

W I E N E R  
*digitale*  
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Rosa Coppola

**Hörreste, Phonographie, Polyphonie**

Akustische Dispositive der Gesellschaftskritik  
in Kathrin Rögglas Prosawerk

DOI: 10.25365/wdr-03-02-08

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International  
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

# Hörreste, Phonographie, Polyphonie

## Akustische Dispositive der Gesellschaftskritik in Kathrin Rögglas Prosawerk

- 1 Im Zentrum dieses Beitrags steht das Dispositiv des Hörrests, das als zentrales Phänomen der Realismus-Idee von Kathrin Röggla anzusehen ist. Unter ‚Hörrest‘ versteht man die akustischen Einheiten, welche die Grundlage der „Sprachpartituren“ Rögglas bilden. Der Beitrag versucht, den Ursprung und das Funktionieren dieses Schreibprinzips zu erörtern. Am Anfang steht eine Kontextualisierung innerhalb der deutschsprachigen Literaturgeschichte, wobei Korrespondenzen zwischen Rögglas Werk und Hubert Fichte bzw. Sigmund Freud im Vordergrund stehen. Anschließend werden die verschiedenen Deklinationen dieses ästhetischen Dispositivs in einer chronologischen Perspektive gezeigt und diskutiert, mit Beispielen aus *Abrauschen* und *wir schlafen nicht*. Als Abschluss wird ein Blick auf die Ausformung des Polyphonen im Rögglas Prosawerk geworfen.

### 1. Das „hässliche Gespräch“ des zeitgenössischen Realismus

- 2 Im Rahmen der Diskussion über Formen und Funktionen eines „strukturalen Realismus“ (vgl. Kammer/Krauthausen 2020) hat Kathrin Röggla ihre ästhetische Position zur ‚Wirklichkeit‘ als ein ‚Begehren‘ definiert:

Meine ganze Arbeit ist in gewisser Hinsicht als ein Sicharbeiten an der Realität zu verstehen, das Ideal einer Fiktion als rein Ausgedachtes erschiene mir sinnlos und wahnsinnig einsam. Die Tatsache, dass Realismus ein Begehren ist, das eben nicht mehr oder weniger gleichermaßen verteilt ist, hat mich regelrecht überrascht (Röggla 2020: 232).

- 3 Realismus wird also als Streben und nicht als Effekt verstanden, da sich die „Überkomplexität“ der zeitgenössischen Lage bzw. ihre „Unerzählbarkeit“ (ebd: 234) jedem synthetischen Zugriff entziehen und daher einen Prozess der Re-Signifikation verlangen, der auf den ersten Blick Unzusammenhängendes in Beziehung setzt. Der Akt des „Herstellen[s] von Konstellationen“ (ebd: 232) lässt sich als Dominante in Rögglas Ästhetik eruieren: „Doch will man etwas über diese Welt sagen, muss man sich von dem Stoff bewegen lassen. Schon der Eingang in einen Stoff verläuft selten nur durch eine Tür. Und wenn doch, verzweigt sich der Gang gleich danach“ (ebd: 234). In diesem Sinne betont Kathrin Röggla die Bedeutung des dokumentarischen ‚Rohstoffs‘ für ihre Schreibpraxis, den sie durch Feldforschung sammelt und der ihre ästhetische Re-Inszenierung der Wirklichkeit aktiv beeinflusst.
- 4 Bei Röggla besteht dieser Werkstoff in erster Linie aus akustischen Materialien, da die Autorin diskursiv den soziokulturellen Veränderungen nachspürt, welche die *conditio humana* durch den Neoliberalismus ausgesetzt ist. Der Alltagsdiskurs ist dann als die Spielfläche Rögglas künstlerischer Forschung zu erkennen. Die Mündlichkeit, die Stimme sind wichtige Quellen des Röggla’schen Realismus. Es sind die Stimmen, die als Träger des hegemonialen Diskurses, als akustische Belege des „Drehbuch[s], das uns frisst“ (Röggla 2013: 24), fungieren. Dafür etabliert Röggla das „hässliche Gespräch“, worunter sie eine

Dialogtechnik versteht, die darauf abzielt, in den Akt des Sprechens „Stolperstellen“ (Röggla 2013: 393) bzw. unerwartete Abweichungen von einer Denkweise, die von neoliberaler ‚Disziplinierung‘ durchdrungen ist, einzubauen:

Ja, man müsste direkt eine Ästhetik des hässlichen Gesprächs erarbeiten, die dem Maß der Missverständnisse entspricht, der Abstände, dem kommunikativen Abgrund, der sich zwischen Menschen auftut, und zwar nicht existentialistisch verbrämt, sondern konkret, nicht jenseits des Materials, sondern in ihm, in den Diskursen, die ihre eigenen Verwerfungen haben, ihre Diskontinuitäten, Risse. (ebd.: 392)

5 Rögglas Verarbeitung des Akustischen profiliert sich als ästhetische Strategie, um die versteckte Struktur von Denkschablonen gesellschaftskritisch offenzulegen. Der Spielplatz dieser künstlerischen Forschung ist also der Dialog, und die literarische Umsetzung findet in polyphonen Strukturen statt. Der Polyphonie-Begriff wird zum ersten Mal von Michail Bachtin in *Probleme der Poetik Dostojewskijs* (1963) geprägt, wo er feststellt, dass die Darstellung eines Konflikts durch eine Pluralität von Stimmen ein Grundmerkmale jedes Ausdrucks von Realismus ist. Realistisch schreiben heißt bei Bachtin: „To affirm someone else's ‚I‘ not as an object but as another subject“ (Bachtin 1984: 10). Somit lenkt Bachtin die Aufmerksamkeit auf die Reinszenierungsprozesse einer akustischen Vielfältigkeit, welche die Realität in die Literatur überträgt. Dient die Polyphonie bei Dostojewski nach Bachtin dazu, den verschiedenen Manifestationen des menschliche Bewusstseins Würde zu verleihen, so nutzt sie Röggla hingegen als Werkzeug der Kritik an der Realität selbst.

