

PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von

Jürgen Schiewe, Hartmut Steincke und Horst Wenzel

in Zusammenarbeit mit

Jens Pfeiffer

Hef 234

**Sprache – Literatur –  
Literatursprache**

Linguistische Beiträge

Herausgegeben von

Anne Betten

und

Jürgen Schiewe

ERICH SCHMIDT VERLAG

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter  
ESV.info/978 3 503 12294 3

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums  
für Wissenschaft und Forschung in Wien und der  
Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 12294 3  
eBook: ISBN 978 3 503 12295 0

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten  
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2011  
[www.ESV.info](http://www.ESV.info)

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der  
Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch  
bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht  
sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm ANSI/NISO  
Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

## Inhaltsverzeichnis

<i>Anne Betten / Jürgen Schiewe</i> Vorwort .....	7
<i>Neva Štibar</i> De(s)automatisierung der Sprache und Wahrnehmung: ein für die zeitgenössische deutschsprachige Literatur gültiges Differenz- und Qualitätskriterium? .....	13
<i>Marie-Hélène Pérenne</i> Über den Umgang mit unglaubwürdigen bzw. polyphonen Erzählern .....	34
<i>Georg Weidacher</i> Die Indizierung von Perspektiven: Perspektivierung auf mikrotextueller Ebene in literarisch-narrativer Prosa .....	52
<i>Emmanuelle Prak-Derrington</i> Mein Ende ist mein Anfang: Wiederholung und Zeitstruktur im Roman .....	70
<i>Irmtraud Behr</i> „Ja, Herr von Stechlin, alles Zeichen der Zeit.“ Zu einigen Funktionen von verblosen Sätzen in literarischen Gesprächen, am Beispiel von Fontanes Roman „Der Stechlin“ .....	90
<i>Nicole Fernandez Bravo</i> Poetik der Ausparung und der Zeichenverdichtung in Handkes Erzählung „Wunschloses Unglück“ .....	105
<i>Angelika Redder</i> Fragmentierte Sprache als narrativer Stil – Peter Handke .....	118
<i>Anne Betten</i> Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart .....	132
<i>Verena Ronge / Constanze Spielf</i> Zum Zusammenspiel von Syntax, Lexik und Handlungsmuster in Winklers „Natura Morta“ und Jelineks „Die Ausgesperrten“ .. Eine Mehrebenenanalyse literarisch-ästhetischer Texte .....	154

<i>Michaela Reinhardt</i>	
<i>Poetische Sprache</i> in zeitgenössischen Theatertexten – am Beispiel von Kathrin Röggla, „worst case“ .....	176
<i>Ulla Fix</i>	
Theatertexte lesen. Sprachwissenschaftliche Zugänge zu Theatertexten .....	197
<i>Eva-Maria Thüne</i>	
Die neue Blickrichtung. Augenmetaphern und -zeichnungen in Unica Züms „Das Haus der Krankheiten“ .....	211
<i>Jürgen Schiewe</i>	
Vom Schreiben in der Fremdsprache – Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada .....	228
<i>Hans Wellmann</i>	
Zur „Grammatik“ eines Tagebuchs. Über Hofmannsthal's Aufzeichnungen .....	243
<i>Luise Lieflander-Leskinen</i>	
Funktionen von Modalpartikeln in fiktionalen Dialogen von Hans Fallada und den Übersetzungen ins Finnische .....	263
<i>Simona Leonardi</i>	
Pragmatische Konstellationen und stilistische Verfahren in Johann Fischarts „Geschichtklitterung“ .....	269
Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger .....	288

Vorwort

In den letzten Jahren hat es in der Germanistik – aus der alle Beiträge unseres Bandes kommen – verschiedene Initiativen gegeben, das Verhältnis von Sprach- und Literaturwissenschaft in Hinblick auf das Forschungsfeld „Sprache in der Literatur“, „Literatursprache“ neu zu beleben und dabei die (meist als gescheitert angesehenen) früheren Ansätze kritisch zu revidieren.<sup>1</sup>

