

»Literatur ist ja nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung«

Ein Gespräch mit Kathrin Röggla

K.A.: Im Rahmen unserer Veranstaltungsreihe »Kritik der Gegenwart« hat uns unter anderem Margit Schreiner besucht, die wie Sie auch Germanistik studierte. Sie meinte, sie habe sich von der Germanistik und dem Studium erst einmal lösen müssen, bevor sie schriftstellerisch tätig werden konnte. Erging es Ihnen ähnlich?

Kathrin Röggla: Bei mir war das eher umgekehrt, da ich sehr, sehr früh angefangen habe mit Lesungen und dem Selberschreiben. Ich war mit 17, 18 in der Redaktion einer Literaturzeitschrift, also vor meinem Studium. Im Grunde war mir schnell klar: Ich will schreiben, und ich habe das Studium dann eher als so eine Art Begleitstudium gemacht. Das fand ich nicht schlecht, weil man ja in der Germanistik durchaus auch Dinge lernen kann, die fürs Schreiben wichtig sind: Verfahrensformen und Techniken. Aber auch die Theorie hat mich zunehmend interessiert. Ich bin dann von der Germanistik stärker zur Publizistik gewechselt und habe mich mehr mit Kulturtheorie und Medientheorie beschäftigt, mit der Richtung von Oswald Spengler und Ernst Bloch, Derrida und Foucault. Also mit den unterschiedlichsten Theoretikern. Das war für mich der eigentliche Gewinn des Studiums. Man eignet sich sonst nur noch selten Theorie an. Ich merke das jetzt. Wie man das in den Seminaren an der Uni macht und ein halbes Jahr Zeit hat, ist das totaler Luxus. Mit Foucault geht das noch am Leichtesten, aber Deleuze? Den habe ich zwar während des Studiums gelesen, aber die Schriften zum Kino zum Beispiel nie, und irgendwie habe ich das auch jetzt nicht in Angriff genommen. Den Raum muss ich mir erst schaffen. Man hat einfach alleine nicht so einen Diskussionsraum, außer mit Kollegen oder mit Freunden, die sich zufälligerweise mit derselben Richtung beschäftigen. An der Uni hat man den automatisch.

K.A.: Würden Sie denn sagen, dass das Studium Ihr Schreiben beeinflusst hat?

Röggla: Ja, ich halte die Theorie für wichtig und wesentlich. Dass man eine Sache nicht nur auf einer Ebene denkt, sondern mehrere zur Verfügung hat und den Text nicht nur als etwas begreift, was nur auf einer narrativen Ebene abläuft. Um die Vielschichtigkeit

zu erreichen brauche ich die Theorie. Ein Beispiel ist eben die Gouvernementalitätstheorie von Foucault, die für *wir schlafen nicht* wichtig wurde. Ich habe nicht gesagt, ich schreibe jetzt einen Roman zur Theorie, das nicht. Ich bin mehr darauf gestoßen oder durch Anregungen gestoßen worden. Ich habe vorher einen ganz anderen Foucault gekannt, den gar nicht so wahrgenommen, und dann habe ich gesehen, dass da diese Werkzeuge vorhanden sind, die ich brauche um zu verstehen, was eigentlich in dem Unternehmensberatermilieu abgeht. Was dann auch zeigt, dass Unternehmensberater nicht irgendwelche Agenten sind, die sich diese Ordnung ausgedacht haben, sondern Teil eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses. Sie sind eine Peer-group, Menschen, das Herz der Finsternis, aber nicht die Schuldigen, mit deren Verschwinden alles wieder bestens ist. Das ist ein zu simples Verständnis. Mir macht es Spaß, mich während des Schreibens mit den theoretischen Vorstellungen auseinanderzusetzen.

K.A.: Sie verstehen die Theorie also als ein Instrument, um einen Stoff zu packen?

Röggla: Ja, genau. Um zu wissen, wie ich das mache und wo ich das ansiedele. Und wenn ich Ästhetik mit Politik koppele, was ein sehr komplexer Vorgang ist, dann brauche ich diese Werkzeuge, um das überhaupt fassen zu können.

K.A.: Und welche Anregungen haben Sie noch?

Röggla: Die sind auf mehreren Ebenen zu finden. Ich arbeite sehr stark mit Interviews, also mit dokumentarischen Verfahrensformen. Dazu gehören neben den Gesprächen die Lektüre von Texten, Sachbücher zu den Themen. Im Moment sitze ich zum Beispiel an einem Romanprojekt, das sich mit dem Katastrophischen auseinandersetzt und dafür habe ich mich an die Katastrophensoziologen gewandt. Also Leute angeschrieben wie den Kieler Soziologie-Professor Lars Clausen, den Begründer der deutschen Katastrophensoziologie. Dann gibt es eine junge Forschergruppe, die über Deutschland verstreut ist, die nennt sich *Katastrophennetz [KatNet]*.¹ Mit den Initiatoren dieser