6 Um das Verhältnis zwischen Realismus und Polyphonie in Rögglas Werk zu präzisieren, ist ein Blick auf die ‚Ethnopoese‘ Hubert Fichtes unumgänglich, die Rögglas Beschäftigung mit dem Dialogischen maßgeblich beeinflusst hat.

7 *Strukturen hören und wiederholen: Hubert Fichte*

8 Nach dem Motto „ich nehme eine Realität nach dem anderen Weg“ (Wischenbart 1981: 69) hat Hubert Fichte eine intermediale ethnopoetische Recherche durchgeführt. Seine Dokumentarpraxis erzeugt einen schriftlichen „Wörterteppich“ (von Wangenheim 1981: 29), der immer latent auf das Hier und Jetzt des Dialogs verweist: „Die Schriftform wird also durch etwas gestört, das der mündlichen Gesprächssituation entstammt, aber nicht mehr bzw. nicht direkt zur Darstellung kommt“ (Krauthausen 2014: 186). Die offensichtliche Simulation einer möglichen Gegenwart entsteht aus dem Prozess der Typisierung fremder Stimmen, denn dieser „entindividualisiert ihn [den anderen]; er schneidet in dessen Worten herum und klebt sie auf; schließlich maskiert er sie“ (Trzaskalik 2006:95). Dadurch hebt Fichte die individuelle Lebenserfahrung auf eine kollektive Ebene und ermöglicht poetische Relektüren seiner Interviews, die als alternative Versionen der Wirklichkeit dienen. Das dokumentarische Material bzw. das Gehörte dient als Erkenntnismaterial, anhand dessen die „Wirklichkeit der Sprache““ dargelegt werden kann:

Schon 1967 stellt Fichte fest, dass das eigentlich Literarische weder das zeitlos Wahre noch ein kalkulierbares Wahrscheinliches sei, sondern explizit „das Unberechenbare“. Fichtes literarisches Interesse gilt damit einem Wirklichen, das den rational-kausalen und rational-formalen Darstellungen (in Wissenschaften und Philosophie) entgehen muss. Um die von ihm angezielte Darstellungskompetenz zu erreichen, beschäftigt er sich mit dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, und dabei insbesondere: mit der Wirklichkeit der Sprache. (Kammer/Krauthausen 2020: 22).

- 9 Kathrin Röggla bestätigt den Einfluss von Fichtes Forschungsmethodik in mehreren Essays (vgl. u.a. Röggla 2006: 101f.; Röggla 2014: 27f.; Marx/Schöll 2019: 25f.; Kammer/Krauthausen 2020: 232f.). Darüber hinaus widmet sie Fichte speziell ein Aufsatz, der den sinnbildlichen Titel „der akustische fichte“ trägt (Röggla 2001). Dort spricht die Autorin dezidiert von ihrem eigenen Handeln mit Fichtes Werk und schenkt vor allem seinen Features besondere Aufmerksamkeit, in denen das Spiel zwischen Authentizität und künstlerischer Fiktion in der Akustik ihren Höhepunkt erreicht:

denn schließlich ist ein feature ja mehr als ein text, zumindest was anderes, da geht es doch um akustik, also auch um unterschiedliche sounds, d.h. geräusche, klänge, töne, alle art von stimmen, interferenzen, überlagerungen, technische filter. ein feature, das ist doch eine collage, das sind abgemischte o-töne, jedenfalls eine barocke akustik und nicht nur eine barocke musikeinspielung und genauso hört sich das feature dann an, wie „buchstaben auf'm papier“ erstaunlich, wenn man an all die o-töne denkt, die sich in seinen texten wiederfinden, die ganze mündlichkeit darin, und zudem wie er über audiovisuelle medien schreibt, über filmschnitt, takes und stroboskop-effekte, dem verhältnis von medientechniken und geschichte, auch die eigene medialität in seinen texten reflektiert, aber in seiner radioarbeit das dann nicht umsetzt. (ebd.: o.S.)

- 10 Das Genre des Features verlässt die Grenzen konventionell konzipierter Texte dank der Möglichkeit, mit der Reproduktion der akustischen Umwelt auf die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit zugreifen zu können. Darin liegt die inspirierende Kraft von Fichtes Schreiben für Röggla: Durch sein mediales Spiel schafft er eine intermediale Prosa, in der fremde Stimmen auch in der „vermeintliche[n] Unentschlossenheit des Textes“ (Höppner/Balint u. a. 2017: 330) ihren authentischen *Sound* erhalten und damit die Grenzen der Individualität sprengen. In postfaktischen Zeiten hat eine solche ästhetische ‚Authentizitätsproduktion‘ einen politischen Wert an sich, weil diese Sprachsimulationen der Wirklichkeit realisiert, die neben den von dominanten politischen Kräften verpackten Realitätsversionen parallel laufen. In Rögglas Worten heißt ein solches Prinzip des realistischen Schreibens: „schnittstellen zwischen mündlichkeit und schriftlichkeit auszuloten auf dem feld der literatur“ (ebd.).
- 11 Durch die Fichte'sche ethnopoetische Feldforschung werden diese akustischen Schnittstellen gesammelt, um dann in der Welt des Fiktiven *hässlich*, das meint subversiv zu agieren. Diese Schnittstellen, diese Fragmente des Gesagten können als Hörreste bezeichnet werden.

