Universitätsrede 122).

Röggla, Kathrin: finanzpunkt. In: Jelinek(Jahr)Buch 2011, S. 17-20.

Röggla, Kathrin: die beteiligten. In: Carstensen, Uwe (Hg.): Theater, Theater. Aktuelle Stücke 22. Frankfurt am Main: S. Fischer 2011, S. 299-346.

Röggla, Kathrin: Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung. In: Röggla, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 307-331.

Röggla, Kathrin: Die Rückkehr der Körperfresser. In: Röggla, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 23-38.

Röggla, Kathrin: fake reports, In: Röggla, Kathrin: besser wäre: keine. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 39-88.

Röggla, Kathrin: Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlieren. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johannes Birgfeld. Berlin: Theater der Zeit 2015 (= Recherchen 116).

Röggla, Kathrin: wir sprechen uns noch. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 11), S. 55-60.

Solty, Ingar / Stahl, Enno (Hg.): Richtige Literatur im Falschen? Schriftsteller – Kapitalismus – Kritik. Berlin: Verbrecher Verlag 2016.

Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2013.

Strigl, Daniela: Fräulein- und andere Wunder. Galvagni, Röggl & Co. In: Aspetsberger, Friedrich (Hg.): Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur. Innsbruck [u.a.]: Studien-Verl. 2001, S. 131-151.

Stuhlmann, Andreas: „Kleine Textmonster“ – Zu Kathrin Rögglas poetischem Verfahren. In: Balint, Iuditha / Nusser, Tanja / Parr, Rolf (Hg.): Kathrin Röggl. München: ed. text + kritik 2017, S. 79-106.

Szczepaniak, Monika: Elfriede Jelinek und Kathrin Röggl „in Mediengewittern“. In: Drynda, Joanna (Hg.): Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main: Lang 2013 (=Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 8), S. 23-35.

Tigges, Stefan: (Post-)Dramatische Formenvielfalt. Ausformungen, Durchdringungen und Abgrenzungen. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse. Kontexte. Impulse 11), S. 185-214.

Weiss, Marielle: Mediale Inszenierung. Zu aktuellen Formen von Text und Autorschaft bei Kathrin Röggl. Diplomarbeit, Univ. Wien 2012.

Wojno-Owczarska, Ewa: „Wir leben in restaurativen Zeiten“. Zu Kathrin Rögglas *unvermeidlichen*. In: Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde 50 (2012), S. 391-402.

5.3 Internetquellen

Becker, Tobias: Neues Stück von Kathrin Röggl: Konferenz. <http://www.spiegel.de/kultur/-gesellschaft/neues-stueck-von-kathrin-roeggla-konferenz-a-743578.html> (25.10.2018)

Becker, Tobias: Kinderkriegen ist kein Kinderspiel. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theaterpremiere-kinderkriegen-von-kathrin-roeggla-in-muenchen-a-832085.html> (25.10.2018)

Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: L'Ábecedaire. Animal. Übersetzung des Transkripts ins Englische: <http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/ABCDel-Animal.pdf> (10.10.18).

Gürtler, Christa: Röggl, Kathrin. In: KLG. <http://www.munzinger.de/document/-00000024887> (11.10.2018)

Raab, Harald: Reden ist Silber, Schwadronieren ist Gold. https://www.nachtkritik.de/index.-php?option=com_content&view=article&id=5227:die-un-vermeidlichen-kathrin-roeggla-und-marcus-lobbes-zelebrieren-am-nationaltheater-mannheim-die-babylonische-sprachver-wir-rung&catid=38:die-nacht-kritik&Itemid=40 (25.10.2018)

Röggl, Kathrin: Der akustische Fichte. <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/der-akustische-fichte> (11.10.18).

Röggla, Kathrin: Eine Stimme mit Eigensinn. <http://www.kathrin-roeggla.de/-meta/eine-stimme-mit-eigensinn> (11.10.18).

Röggla, Kathrin: Essenpoetik: <http://roeggla.net/wp-content/uploads/2015/12/roegglaessen-poetik.pdf> (08.10.18).

Röggla, Kathrin: Zukunft als literarische Ressource. Zürich 2016 (1). <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/zuerich-2016-1> (10.10.18).

Röggla, Kathrin: Von Zwischenmenschen, Zeugen und wiedererkannten Helden. Zürich 2016 (2). <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/zuerich-2016-2> (10.10.18).

Röggla, Kathrin: Fehlerquellen, Fehlerketten – eine Ästhetik des Fehlers. Zürich 2016 (3). <http://www.kathrin-roeggla.-de/meta/zuerich-2016-3> (10.10.18).

Stadler, Michael: Der komische Horror der Reproduktion. https://www.nacht-kritik.de/-index.php?option=com_content&view=article&id=6917:kinderkriegen-ua--katrin-roeggla-tina-lanik-und-pollyester-feilen-in-muenchen-am-muettermusical-&-catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (25.10.2018)

Digitale Röggla-Archiv (zur Essener Poetikdozentur). <http://roeggla.net/> (10.10.18).

Homepage mit Biografie von Kathrin Röggla: <http://www.kathrin-roeggla.de/biobib> (12.10.18)

6 Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt das Sprechen in ausgewählten Theatertexten von Kathrin Röggla. In *die unvermeidlichen* und *Kinderkriegen* soll das Sprechen auf den verschiedenen Ebenen mittels Figuren-, Sprach- und Strukturanalyse untersucht werden, insbesondere in Hinblick auf Verbindungen zu Macht und An- bzw. Abwesenheit.

Nach einem einleitenden Kapitel zur (Post-)Dramatik, wird eine ‚Poetologie des Sprechens‘, d.h. eine theoretische Basis anhand einer Auswahl von Rögglas Essays und Poetikvorlesungen, erstellt. Dabei wird Rögglas Vorgehen und Stil beleuchtet und Schwerpunkte für die Theater-
textanalyse herausgearbeitet, etwa die (Nicht-)Gruppenbildung, misslungene Gespräche sowie räumliche Metaphern. Die Theatertextanalyse gliedert sich in drei Kapitel: Zuerst wird die (Selbst-)Beschreibung der Textträger, Gruppierungen und Trennungen sowie weitere Erscheinungsmöglichkeiten von Positionen untersucht. Dabei zeichnen sich die Textträger durch eine flexible, leicht veränderbare Gestaltung aus, und ihr Sprechen gilt als allgemeingültig. Im zweiten Kapitel stehen Gesprächssituationen im Fokus, hinsichtlich der Formen, der Arten der Gesprächsführung sowie non- und paraverbale Kommunikation. Dabei werden Muster des Sprechens, der Gesprächsführung sowie der Begriffsarbeit offengelegt. Abschließend werden räumliche Gestaltungen, sowohl betreffend die Schauplätze als auch die Räume des Theatertextes, behandelt. Auf allen Ebenen wird die Frage „wer spricht (tatsächlich)?“ aufgeworfen, und durch die Verbindungen der einzelnen Elemente wird einer eindeutigen Antwort entgegengearbeitet. So werden die Lesenden aufgefordert, ständig das Gesprochene wie die Sprechenden zu hinterfragen und anzuzweifeln – ein Muster, dessen Anwendung Röggla in ihren Recherchegesprächen beobachtet hat und das auch im Alltag angewendet werden soll.