Forschungsgruppe habe ich mich getroffen, zudem mit einer Juristin der Münchner Rück-Versicherung. Und ich habe dazu Texte gelesen, die in diesem Feld geschrieben worden sind. Ich bin ja auf die Erfahrungen anderer Menschen angewiesen. Literatur ist schließlich nicht nur Theorie, sondern auch Erfahrung und ich kann nicht immer nur mit meiner eigenen kommen. Das wäre dann relativ dünn. Gerade als Autorin mache ich einen Job, mit dem man, wenn man an Teamworkfragen interessiert ist – am Verständnis von betrieblichen Zusammenhängen beispielsweise –, mit seiner eigenen Erfahrung sehr schlecht bedient ist. Ich sitze normalerweise einfach nur an meinem Computer und habe allenfalls mit Theaterhäusern oder Verlagen zu tun, aber niemals mit Teamkonfliktsituationen. Ich muss ja höchstens kurzfristig zu klärende Dinge aushandeln wie Geldgeschichten oder Positionierungen. Aber das ist etwas ganz anderes, als wenn man in einem Betrieb oder Verlag sitzt, oder sei es auch nur, wirklich an einer Inszenierung im Theater direkt beteiligt zu sein.

K.A.: Wie kommen Ihnen die Ideen für einen Roman?

Röggla: Das jetzt noch festzustellen, ist eigentlich schwierig. Es gibt Themenstränge, an denen ich mich entlangbewege. Zum Katastrophischen komme ich zum Beispiel über unterschiedliche Wege. Das ist keine Idee, die ich irgendwann gehabt habe. Das ist eher etwas Bestimmtes, das mich interessiert: Einerseits, wie durch Medien und mediale Erzählungen unsere Einstellungen, unsere Befindlichkeiten gesteuert werden, wie Politik gemacht wird. Das funktioniert mehr und mehr über das Prinzip des Spektakulären und des Katastrophischen, gerade nach der Situation des 11. September. Dazu kommt, dass ich dieses 11.-September-Buch, *really ground zero*, geschrieben habe. Das heißt, das Thema ist schon mal da gewesen, ich greife es nur in einer anderen Form wieder auf. Der zweite Strang ist die Frage nach Lernprozessen im gouvernemental regierenden Neoliberalismus, da bin ich eben in einem ziemlich langen Prozess auf die Unternehmensberatungen gekommen. Das ist aber auch keine Idee unter dem Motto: »Ich schreibe jetzt ein Buch über Unternehmensberatungen.« Sondern ich habe damals auf der Suche nach kollektiven Produktionsprozessen in einem Internetradiokollektiv gearbeitet und festgestellt, dass sich Ende der Neunziger ein völlig neuer Arbeitsbegriff etabliert hat in diesen Milieus in Berlin, wo diese ganze New Economy und Start-up-Hysterie damals vorhanden war. In meinem unmittelbaren Umfeld war das ein Thema, weil in dieser Internetradiogruppe auch Leute waren, die Programmierer, Journalisten, Designer waren und die auf einmal angefangen haben in diesen Start-up-Firmen zu arbeiten und sich da voll einzulassen, genauso wie sie das in künstlerischen Prozessen gemacht haben. Da sagte ich mir: »Irgendwas ist da komisch. Das finde ich interessant, das möchte ich mir genauer anschauen.« Dann bin ich zu irgendeiner Party

von Pixelpark gegangen und dachte: »Das ist ja eine Sekte. Was geht hier ab?« Und dann war mir klar: »Okay, ich mache was zu diesem ganzen New-Economy-Thema!«

K.A.: Und wie sind Sie dann zu den Unternehmensberatern gekommen?

Röggla: Ich habe gemerkt, dass das mit den Interviews allein ziemlich öde ist. Dass ich also nicht das richtige Format oder nicht die richtigen Fragen hatte. Das, was mir entgegenkam war, immer nur: »Wir sind super, wir sind klasse, wir haben die besten Ideen.« Das ist kein Romanstoff, das ist irgendwie langweilig. Und dann bin ich, eigentlich über totale Umwege, auf die Unternehmensberater gekommen. Mehr durch einen Zufall. Ich habe gemerkt, wenn ich mit denen spreche, ist da etwas, das genau zu einer gewissen ästhetischen Struktur passt, die ich schon entwickelt hatte: einen Erzähler im Zentrum, der nicht sichtbar ist, der sich immer entzieht und scheinbar neutral ist. Und diese Unternehmensberater müssen genau das machen: Sie müssen sich scheinbar neutral halten, haben aber natürlich totales Interesse und können das immer verdecken. Dazu kam, dass das wirklich das Herz der Finsternis ist. Da werden tatsächlich Entscheidungen getroffen, die eine

»Im Grunde war mir schnell klar: Ich will schreiben, und ich habe das Studium dann eher als so eine Art Begleitstudium gemacht.«

Wirksamkeit, also eine Realitätsmacht haben, was bei den Start-up-Leuten nur zufällig der Fall war, das hatte keine Folgen. Und das hat mich interessiert und da bin ich dann hinein.