## 2. Der literarische Text als akustische Textur von ‚Resten‘

- 12 Der Hörrest ist eine Denkfigur, die Kathrin Röggla in den metadiskursiven Sequenzen ihres Romans *Abrauschen* (1997) formalisiert hat. Obwohl er als poetisches Bild entsteht, erweist sich dieser Begriff als wertvoll für die Röggla-Forschung, insofern er nicht nur eine weitere Durchdringung ihrer ästhetischen Umdeutungsoperationen von Wirklichkeit ermöglicht, sondern auch sich mit ihm auch das Verhältnis von Rögglas Werk zu Sigmund Freud erhellen lässt. In der Röggla-Forschung wurde im Gegensatz zur Fichte-Rezeption der Hörrest-Begriff und seine Freud'sche Genealogie bislang kaum vertieft.
- 13 Der Hörrest-Begriff ist vor allem im Frühwerk Rögglas präsent. Es ist die Ich-Erzählerin im Roman *Abrauschen*, die erstmals von „Hörresten“ spricht. Untersuchen Rögglas Prosawerke meist die symbolischen Kontexte des sogenannten „spätkapitalistische[n] Psycho-Szenario[s]“ (Pontzen 2019: 154),

wird hingegen *Abrauschen* pointiert auf einer metadiskursiven Ebene aufgebaut. Die hohe Relevanz der Akustik zeigt sich bereits in der Romandramaturgie. Der Roman beginnt mit dem Umzug der Protagonistin von Berlin nach Salzburg, in das Haus ihres verstorbenen Vaters, infolge eines Hörtraumas:

aber angefangen hat es ja eigentlich damit, daß mir der walkman flöten ging, das war vor einer woche, das er, kaum sah ich einmal hin, auch schon weggeklaubt war, und ich plötzlich haut an haut mit der welt alles mitanhören mußte, auf einmal der kontakt. [...] ich mußte raus aus dieser stadt, soviel war sicher! [...] in diesen tagen ist ja jedes untier vorstellbar geworden, das plötzlich in die stadt einbricht und dasteht hundert meter hoch, die leute heben kurz an ihren köpfen, atmen an und schon wieder ist etwas zur gewohnheit geworden. warum nicht einfach eine plastikplane über das ganze werfen, sich dann umdrehen und weggehen: ja, warum nicht wirklich abhauen? (Röggla 1997: 8-13).

14 Der Walkman-Diebstahl hat symbolischen Wert, da die daraus resultierende plötzliche Stille die Lebensfiktion der Ich-Erzählerin entlarvt. Er lässt sie unerwartet in Kontakt mit der Wirklichkeit Berlins an der Schwelle zur Globalisierung treten. Diese neue Wirklichkeit zeigt ihre neoliberale Fratze etwa in massiver Bautätigkeit oder in der Durchsetzung einer Mentalität, die sich auf raschen Identitätskonsum ausrichtet<sup>1</sup> Der Kontakt mit der „urbane[n] Kakophonie“ (Meyer 2006: 161) der Stadt lässt die Protagonistin nach Salzburg fliehen, wo sie mit ihren Erinnerungen konfrontiert wird. Diese tauchen nicht chronologisch auf, verschmelzen mit der Gegenwart und rauschen dann, dem Titel folgend, ab. Das Hinter-sich-Lassen der Gegenwart Berlins verweist auf die Entfremdung des zeitgenössischen Subjektes, ein zentrales Thema in Rögglas Werk. Die Entfremdung wird in Distanz zum eigenen Leben dargestellt, in einer Distanz, die in engem Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess von Träumen steht. Die Figuren Rögglas entwickeln eine „Fiktion des Überlebens“, die sich in der Nähe der Neurose bewegt. Aus diesem Grund benötigt die Ich-Erzählerin in *Abrauschen* eine Zeit außerhalb der Zeit – eine Zeit, in der Traumata verarbeitet werden können, um sich mit der Gegenwart zu versöhnen. Insofern nimmt die Stadt Salzburg die Gestalt eines metaphysischen Gedächtnisortes an, in dem alternative Lebensmöglichkeiten probiert werden könnten.

15 Die *Spur Freuds* in *Abrauschen*: vom „Tagesrest“ zum „Hörrest“

16 Die „Salzburg-Passagen“ des Romans sind nach dem Motto „was wäre, wenn“ aufgebaut: Figuren aus der Vergangenheit kehren als Gespenster zurück, so als ob die Protagonistin nie nach Berlin umgezogen wäre und ihr Leben in der ruhigen Stadt verbracht hätte. Eine solche „gespenstische“ Figur ist etwa „jo“, der im Verlauf des Salzburg-Aufenthaltes ein Gefährte der Ich-Erzählerin wird, wobei sich sein Wesen ‚vergegenwärtigter Reminiszenz‘ erst am Ende des Romans offenbart:

keine spur mehr von jo, sicher, die uhr tickt, aber keine spur mehr von jo, sicher, der kleine liest, aber jo ist weg.

- wo ist jo?

- der hat gepackt und ist gegangen. [...] wir haben kaum noch miteinander gesprochen in letzter zeit. ist er also zurückgekehrt in sein elternhaus. manchmal sehe ich ihn jetzt noch bei der teppichstange stehen, oder er sitzt wieder auf seinem mountainbike, [...] er ist jetzt wieder 16.