K.A.: Sind Sie für die Interviews, die Sie für *wir schlafen nicht* geführt haben, auf Messen gefahren?

Röggla: Zum einen bin ich auf Messen gefahren, das war aber am Anfang. Da machte ich noch eher kürzere Interviews. Dann habe ich gemerkt, dass das nichts bringt. Ich habe dann angefangen parallel dazu eben ganz lange Gespräche mit Unternehmensberatern und Programmierern an einem neutralen Ort, eben meistens bei denen zu Hause oder in Kaffeehäusern, aber nicht auf der Arbeit, zu führen. Das war wichtig. Ich habe diese Leute aus ganz unterschiedlichen Zusammenhängen genommen. Das waren entweder Bekannte von mir oder ich habe auf Lesereisen Kontakt gesucht. Das lief meistens über die Schiene: »Ich habe da 'nen Bruder«. So habe ich diese ganzen Kontakte geknüpft. Und ich habe auch immer gesagt: »Ich brauche mindestens eine Stunde.« Und dann hat es eigentlich nie unter zwei Stunden gedauert. Beim Transkribieren sind drei Stunden ca. vier Tage Arbeit. Insgesamt waren das etwa knapp 30 Gespräche, die so lang waren und noch mal so etwa 20 kurze Gespräche. Die ganze Recherche lief über

zwei, drei Jahre, weil ich zuerst so halb auf dem falschen Dampfer war, weil die Szenen nicht ganz zu trennen sind.

K.A.: In dem Roman heißt es an einer Stelle sinngemäß: »sie sind ja jetzt selber schon teil des ganzen.« Wird man tatsächlich auch Teil des Ganzen?

Röggla: Ich habe zwei Jobangebote gekriegt. (*lacht*) Ja, ich habe von denen die Sprache gelernt. Das ist schon lustig. Es gab ja mal eine Zeit, in der sie auch Germanisten und Philosophen und so angestellt haben. Das ist, glaube ich, heute ein bisschen anders. Das war damals eine heiße Zeit, wo sie viele Jobs hatten und da war das nicht so ein großes Problem, wenn man die Sprache ein bisschen beherrscht. Du arbeitest im Team und es sind eh immer Ökonomen dabei. Da kann man sich das auch so ein bisschen aneignen. Heute machen das natürlich nur noch Betriebswirte. Genau das hatte mich damals interessiert, was ist, wenn man Teil des Ganzen wird. Es geht mir nicht darum zu sagen: »Da drüben sind die Schuldigen, die Blöden, die Bösen. Die haben mit mir nichts zu tun.« Sondern eher: »Was ist mein Verhältnis zu denen, warum faszinieren die mich, warum finde ich die schrecklich, warum bin ich abhängig von denen oder welche Wertennormen habe ich schon übernommen?« Das ist das Spannende an denen.

»Was mir entgegenkam war, immer nur: ›Wir sind super, wir sind klasse, wir haben die besten Ideen.« Das ist kein Romanstoff, das ist irgendwie langweilig.«

K.A.: Wie waren die Reaktionen auf *wir schlafen nicht* bei den Leuten aus dem Umfeld, aus dem Sie die Informationen hatten?

Röggla: In Düsseldorf wurde es ja auch als Stück gegeben. Da gab es eine irre Response von Unternehmensberatern, die sind da scharenweise reingelaufen. Meine Informanten haben sehr unterschiedlich reagiert. Das waren ja ganz unterschiedliche Menschen, die unterschiedliche Verhältnisse zu ihrer Arbeit hatten. Es gab niemanden, der sich verarscht gefühlt hat. Das ist aber eigentlich auch nicht möglich, da der Text so nicht funktioniert. Es gab zwei, drei, die überhaupt nicht reagiert haben, bei denen ich gar nicht weiß, wie die denken. Und dann gab es ein paar die durchaus begeistert waren, das war also durchaus gemischt. Wer richtig negativ reagiert hat, das waren McKinsey und Boston Consulting, die Unternehmensberatungen als Firmen selber. Die fanden das nicht gut, verständlicherweise.

K.A.: Setzen Sie sich für Ihre Bücher schon vorher ein Ziel, oder entwickelt sich das durch die Interviews?

Röggla: Es ist so ein Hin und Her. Das ist ganz schwer aufzu-

dröseln und irgendwie ganz merkwürdig, das merke ich jetzt gerade. Die Katastropheninterviews habe ich im Mai, Juni und Juli 2006 gemacht und die sind dann liegen geblieben. Ich habe gemerkt, ich komme damit irgendwie nicht weiter, das ist so ein Wissenschaftsdiskurs. Ich habe den Modus nicht gefunden. Erst vor kurzem habe ich entdeckt, wie ich diesen Realdiskurs hineinbringen und wie das ästhetisch funktionieren kann. Aus welcher Position ich das erzählen kann, ohne dass es eben so ein papierener Wissenschaftsdiskurs wird. Gerade weil mich das Nichtwissen bei den Katastrophenerzählungen total interessiert. Die meisten Katastrophenromane und -filme funktionieren so, dass immer Wissen gezeigt wird, dass Experten die Welt retten, weil sie wissen, wie es geht. Und wir fallen drauf rein. Das ist klasse. Ich will genau das Gegenteil, das Nichtwissen und das Laienhafte erzählen. Das ist immer schwierig, wenn man mit Wissenschaftlern spricht.

K.A.: Wenn Sie bei Ihrer Recherche merken würden, dass das, was Sie machen, in eine andere Richtung läuft, dass es nicht das ist, was Sie geplant hatten, würden Sie dann auch aufhören?

Röggla: Ja, oder es ändern. Es gibt nicht *das* Thema, sondern es ist sozusagen ein ständiger Dialog zwischen dem was von außen kommt. Es gibt eher einen ästhetisch-thematischen Knoten, der sich dann immer mehr zusammenzieht und dabei fallen natürlich links und rechts Sachen weg, die ich nicht brauchen kann.

K.A.: Sie haben eben gesagt, dass Sie den Erzähler in *wir schlafen nicht* bewusst herausgezogen haben, um die Perspektive der Unternehmensberater zu zeigen. Wie arbeiten Sie mit dem Erzähler in anderen Projekten? Reizt es Sie, auch eine Geschichte mit einem präsenten, »vorhandenen« Erzähler zu erzählen?

Röggla: Das ist total unterschiedlich, wie ich damit arbeite. Es war nicht so, dass ich gesagt habe, ich habe diese ästhetische Struktur, damit die Unternehmensberater richtig getroffen werden. Da kamen viele Faktoren rein. Zum Beispiel hat mich, aus dem Radiomilieu kommend, diese Featurestruktur interessiert, diese Frage nach O-Tönen und auch das Dämonische des Radios. Dass man auch nicht diese ordnende Stimme hat, sondern allein diesen Klängen ausgesetzt ist. *wir schlafen nicht* spielt ja auf einer Messe, und eine Messe ist meist eine akustische Extremsituation, und die habe ich versucht nachzuvollziehen. Zudem gehört zu dieser Featurestruktur oftmals diese Erzählhaltung, also diese sich entziehende Erzählerstimme, die mich ja so fasziniert hat, das war jetzt gar nicht so, dass ich gesagt habe: Unternehmensberater, die entziehen sich, also brauche ich genau so ein gegenüber, also so Masterplanmäßig, das war eher so umgekehrt rum. Also mich fasziniert eine Erzählhaltung: Woher kommt die? Was produziert die? Zu wem gehört die eigentlich?

K.A.: Sie haben gerade das Radio angesprochen, das Featurehafte. Wie entscheiden Sie, ob Ihr Thema nun Hörspiel, Roman oder Essay wird?

Röggl: Einen Roman schreibe ich, wenn ich weiß, ich möchte etwas Größeres bauen, eine größere Textstruktur. Das ist ja eigentlich die Königsform der Literatur und auch das, was am Reizvollsten ist, dass man einen großen Zusammenhang herstellt. Mir geht es aktuell so, dass es mich interessieren würde, diese Sachen auf der Bühne zu sehen, die ich jetzt im Roman ausprobiert habe. Da der aus sehr unterschiedlichen Teilen besteht, kann man da etwas herausnehmen und gucken was passiert, wenn der auf der Bühne gesprochen wird. Ich kann das gar nicht so trennen, wobei ich zunächst schon von der Romanform ausgehe, wenn ich einen Roman schreibe. Ich kann jetzt auch nicht einen Roman nach dem anderen im Jahrestakt schreiben, das geht gar nicht, denn es handelt sich ja immer um einen sehr großen Zusammenhang. Meistens bleibt dann irrsinnig viel offen und übrig und mein Rhythmus wird sich wohl immer mehr in die Richtung entwickeln, dass ich einen Roman schreibe und danach Theaterstücke, die sich dann noch im selben Universum aufhalten, mit Fragestellungen, die ein bisschen anders gelagert sind, anders funktionieren, sich aber thematisch daran anschließen.

K.A.: Sind die Theaterstücke manchmal Materialien, die übrig geblieben sind? Also handelt es sich mitunter um stoffliche Zweitverwertungen?

Röggl: Nein, das würde ich nicht sagen. Das sind eher Fragestellungen, die übrig geblieben sind. Ich mache dann oft komplett neue Recherchen. Bei *junk space* war es beispielsweise so: In dem Stück geht es um Flugangst, also eigentlich auch um Lernprozesse. Wie verlernen wir unsere Ängste? Und warum verlernen wir sie? Und in welchem Modus befinden wir uns da? Das hat viel mit *wir schlafen nicht* zu tun, aber ist etwas komplett Neues. Die agierenden Figuren sind auch keine Unternehmensberater, sondern das sind eher Controller. Leute, die in einem Unternehmen eine fixe Position im Mittelbau haben, also keine leitende Position, sondern Fachbereichsleiter, Programmierer oder eben Controller. Das Stück *draussen tobt die dunkelziffer* ist so eine Art Gegenantwort. Man hat mir gesagt, ich hätte mir mit den Unternehmensberatern nur die gesellschaftliche Elite angesehen und denen eine Bühne gegeben. Dann habe ich mir gedacht: »Okay, ich muss jetzt mal das Gegenteil machen und auf die ganz andere Seite gucken.« Dabei hat es mich aber nicht interessiert, so eine Art Sozialvoyeurismus mit armen Leuten zu machen, sondern mit Leuten, die in die Situation der Überschuldung durchaus auch durch ihr eigenes Verschulden gekommen sind, also etwas höchst Ambivalentes. Auch sind die agierenden Personen in diesem Stück über die Situation verschuldeter Menschen die Angehörigen und die Schuldnerberater. Thema ist also der Umgang mit einer gesellschaftlichen Krise.