(Röggla 1997:108)

17 Diese Kulisse lässt bereits die ersten Freud'schen Echos anklingen. Die Ich-Erzählerin schwankt zwischen den Polen Berlin und Salzburg, daran ortsspezifische Fiktionen gebunden, die durch die zuvor genannten Sprachsimulationen Wirklichkeit ersetzen. In seiner *Traumdeutung* (1900) beschreibt Freud den Traum



als „von der wachend erlebten Wirklichkeit durchaus Gesondertes, man möchte sagen, ein in sich selbst hermetisch abgeschlossenes Dasein, von dem wirklichen Leben getrennt durch eine unübersteigliche Kluft“ (Freud 1982: 36). Es handelt sich um eine „Form des Denkens“ (ebd.: 86), die Erfahrungen aus der Realität verarbeitet, um die verdrängten Wunscherfüllungen des Träumenden darzustellen. Die Dramaturgie von *Abrauschen* entspricht zunächst einer solchen Begriffsbestimmung, denn in der Dissoziation der Ich-Erzählerin überschneiden sich die harte Wirklichkeit einer globalisierten Gegenwart und der Wunsch nach einer anderen Realität – beide ‚Wirklichkeiten‘ trennt zugleich eine Kluft, die nur durch Erzählen überbrückt werden kann.

18 Laut Freud bilden innere und äußere Reize die Quellen der Traumwelt. Unter den inneren Traumreizen spielt das Infantile eine zentrale Rolle, als unendliches Repertoire vergessener oder verdrängter Erfahrungen (vgl. ebd.: 201f.). In Rögglas Roman taucht eine groteske Figur auf, die „der kleine“ heißt und eine dem Freud'schen Infantilen vergleichbare Funktion erfüllt. Die Figur hat keine festen Umrisse: Man weiß nie, wie alt er ist oder wieso er mit der Protagonistin lebt. Das verleiht dieser Figur hohen symbolischen Wert. Die symbolische Kraft des „kleinen“ wechselt wie die imaginierten Lebensfiktionen der Ich-Erzählerin je nach Situation: Einmal versinnbildlicht er als „gegenwartsidiot“ (Röggla 1997: 28) den Prozess des Spracherwerbs, ein anderes Mal zwingt er der Protagonistin Erinnerungsmomente auf (vgl. ebd.: 19f.), so als ob die Ich-Erzählerin durch seine Präsenz ihre Vergangenheit in einer erzählerisch vermittelten psychoanalytischen Sitzung durchginge.

19 Neben diesen Berührungspunkten zwischen Freuds Traumdeutung und Rögglas Roman steht die Bearbeitung der Vorstellung des ‚Tagesrests‘. Unter Tagesrest versteht Freud „Gedanken befriedigender Natur [...], die aber unerlaubte Befriedigungen ausdrücken“ (Freud 1982: 532). Solche Gedanken nehmen Gestalt von akustischen und bildlichen Tagesfragmenten an, die im Traum zum Sprungbrett für die Enthüllung des Verdrängten dienen:

Es ist sehr wohl möglich, daß ein Tagesgedanke die Rolle des Unternehmers für den Traum spielt; aber der Unternehmer, der, wie man sagt, die Idee hat und den Drang, sie in Tat umzusetzen, kann doch ohne Kapital nichts machen; er braucht einen Kapitalisten, der den Aufwand bestreitet, und dieser Kapitalist, der den psychischen Aufwand für den Traum beistellt, ist alle Male und unweigerlich, was immer auch der Tagesgedanke sein mag, ein Wunsch aus dem Unbewußten. (ebd.: 534)

20 Als „Unternehmer“ des Traums konstituiert der Tagesrest den Ausgangspunkt der Bearbeitung und der Umformung des Realen. Dementsprechend ist der Tagesrest als Rohstoff zu begreifen, der eine alternative bzw. ästhetisierte Darstellung der Wirklichkeit anbietet. Daher kann der Tagesrest als Vorbild des Rögglä'schen ‚Hörrests‘ interpretiert werden, vor allem wegen der gleichen Stellung, die beide im Prozess der Reinszenierung von Lebenserfahrung übernehmen. Mit anderen Worten: Die Bruchstücke von erlebten Dialogen im Rögglas Werk fungieren als Spuren der Wirklichkeit, die, Fichtes Ethnographie folgend, die Aufhebung des Individuellen im Kollektiven ermöglichen. Von diesem Prozess ist in *Abrauschen* die Rede, wenn explizit von „hörresten“ gesprochen wird:

man schaltet sich hier eine harmlose zigarettenstille ein, und schon ist im flur zu hören, wie handgefertigte stories hin- und hernumeriert werden im lachen. sind sie also doch zurückgekommen? was haben sie da wieder mitgebracht? oder sind es etwa nur hörreste, die ich da aufschnappe? ja hörreste und sehreste, würde auch jo jetzt sagen, um keine antwort verlegen, aber was liegt dazwischen, meine liebe, ich meine, was steckt dahinter? (Röggla 1997: 95)

- 21 Die Fragen „was liegt dazwischen“, „was steckt dahinter“ legen semantisch die akustische Treibkraft der fremden Stimmen dar. Die Aufmerksamkeit der Protagonistin richtet sich nicht auf den Grund des Lachens im Flur, sondern auf die Ausdrucksweisen dieser *stories*, die nachweisen, welches ‚fressende Drehbuch‘ agiert wird. Dieselben Fragen kehren im Zusammenhang mit „hörresten“ am Ende des Romans zurück:

hörreste, sehreste, erinnere ich mich, würde jo jetzt sagen: ja, aber was steckt dahinter? würde er sagen, aber jetzt ist er nicht mehr da. niemand ist da. und so wird es eben schwierig: die wahrnehmung verläuft ja immer über andere menschen, die sie filtern, ohne menschen, die sie filtern, ist man schon ausgeschmissen, denn kaum ist man alleine, stürzen dinge schön auf einen ein – nicht zu sagen, zum wievielten mal ich mir die ohren auseinandertreibe, damit sie nicht zusammenfallen auf einen fleck, die augen wachsen ja immer nach, aber die ohren gehen verloren – oder ist es doch die eigene wahrnehmung, durch deren raster man durchknallt? – nein aus dieser frage führt kein weg heraus, nur der herzboiler: (ebd.: 117)

- 22 Dieses Zitat betont die Wichtigkeit der Akustik für den Prozess des Welterkenntnis. Im Kontext von ansteigendem Weißen Rauschen bleibt das Hören wach. Darauf aufbauend gelingt der Versuch, die flüchtige Gegenwart zu begreifen: indem man über das Visuelle hinausgeht, um zuzuhören, d.h. indem man Schnittstelle des Lebens sammelt, um sie neu bzw. anders zu kombinieren. Insofern stellt der Hörrest die kleinste Einheit unserer zeitgenössischen Klanglandschaft dar.