K.A.: Sie haben eben von einem größeren Zusammenhang gesprochen. Soziologen sagen zum Beispiel, dass dem Menschen im modernen Kapitalismus der Zusammenhang der Erzählung fehlt. In Ihrem Essay über das Katastrophische oder auch in *Abrauschen* benennen Sie viele moderne gesellschaftliche Missstände. Möchten Sie auf diese Weise einen Zusammenhang herstellen, eine Erzählung schaffen?

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

K.A.: In Ihrem Werk kommt der Gegensatz zwischen »drinnen« und »draußen« immer wieder vor, auch zwischen Zentrum und Peripherie. Sie arbeiten viel mit Gegensätzen. Woher kommen diese?

Röggl: Ich arbeite gern mit Inversionen, was wahrscheinlich auch indirekt mit Gegensätzen zusammenhängt. Bei *Irres Wetter* war



V.l.n.r.: Ursula Geitner, Kathrin Röggl und K.A.-Chefredakteur Benedikt Viertelhaus
(Foto: Stephanie Müller)

der Kontrast von Zentrum und Peripherie ein Strukturprinzip. Was vielleicht mit dem Urbanismuskurs zusammenhängt, der mit dieser Unterscheidung gearbeitet hat, was ich dann in meinen Texten aufgreife. Ich folge sozusagen da dem Diskurs. Oft geht es um Gegensätze, die es aufzulösen gilt. Oft wird aber auch zu Unrecht behauptet, eine Opposition werde künstlich am Leben erhalten, sie existierte nicht mehr.

K.A.: Besonders in Ihrem ersten Werk, *Niemand lacht rückwärts*, fallen einem viele formale Spielereien auf, in späteren wurde das weniger. Wie sehen Sie selbst die Veränderung bzw. Entwicklung in Ihren Büchern? Was hat sich seit dem Beginn Ihres Schaffens aus Ihrer Sicht verändert?

Röggla: Dass ich von einem bestimmten Punkt herkomme und sich die Dinge verändert haben, liegt auf der Hand; wobei ich jetzt auch nicht sagen würde, dass da das letzte Wort gesprochen ist. Es kann sich auch wieder in eine andere Richtung bewegen. Grundlegend verändert hat sich mein Verhältnis zu Sprache. Mit *Niemand lacht rückwärts* komme ich aus einer österreichischen Tradition, der Wiener Gruppe, aus einer sprachexperimentellen Richtung, die vielleicht Sprache eher als eine Entität gesehen hat, obwohl man die einzelnen Autoren jetzt nicht über einen Kamm scheren kann. Ich weiß nur, dass ich selber diese Einstellung hatte. Ich war also wohl an den Machtmechanismen interessiert, aber eher abstrakt, ich habe nicht die unterschiedlichen Sprachen wirklich in ihrem Zusammenspiel gesehen. Geändert hat sich das, je wichtiger die Materialfrage wurde, also die Frage nach dem, was man Thema nennt: »Wie komme ich zu meinen Themen? Was sind Themen überhaupt?« Die Materialfrage hat sich einfach mehr gestellt und kam mit der Zeit stärker dazu. Was als Weg auch irgendwie logisch ist. Man fängt dann bei sich an, nicht unbedingt mit der eigenen Geschichte, aber mit dem eigenen Verhältnis zu Sprache, und ist allgemeiner und kommt dann immer mehr zum Spezifischen. Ich könnte mir vorstellen, dass das eigentlich so eine Art Grundmuster für Schriftsteller ist.

K.A.: Brauchen gesellschaftskritische Texte auch eine unkonventionelle Form?

Röggla: Sie brauchen natürlich eine Form. Ich weiß nicht, ob Ästhetik alleine über Konvention funktionieren könnte. Das wäre dann doch eher Kunsthandwerk, weil man Dinge eben auch ästhetisch reflektieren muss. Man kann nicht einfach sagen, man hat seine Ästhetik, die gibt es schon vorher und die verwendet man und kippt dann irgendwelche Themen hinein, die dann irgendwie behandelt werden. So funktionieren literarische Texte nicht.

K.A.: Sie verwenden in Ihren Büchern grundsätzlich und ausschließlich die Kleinschreibung. Gibt es einen Stoff, den Sie groß schreiben würden?