- 23 Ausgehend von der Affinität mit Freuds psychoanalytischem Ansatz könnte man Rögglas Schreiben in Anlehnung an Friedrich Kittlers Medientheorie als ein *phonographisches* definieren. In seinem *Grammophon Film Typewriter* (1986) fasst Kittler eine Mediengeschichte zusammen, welche die Veränderung der Valenz von Ton-, Schrift- und Bildwahrnehmung unter die Lupe nimmt. Bei der Analyse der Entstehung der Psychoanalyse stellt Kittler fest, dass der Kern dieser Praxis in der durch mediale Dispositive geförderte Transkription und Re-Signifizierung des Sprechens liegt: „Damit weist sie Freuds Methode, mündliche Redeflüsse auf unbewußte Signifikanten hin abzuhören und diese Signifikanten sodann als Buchstaben eines großen Rebus oder Silbenrätsels zu deuten, als den letzten Versuch aus, noch unter Medienbedingungen eine Schrift zu statuieren.“ (Kittler 1986: 139)

- 24 Die daraus resultierenden Texte sind dann reinszenierte Beweise bzw. Geräuschpartituren, in denen der Klang der menschlichen Stimme verschriftet wird. Somit wird das Reale vom Therapeuten in einer Weise *phonographiert*, die an das Fichte'sche Motto „Schichten statt Geschichten“ erinnert: „Nicht Gedichte, sondern Indizien speichert der Phonograf“ (ebd.: 129). In einer solchen Konjunktur sind Rögglas Hörreste als akustische Indizien zu betrachten, die aus der Realität entnommen werden und durch die phonographische Arbeit des Umschreibens zu den Schichten werden, die ihre Prosa konstituieren.

- 25 *Reductio ad unum: die Stimmen von Herrn Grunwald*

- 26 Ein entsprechendes Beispiel für das Hörrest-Dispositiv in *Abrauschen* findet sich in der Figur des Herrn Grunwald, einem Immobilienmakler, der an der Wohnung der Protagonistin interessiert ist:

– nicht fisch, nicht fleisch, diese hände: grüß sie – jochen grunwald, immobilienmakler! sagt er und grinst. [...] it's none of your business stapelt auch schon ein habachtvogel hoch, kommt aus der klimaanlage, der kerl, bin ich mir sicher, so wie der gestrickt ist, habe ich bald die wohnungstür im auge, und schon steht wieder einer da, so ein hochgemixter powerranger, marke „jochen grunwald, immobilienmakler, grüße sie!“ – nicht fisch, nicht fleisch, diese geradeaushände – „doch haben sie ihr

paradebeispiel an mensch bei der hand?“ erinnere ich mich. na, also, da ist ja schon eines. „sie wollen diese wohnung verkaufen?“ [...] „sie wollen diese wohnung verkaufen?“ fragt er ein zweites mal, „bin ich hier richtig?“ – „aber hallo, sie sind richtig, immer nur hereinspaziert!“ mein gott, die wohnung hatte ich ja schon ganz vergessen – (Röggla 1997: 98–99)

- 27 Die Figur Grunwalds erscheint in einer verwirrenden Atmosphäre, in der sich die lärmenden Marktumfragen widerspiegeln. Als „powerrangers“ des Immobilienmarkts steht er mit seiner redundanten Sprache für den Typus des penetrant die Tür einrennenden Maklers. Dieser Subsumptionseffekt wird vor allem durch die Wiederholungen der Hörreste in der direkten Rede erzeugt:

da gibt der grunwald nicht nach mit seiner eigenregie: „im moment haben wir dieses projekt in itzling, bürogebäude, das müssen sie sich unbedingt ansehen. überzeugen sie sich, wie da sofort ein straßenleben anfängt, wählen wir es an [...] die stadt aus der geraden locken, kein leichtes spiel, jaja.“ und pfeift. [...] „aber“, und jetzt mach er eine kurze pause, „ich gebe ihnen einen gutgemeinten rat: bringen sie sie erstmal auf vordermann, alles raushauen, ausmalen, den balkon machen, so camouflag, zum besseren verkauf, dann können wir weitersehen, bei so kleinen objekten entscheidet oftmals der optische eindruck. rufen sie mich also an, wenn sie soweit sind, hier ist mein kärtchen!“ und raus ist er. jetzt ist es wieder still. alle sind weg. aber das heißt ja heute nicht mehr. (ebd., 99–102)

- 28 Vergleichbar mit der Modellierung der Traumsymbolik durch das Unbewusste, wie sie Freud gesehen hat, arbeitet Röggla hier mit ‚realem‘ akustischen Material. Anstatt einen verdrängten Wunsch auszudrücken, enthüllen jedoch die reinszenierten Hörreste die Gebote der neoliberalen Macht: „wie da sofort ein straßenleben anfängt, wählen wir es an“, oder „die stadt aus der geraden locken“. Somit schafft die Autorin eine groteske Sprechinstanz, welche die Globalisierungsprozesse, die auch in Salzburger wirksam werden, sprachlich verkörpert.