Röggla: Nein, keinen. Ich habe mit der Kleinschreibung angefangen in Anknüpfung an die Wiener Gruppe. Jelinek hat auch früher klein geschrieben, ebenso Brecht. Ganz unterschiedliche Leute haben das gemacht und ich habe das irgendwann übernom-

men. In der Wiener Gruppe wurde das durch den Hintergrund stärker. Ich habe diese Kleinschreibung beibehalten mehr aus dem Grund, dass ich der Sprachwahrnehmung einen anderen Akzent geben wollte. Man kann ja Sprache auf zweierlei Weisen verstehen. Beide Weisen sind von Bedeutung. Die eine ist: Ich bin souveräner Sprecher, bin Subjekt und Sprache ist mein Werkzeug und ich erzähle eine Geschichte, Sprache bleibt in einer Dienstfunktion. Und die andere ist: Sprache spricht uns, erzeugt uns als Sprecher. Wir könnten ohne das Kollektiv der Sprache gar nicht sprechen. Das wäre nicht möglich. Und wenn man dazu noch die Diskursebene anschaut: Wir könnten ohne Diskurse um uns herum auch gar nicht denken. Das wäre nicht möglich oder bis zu einem gewissen Grad nicht möglich. Die Grundformen des Denkens wären natürlich schon möglich, aber man braucht Diskurse und Sprache, weil Denken eben ein miteinander und gegeneinander Denken ist und ebenso Erzählen ein miteinander und gegeneinander Erzählen. Und das interessiert mich einfach mehr und ich glaube, dass durch die Kleinschreibung das auch deutlich wird. Auf der anderen Seite ist das natürlich eine starke Markierung des Experimentellen, die mich in dieser Stärke auf Dauer stört. Die Leute schauen sich das an, finden das sehr ungewöhnlich und ich habe immer mal wieder überlegt wie ich damit umgehe, aber letztendlich bin ich dabei geblieben.

K.A.: Herrscht dabei nicht auch ein bisschen Angst, durch dieses unkonventionelle Schreiben Leser zu verlieren, die Leute abzuschrecken?

Röggla: Das ist so, ja. Leser verliere ich dadurch. Aber ich denke, dass die Leute, die daran interessiert sein könnten, dass die dranbleiben.

K.A.: Soll das auch Ihre Zielgruppe einschränken?

Röggla: Eine Zielgruppe in dem Sinn habe ich nicht. Aber was hilft es mir, wenn ich jetzt diesen Grundansatz verlasse, nur um mehr Leser anzusprechen. Dann kommt der nächste Schritt, die Frage: »Warum kann ich nicht einfache Geschichten erzählen, da würden mehr zuhören?« Es ist das »Wo fängt's an, wo hört's auf?«. Aber ich werde jetzt nicht vom Verlag gedrängt groß zu schreiben. Die finden das völlig in Ordnung, wie es ist. Es ist nicht so, dass da Druck von irgendeiner Seite käme. Ich werde das beibehalten. Ich merke jetzt, weil ich seit ein paar Jahren auch im Theaterbereich tätig bin, dass meine Texte dort vermutlich auf breiterer Ebene wahrgenommen werden, weil die Leute die Texte nur hören und nicht durch die Kleinschreibung durchmüssen. Aber vielleicht stimmt das auch wieder nicht.

K.A.: Ihre Stücke sind also auch alle klein geschrieben?

Röggla: Ja. Die Schauspieler haben nur ganz am Anfang ein bisschen gemurrt, aber die können damit gut umgehen.

K.A.: In Ihrem Essay *disaster awareness fair* schreiben sie über das Medium Film unter anderem: »solche filme müssten hybride mischungen sein, man dürfte nicht entscheiden können, ob sie

dokumentarfilme oder fictionfilme sind, man dürfte sie überhaupt nicht eindeutig zuordnen können, die erste reaktion auf diese filme müsste sein »was ist denn daaas?!«² – Wollen Sie genau das auch für Ihre Literatur?

Röggla: Ja, ich finde es sehr spannend, wenn man nicht sofort in ein Raster oder eine Schublade gesteckt wird, so nach dem Motto: »Okay, jetzt habe ich das gesehen«, sondern wenn man sich auch Dinge fragen muss. Eben weil ich denke, dass Ästhetik und Thematik oder Politik nicht so zu trennen sind. Wenn man das als Fragestellung verbindet hat man automatisch eine hybride Interpretation. Ich finde auch den Dokumentarismus super spannend. Meistens erleben wir ja Dokumentarfilme so, dass man meint, diese Raster genau zu kennen, wer noch interviewt wird, was noch gezeigt wird. Ästhetisch ist das auch oft sehr klar. Aber die richtig guten Dokumentarfilme, die einen noch nachhaltig beschäftigten, die stellen sich auch diese ästhetischen Fragen, die notwendigerweise auch da sind. Es ist ja ein Film, es sind ja Bilder. Da gibt es Kameraeinstellungen, und dann wird es spannend. So ein Film wie *Sans soleil* von Chris Marker zum Beispiel. Man würde den auch nicht als Dokumentarfilm bezeichnen. Er selbst hat ihn als Essayfilm bezeichnet. Das ist einfach wie ein filmisches Gedicht. Er erzählt einem was von der Welt. Das finde ich super.

K.A.: Versöhnt das gewissermaßen die Modelle von Sartre und Adorno? Sind Sie da in der Mitte, eine Art Versöhnungspunkt? Haben Sie sich mit den Autoren beschäftigt?

Röggla: Mit beiden. Mit Adorno habe ich mich zwar beschäftigt, aber in ganz anderer Hinsicht. Der hat sich in seiner ästhetischen Theorie so an der klassischen Moderne abgearbeitet, da konnte ich mich mit meiner Arbeit nicht so anschließen, für Dada und Populärkultur hatte der ja wenig übrig. Und an Sartre schon gar nicht. Da ist dieser moralische Anspruch, deshalb finde ich es immer schwer mit den beiden. Eine kritische Position ästhetisch zu erzeugen ist einfach etwas sehr, sehr Schwieriges und wird immer wieder neu zu finden sein. Das ist nichts, was man über so eine neunmalklugen »So muss es sein und das ist das Rezept«-Ästhetik lösen kann. Das ist halt schwierig.

K.A.: Aber den moralischen Anspruch, etwas Engagiertes zu schreiben über die Missstände in der Gesellschaft und in der Politik, den sehen Sie nicht? Denn die schreiben ja auch über politische Probleme.

Röggla: Ja, das stimmt schon. Sie haben schon Recht, dass es da etwas gibt. Aber mit Moral habe ich immer so meine Probleme, weil sie immer besserwisserische und zugleich verkürzende Position bezieht und ich eher sagen würde: Mal gucken, was da für Kräfteverhältnisse vorhanden sind, bevor ich mein abschlie-

ßendes »So muss es sein und nicht anders« abgebe. Das greift immer zu kurz.

K.A.: Sehen Sie sich dennoch als politische Autorin?

Röggla: Ich wüsste nicht, wie man unpolitischer Autor sein, wie man unpolitisch schreiben könnte. Wenn ich anfangen würde, Familienromane zu schreiben, in denen unter dem Strich die heile Welt rauskommt, so biedermeiermäßig, dann würde ich ja auch eine politische Position beziehen. Andererseits kann ich ja auch einen Familienroman schreiben, der gerade genau das Gegenteil macht, das hängt dann wieder von der Form ab. Aber es steckt ja immer eine politische Haltung und Position drin, auch wenn man so tut, als wäre sie nicht da. Und gerade dann geht sie ja meistens ins Reaktionäre oder ins Konservative, wobei konservativ als Begriff ja auch schon schwierig geworden ist im klassischen Sinne.

K.A.: *wir schlafen nicht* und auch Ihre anderen Texte weichen sprachlich von der Norm ab. Möchten Sie damit Ihre politischen Aussagen unterstreichen?

Röggla: Das ist eine interessante Frage. Das ist schwierig, weil ich, bevor ich als Prosaautorin geschrieben habe, eine Theaterphase hatte, da war ich 15 oder 16. Aber danach habe ich mit Prosa angefangen und es ist vielleicht so ein typisches österreichisches Missverständnis, dass man über eine experi-

»Die meisten Katastrophenromane und -filme funktionieren so, dass immer Wissen gezeigt wird, dass Experten die Welt retten, weil sie wissen, wie es geht. Und wir fallen drauf rein. Das ist klasse.«

mentelle Sprachform automatisch auch politisch ist. Das ist in Österreich sehr stark ausgeprägt, auch durch die Wiener Gruppe. Irgendwie kommt man dann doch darauf, dass es eben nicht so ist. Aber das ist schon ein Weg dahin gewesen, das genauer zu beschreiben. In *Niemand lacht rückwärts* könnte man das schon herausfinden, speziell in den Freak-Franz-Sequenzen, aber es kommt doch noch sehr aus diesem Geist raus. Es ist in Österreich auch so gewesen, dass das von der Öffentlichkeit so rezipiert wurde. Im Grunde ist das ja eine ganz alte Geschichte, dass die Wiener Gruppe so wichtig war, weil sie Anschluss an die Avantgarde-Tradition der zwanziger Jahre hatte, die ja auch mit der politischen Avantgarde verbunden war. Das hat sich dann weitergereicht.

K.A.: Apropos Traditionen: Sie haben in einem Interview gesagt: »Um jedes Buch spannt sich ein literarisches Kraftfeld.«³ Wie war das zum Beispiel bei *wir schlafen nicht*?

Röggla: Es war so, dass Alexander Kluge und Fichte für mich unheimlich wichtig waren in diesen Jahren. Früher konnte ich immer ganz klar Autoren benennen, die mich beeinflusst haben. Das hat sich bei mir im Moment so ein bisschen ausgefranst. Ich kann nicht mehr sagen: »Das war der Autor, der mich interessiert.« Zum Beispiel Elfriede Jelinek war wichtig, dann kam Witold Gombrowicz und danach Fichte und Kluge. Ich wüsste jetzt nicht einen Autor ganz klar zu benennen. Arno Schmidt war natürlich auch ganz wichtig, fällt mir ein.