- 29 Der Stadtteil Itzling, wo die Agentur, für die Grunwald arbeitet, ein „projekt“ hat, war eigentlich ein Randgebiet der Stadt, wo 1988 das Techno-Z, das Informatikzentrum der Universität Salzburg, errichtet wurde. Zahlreiche Unternehmen folgten dieser Initiative in den nächsten zwanzig Jahren und verwandelten einen peripherischen Stadtteil in eine *science-city* (vgl. Mayr 2006). Die unaufhaltsame Ausweitung dieser Dynamik auf die ganze Stadt spiegelt sich nicht nur in den Aussagen Grundwalds, sondern auch in der assonanten Infinitivreihe „raushauen, ausmalen, den balkon machen“, welche die Aggressivität dieses Zwangssanierungsprozesses darstellt.

- 30 In diesen Hörresten erklingt die Stimme der Gentrifizierung, welche die Stadt Berlin bereits erfasst und die Flucht der Ich-Erzählerin verursacht hat. Die sprachliche Performanz Grunwalds kulminiert dann in dem Spruch „so camouflag, zum besseren verkauf“, der als zusammenfassender Slogan für alle Gentrifizierungsprozesse gilt. Der Begriff Camouflage verrät die Fiktivität des laufenden Prozesses, der nicht als Verbesserung, sondern als Verschleierung der bestehenden Mängel zu verstehen ist. Offensichtlich ist das Bedrohliche dieser Worte unbewusst ausgesprochen, da Grunwald selbst nur ein kleiner Rest vor dem Horizont der Globalisierung ist. Daraus kann man folgern, dass die der Wirklichkeit abgelauchten Hörreste sich durch Rögglas Reinszenierung von diskursiven Kontrollmitteln in ästhetische Werkzeuge der Gesellschaftskritik verwandeln.

- 31 Die Grunwald-Episode versöhnt die Ich-Erzählerin mit der Gegenwart, weil ihr hier klar wird, dass die traumatisierende Kraft der Globalisierung überall im Gang ist. Demnächst wird sie sich dafür entscheiden, nach Berlin zurückzukehren.



### 3. Vom Rest zur Totalität: Rögglas Gestaltung der Polyphonie

- 32 Der dokumentarische Ursprung der Hörreste ist dank der Verwendung der direkten Rede im Frühwerk Rögglas besonders deutlich. Im Lauf ihrer künstlerischen Entwicklung wird jedoch die indirekte Rede der kennzeichnende Stilmittel Rögglas bzw. die experimentelle Verwendung des Konjunktivs I (vgl. Rögglä 2016; Krauthausen 2006; Krauthausen 2019; Coppola 2021a). Die konjunktivische Rede verstärkt die Kritik der Schriftstellerin und schenkt gerade durch ihren Distanzierungseffekt der Rolle der Stimme größere Aufmerksamkeit. Beispielhaft dafür ist *wir schlafen nicht* (2004), ein *Theaterroman* über die Sprachwelt von *new economy*. Hier gibt es kaum ‚Hörreste‘ wörtlich zu lesen, aber sie bilden die Textur der konjunktivischen Rede:

*der partner*: ja, er habe seine stimme verloren, also komplett verloren. „da gings nicht mehr“ und in seinem job müsse man eben eine stimme haben, ohne stimme laufe da gar nichts. ihm scheine so im nachhinein, daß die stimme mitunter sein wichtiges werkzeug sei, das sei ja etwas fürchterlich interaktives, so seine arbeitssituation. andauernd kommunizieren, meetings abhalten und nochmals kommunizieren. [...] seine frau habe dann gesagt, es sei erschöpfung, ja, sie habe sogar von einem burnout gesprochen. aber er finde nicht, daß man immer gleich von einem burnout sprechen müsse. [...] er habe zunächst mit stimmtraining begonnen, danach habe er kurse in sprachtechnik besucht, er habe es sogar mit entspannungstechniken versucht – einzig hypnose habe letztendlich bei ihm etwas geholfen, ja, „lachen sie nicht!“ (Rögglä 2004: 107–108)

- 33 Der Konjunktiv beraubt die Figur des „partners“ ihrer Stimme, da er permanent auf Distanz geht. Gegenstand des großen Bedauerns des „partners“ ist der Verlust eines wichtigen Werkzeugs für die Machtausübung in einer Welt der bloßen Kommunikation, wo der Ausdruck seiner Subjektivität deplatziert wäre. In diesem Sinne ist die Fähigkeit, sich stimmlich auszudrücken, nicht mehr mit der Identität eines autonomen Subjekts verbunden, sondern mit der Aktivität des Kaufens und Verkaufens, da in diesem Geschäftssystem die Identität nicht mehr in der körperlichen, sondern in der kommerziellen Dimension konstituiert wird: „If you do not communicate you do not exist, and communicating means selling, and also selling oneself“ (Schininà/Batsad et al. 2019: 231). Ausgehend von Sybille Krämers Definition der Stimme als „Spur des Körpers in der Sprache“ (Krämer/Wirth 2002: 340) kann man daraus schließen, dass der Partner keine körperliche und daher keine menschliche Eigenheit besitzt. Diese Figur ist nicht als indoktriniertes Mensch dargestellt, sondern eher als „Sprechmaschine“ (Kormann/Nagelschmidt et al. 2006: 234). Diese Verwandlung liegt an ihrer vollständigen Verkörperung des neoliberalen Diktats, was sich aus dem Redefluss ergibt, der paradoxerweise jedes körperliche Attribut auslöscht und der Stimme den Status eines Arbeitsapparats verleiht.
- 34 Die steigende Präsenz des Konjunktivs lässt sich einerseits als Merkmal der stilistischen Entwicklung Rögglas darlegen, andererseits markiert die Autorin damit auch die Macht des Neoliberalismus in jedem Aspekt des Alltags. Dieses Verfahren lässt aber die Hörreste nicht beiseite. Sind diese im Frühwerk Rögglas mittels der direkten Rede noch deutlich sichtbar, so werden sie durch die konjunktivische Distanz allmählich verdeckt und künstlicher gemacht. Diese Maskierung des Gesagten bekräftigt die Rögglä'sche Idee eines „hässlichen Gesprächs“, weil sie die Distanz des Individuums zu seiner Stimme – und folglich zu seinem Leben – synthetisch hervorhebt. Darauf abzielend erweist sich die systematische Verwendung des Konjunktivs als das effektivste Werkzeug für die Darstellung eines *gesprochenen* Subjektes.