K.A.: Texte, die sich mit Fichte und Kluge beschäftigen, finden sich auch auf Ihrer Homepage. *der akustische fichte* beschäftigt sich besonders mit dem Selbstverständnis als Autor: »die Übertragungen sprachlicher Äußerungen vom akustischen in den schriftlichen Bereich und umgekehrt: transkribieren und vorlesen beispielsweise oder Interviews machen, nachdem man schriftlich Fragen formuliert hat. kurz: schnittstellen zwischen mündlichkeit und schriftlichkeit auszuloten auf dem Feld der Literatur.«⁴ Das spricht sehr für die Arbeitsweise von *wir schlafen nicht* oder auch allgemein für das Vorbereiten von Interviews.

Röggla: Ja. Dazu kommen dann auch immer mehr die Sprachgesten, die funktionieren. Das hat mich sehr beschäftigt. Genauso, wie das auszuprobieren. Die Texte funktionieren eben konkret auf unterschiedlichen Ebenen, nicht nur anhand von Theorien usw. Man guckt, auf was für einer Ebene die erzählt werden, wer sie mit welchen Gesten erzählt, ist das eine gestische Geschichte oder eine andere? Und mich interessiert, wie das im Zusammenhang steht, wenn man daraus Sprechsituationen macht. Dann hat man sofort einen theatralischen Raum. Auch im Prosa-Raum hat man sofort eine andere, eine dreidimensionale Ebene im Text.

K.A.: Inwieweit sind Ihre Interviews von Bedeutung, um dem Leser die Wahrheit nahezubringen?

Röggla: Die Wahrheit, das ist immer so eine Frage. *wir schlafen nicht* ist ja im Konjunktiv geschrieben. Was man liest, hat die Form eines Berichts, jemand transportiert uns die sogenannte Wahrheit. Das habe ich extra deswegen gemacht, damit dieser Vermittlungsprozess auch klar wird. Das ist keine Gruppe von Menschen, die eins zu eins gezeigt wird, es geht auch um unsere Vorstellungen von dieser Gruppe und unsere Faszination und unsere Fantasmen. Kollektive Fantasmen und das interessiert mich, das zu zeigen; diese Verbindung zwischen dem scheinbar Realen und dem, was wir daraus machen.

K.A.: Wie viel Realität steckt dann im endgültigen Buch und wie viel ist Fiktion?

Röggla: Es gibt von dem, was da erzählt wird keine Fiktion in dem Sinne, dass ich mir Geschichten ausdenke. Ganz am Schluss des Buches geht es dann ein bisschen in einen Grenzbereich. Aber es ist letztendlich so, dass es Sachen sind wie zum Beispiel, wenn der Single erzählt, dass er jeden Monat sein Auto kaputtfährt. Das ist mir wirklich erzählt worden. Zwar nicht so: »Ich fahre jeden Monat mein Auto kaputt.« Sondern eher: »Ich habe da 'nen Kollegen. Der fährt jeden Monat sein Auto kaputt. Und dauernd hat der Probleme mit der Steuer.« Dann transformiert man das in die 1. Person Singular und übertreibt das dann. Nicht im inhaltlichen Sinne von »Das hat nicht gestimmt«, sondern im Sinne einer sprachlichen Zuspitzung und Pointierung.

Das Gespräch wurde am 31.01.2007 unter der Leitung von Stephanie Müller an der Universität Bonn geführt.

Im Buchhandel erhältliche Werke von Kathrin Röggla:

- Abrauschen. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer, ²2003. 128 Seiten. ISBN 978-3-596-15041-0. 8,90 Euro.
- disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Essay. Graz: Droschl, 2006. 56 Seiten. ISBN 978-3-85420-711-5. 9,50 Euro.
- Irres Wetter. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002. 176 Seiten. ISBN 978-3-596-15131-8. 8,90 Euro.
- Niemand lacht rückwärts. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004. 160 Seiten. ISBN 978-3-596-15132-5. 7,90 Euro.
- really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt a.M.: Fischer, ²2004. 112 Seiten. ISBN 978-3-596-15646-7. 7,90 Euro.
- wir schlafen nicht. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006. 224 Seiten. ISBN 978-3-596-16886-6. 8,95 Euro.

¹ Online unter: <http://www.katastrophennetz.de>.

² Röggla, Kathrin: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 2006. S. 49.

³ Schmidt, Gudrun: »Die Welt als Taubenschlag von Angebot und Nachfrage. Im Gespräch mit Kathrin Röggla über ihr Buch »Irres Wetter« unter: http://www.luise-berlin.de/Lesezeit/Blz00_10/text2.htm (05.01.2007).

⁴ Röggla, Kathrin: der akustische fichte, online unter <http://www.kathrin-roeggla.de/meta/fichte.htm> sowie an anderer Stelle in diesem Heft.