- 35 Darüber hinaus zeichnet sich Rögglas ‚Relektüre‘ der realistischen Verfahren – eine zentrale Darstellungsfrage der hypermedialen Gegenwart – vor allem in der Herstellung einer *Konstellation* zwischen der individuellen Erfahrung und dem kollektiven Diskurs aus. Entsteht die Grunwalds Figur aus Subsumptionsprozessen einer akustischen Mehrheit, so wird in *wir schlafen nicht* die einheitliche Denkweise des neoliberalen Produktionssystems durch die dialogische Erzählstruktur auf verschiedene Sprechinstanzen bzw. auf eine Totalität – Sprechinstanzen, die trotz ihrer Vielfalt eine einheitliche Meinung zum Ausdruck bringen – verteilt:

die key-account managerin: „also ich empfind’s nicht als belastend.“

der senior-associate: trotzdem würde er sagen: ein adrenalinjunkie sei er nicht –

die key-account managerin: „also ich komme damit klar“. (Rögglā 2004: 177)

- 36 In diesem kurzen Auszug verdeutlicht der Wechsel zwischen direkter und indirekter Rede die Kontaktunfähigkeit der Figuren sowie Rögglas Arbeit an der Polyphonie. Die Key-Account-Managerin und der Senior-Associate leugnen gleichzeitig – jedoch auf zwei verschiedene Arten – die verheerenden Auswirkungen auf ihre Körper und ihr Leben in einem alles durchdringenden Arbeitssystem. Der Eindruck kommunikativer Unerreichbarkeit verdichtet sich im Laufe des Dialogs. Die Grunwald-Episode bringt dagegen eine doppelte Leere zum Ausdruck: Einerseits zeugen die einzelnen Aussagen der Protagonist\*innen von ihrer Dissoziation, andererseits führt Rögglas Montage von Hörresten zum Hinterfragen neoliberaler Praktiken.

- 37 Rögglas ästhetische Entwicklung führt über das Hörrest-Prinzip zur Polyphonie bzw. zum Dialogischen. Im Anschluss an aktuelle Polyphonie-Ansätze, laut denen „der Polyphonie das Dialogische, Interaktive, ja das Interdependente eingeschrieben [ist]“ (Moosmüller/Previšić 2020: 15), ist festzustellen, dass bei Rögglā das Polyphonische als phonografisches Verfahren zu gelten hat, das nach der Subversion diskursiver Strukturen strebt. Es handelt sich dabei um einen „verdrehten“ Bezug zur Mündlichkeit, indem die Aufdeckung der Denk- und Sprechstrukturen durch ihr Gegenteil herbeigeführt wird, nämlich durch ein Vorgehen, das die reale Erfahrung verdeckt und künstlich macht. Das stimmliche Material behält also seine zentrale Rolle in Rögglas Schreiben, insbesondere durch die konjunktivische Umdeutung der Wirklichkeit, denn diese Methode bildet das Fundament des Dialogs, welcher, so Rögglā, das Gegenteil eines Spektakels ist (vgl. Rögglā 2013: 232).

## Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail (1984): *Problem of Dostoevsky’s Poetics* [1963]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coppola, Rosa (2021a): „Der Konjunktiv hat sein Hauptlager in Österreich aufgestellt“. *Echi austriaci nella raccolta die alarmbereiten* di Kathrin Rögglā, in: *Studia austriaca* 29, S. 113–136.
- Coppola, Rosa (2021b): Vor dem Gespenst Anmerkungen zur Sendermannfigur in Kathrin Rögglās *Irres Wetter* (2000), in: Uta Degner/Christa Gürtler (Hg.): *Gespenstischer Realismus. Texte von und zu Kathrin Rögglā*. Wien: Sonderzahl, S. 181–196.
- Freud, Sigmund (1982): *Die Traumdeutung* [1900]. Frankfurt/M.: Fischer.
- Höppner, Stefan (2017): Geheim Amerika – Daheim Amerika? Zu Kathrin Rögglā USA-Bild in *really ground zero* und *fake reports*, in: Iudita Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr: *Kathrin Rögglā*. München: edition text+kritik, S. 319–338.
- Kammer, Stephan/Krauthausen, Karin (2020): Für einen strukturalen Realismus. Einleitung, in: dies.: *Make it real. Für einen strukturalen Realismus*. Berlin/Zürich: diaphanes, S. 7–80.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann + Bose.



- Kormann, Eva (2006): Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Röggla *wir schlafen nicht*, in: Ilse Nagelschmidt et al. (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft: zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Franck + Timme, S. 229–245.
- Krämer, Sybille (2002): Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Gedanken über Performativität und Medialität, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 323–346.
- Krauthausen, Karin (2006): Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*, in: Kultur und Gespenster 2, S. 118–135.
- Krauthausen, Karin (2014): Fiktionen der Rede. Fichtes Annäherung an Afrika, in: Stephan Kammer/Karin Krauthausen (Hg.): Hubert Fichtes Medien. Berlin/Zürich: diaphanes, S. 163–189.
- Krauthausen, Karin (2019), Wette auf die Wirklichkeit. Erzählkalkül in *die ansprechbare* und *Der Wiedereintritt in die Geschichte I* von Kathrin Röggla, in: Friedrich Marx/Julia Schöll (Hg.): Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 157–184.
- Mayr, Norbert (2006): Stadtbühne und Talschluss: Baukultur in Stadt und Land Salzburg. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- Meyer, Franziska (2006): „und dabei heißt es aufbruchstimmung“ Das Verschwinden der Metropolen in ihren Texten, in: German Monitor: Pushing at the Boundaries: Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck. 64, S. 167–188.
- Moosmüller, Silvan/Previšić, Boris (2020): Polyphonie, Multiperspektivität, Intermedialität: Eine Einführung in die terminologischen Grundlagen und den Aufbau des Bandes, in: dies. (Hg.): Polyphonie und Narration. Trier: WVT, S. 1–15.
- Pontzen, Alexandra (2019): Unheimlich vertraut. Kapitalismuskritik und Ressentimentpoetik in Kathrin Röggla's *Nachtsendung*. *Unheimliche Geschichten*, in: Friedrich Marx/Julia Schöll (Hg.): Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla. Würzburg: Königshausen + Neumann, S. 141–156.
- Röggla, Kathrin (1997): Abrauschen. Frankfurt/M.: Fischer.
- Röggla, Kathrin (2000): Irres Wetter. Frankfurt/M.: Fischer.
- Röggla, Kathrin (2001): der akustische fichte. Abgerufen von [www.kathrin-roeggla.de/meta/der-akustische-fichte](http://www.kathrin-roeggla.de/meta/der-akustische-fichte), Zugriff am 27.5.2021.
- Röggla, Kathrin (2004): wir schlafen nicht. Frankfurt/M.: Fischer.
- Röggla, Kathrin (2006): stottern, stolpern, und nachstolpern – zu einer ästhetik des literarischen gesprächs, in: Kultur und Gespenster 2, S. 98–107.
- Röggla, Kathrin (2013): Die Rückkehr der Körperfresser [2006], in: dies.: besser wäre: keine. Frankfurt/M.: Fischer, S. 23–38.
- Röggla, Kathrin (2013): Reality Bites. In der Gerüchteküche – Paderborner Poetikvorlesungen [2011], in: dies.: besser wäre: keine. Frankfurt/M.: Fischer, S. 283–410.
- Röggla, Kathrin (2013): Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion, in: dies.: besser wäre: keine. Frankfurt/M.: Fischer, S. 209–232.
- Röggla, Kathrin (2014): Essenpoetik. Abgerufen von [www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/lum/roeggla-essenpoetik.pdf](http://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/lum/roeggla-essenpoetik.pdf), Zugriff am 27.5.2021.
- Röggla, Kathrin (2016): Züricher Poetikvorlesungen. Abgerufen von [www.kathrin-roeggla.de/meta/zuerich-2016-1](http://www.kathrin-roeggla.de/meta/zuerich-2016-1), Zugriff am 27.5.2021.
- Röggla, Kathrin (2019): Die Bamberger Poetikvorlesungen, in: Friedrich Marx/Julia Schöll (Hg.): Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla. Würzburg: Königshausen + Neumann, S. 19–82.
- Röggla, Kathrin (2020): Deckerzählung, in: Stephan Kammer/Karin Krauthausen (Hg.): Make it real. Für einen strukturalen Realismus. Berlin/Zürich: diaphanes, S. 229–241
- Schininà, Alessandra (2019): Alienated and Evanescent Identities in the Contemporary World of Austrian Author Kathrin Röggla, in: Guri E. Batsad u. a. (Hg.): Exploring Identity in Literature and Life Stories: The Elusive Self. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, S. 228–240.
- Trzaskalik, Tim (2006): Geklebte, gelebte Blätter. Notizen zum Genre des Interviews bei Hubert Fichte, in: Kultur und Gespenster 2, S. 82–97.
- Wangenheim, Wolfgang (1981): Zum Stil Hubert Fichtes, in: text + kritik 72, S. 23–29.
- Wischenbart, Rüdiger (1981): „Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint.“ Ein Gespräch mit Hubert Fichte, in: text + kritik 72, S. 67–85.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Es muss kurz erwähnt werden, dass die Themen der Gentrifizierung und des Identitätskonsums im Zentrum des Prosawerks *Irres Wetter* (2000) stehen, wo ein expliziter Bezug auf Freud zu finden ist: „stellt euch vor, von einem tag auf den anderen kein deutsch mehr zu können, nur noch broken english! – wieso broken english? wir verstehen noch immer nicht, nur er zündet sich schließlich eine zigarette an und erinnert sich an freud“ (Röggla 2000: 194; vgl. dazu Coppola 2021b). Ein weiterer Verweis auf Freud findet man in der 2016 erschienenen Erzählsammlung *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*, die sich, dem Unheimlichen widmet.

## Zusammenfassung

Kathrin Röggla's künstlerische Produktion lässt sich als medienübergreifendes Werk verstehen, in dem durch eine kritische Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen. Rosa Coppola untersucht Röggla's intermediale Inszenierungsstrategien, die in Hubert Fichtes Interviewtechnik eine Grundlage haben. Coppola stellt den Begriff des "Hörrests" ins Zentrum – eine Neubearbeitung des Freud'schen Begriff des "Tagesrests" – und analysiert in zwei Prosatexten die Röggla'sche Re-inszenierung der Mündlichkeit.

## Abstract

Kathrin Röggla's artistic production may be understood as a cross-media oeuvre in which a critical portrayal of current society blurs the line between fact and fiction. Rosa Coppola examines Röggla's intermedial strategies of staging based in Hubert Fichte's interviewing method. Coppola focuses on the concept of the "remnant of listening" – a reworking of Freud's concept of the "remnant of the day" – and analyses Röggla's re-staging of orality in two prose texts.

**Schlagwörter:** Polyphonie, Kathrin Röggla, Phonographie

## Author

**Rosa Coppola**

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