Die Betrachtungen der neueren Kooperationsversuche beginnen meist mit der Rezeption des Strukturalismus in den 1970er Jahren, als die Hoffnung bestand, „durch den gemeinsamen Gebrauch der neu entwickelten mathematischen und kybernetisch-informations-theoretischen Methoden“ der Disziplin „einen neuen interdisziplinären Antrieb zu geben“<sup>2</sup> – eine Hoffnung, die, wie Ulla Fix es jüngst anhand einschlägiger Artikel der 1971 gegründeten Zeitschrift „Literaturwissenschaft und Linguistik“ (Lili) nachzeichnete, schon 1974 als gescheitert galt.<sup>3</sup>

Der nächste Versuch, „das Zusammengehen der Teildisziplinen“ noch einmal zu erproben, wird sodann in der durch die Entwicklungen einer pragmatisch ausgerichteten Textlinguistik angeregten „Diskussion von Gattungs- und Textsortenfragen“ gesehen.<sup>4</sup> Auch die von der „Zeitschrift für germanistische Linguistik“ (ZGL) angeregte interdisziplinäre Diskussionsrunde von Sprach- und Literaturwissenschaftler/innen 2008<sup>5</sup> kann bei der Antwort auf die Frage, „was die Textlinguistik nach rund 35 Jahren textlinguistischer Forschung für die Analyse literarischer Texte (noch) zu bieten“<sup>6</sup> habe, zu der Überzeugung, dass das „Kon-

<sup>1</sup> Wir beziehen uns v.a. auf folgende Überblick: Heiko Hausendorf: Zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft: Textualität revisited. Mit Illustrationen aus der Welt der Urahaussichtskarte, in: Zeitschrift für germanistische Linguistik 36,3, 2008: Themenschwerpunkt „Zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft“, besorgt von Heiko Hausendorf, S. 319-342; Ulla Fix: Literaturwissenschaft und Linguistik. Das Projekt „Lili“ aus heutiger linguistischer Sicht, in: Journal of Literary Theory 4,1, 2010, S. 19-40. Aufschlussreich sind u.a. auch Beiträge aus: Beziehungen zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft, hg. v. Michael Hoffmann, Christine Keßler, Frankfurt/Main u.a. 2003.

<sup>2</sup> Fix (Anm. 1), S. 23.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Hausendorf (Anm. 1), S. 336 f. sowie die Publikation der Beiträge in der Zeitschrift für germanistische Linguistik 2008 (Anm. 1).

<sup>6</sup> Hausendorf (Anm. 1), S. 321.

## Michaela Reinhardt

Poetische Sprache in zeitgenössischen Theater texts –  
am Beispiel von Kathrin Röggla „worst case“

(ICH) mal sehen, ob die wälder wieder brennen,  
mal sehen, ob eine hitze uns entgegenschlägt;  
mal sehen, ob der rauch die tiere aus den  
büschen treibt, deren namen wir nicht kennen,  
mal sehen, ob das eine stille nach sich zieht.<sup>1</sup>

Mit diesen Zeilen beginnt das Theaterstück „worst case“ (2008) von Kathrin Röggla.

Angesichts der breiten Spanne derzeitiger Textproduktionen im deutschen Theater mag man mit Hans-Peter Bayerdörfer vermuten, dass das Theater an einen „Status ästhetischer Universalität gelangt ist, der frühere Linien der Abgrenzung hinfallig werden lässt.“<sup>2</sup> Inzwischen dürfte es sich in seiner Formensprache so weit emanzipiert haben, dass es auch wieder Text und Sprache als Produktivverfahren zulassen kann.<sup>3</sup> Dabei stellt sich allerdings die Frage, inwiefern es dies tatsächlich tut. Zu Recht wird bemängelt, dass Texte im Theater auch heute noch „eine gespenstische Schattensexistenz“<sup>4</sup> führen, und dass, wie Heiner Müller es formulierte, „der Text im deutschen Theater nicht als Wirklichkeit anerkannt, [...] die eigene Wirklichkeit von Texten negiert [wird].“<sup>5</sup>

Was die heutige Funktion von Sprache im Theater betrifft, wird meistens auf die Akzentuierung des physischen Sprechaktes verwiesen, sowie auf das Hervortreten der materiellen Qualitäten (Klang, Ton, Rhythmus) im Zusammenhang mit

Dekonstruktion und Desemantisierung.<sup>6</sup> So scheint es, als habe die Sprache ihre bedeutungsgenerierenden, semantischen Funktionen grundsätzlich eingebüßt. Dem soll der vorliegende Beitrag widersprechen.

Immer wieder streitet man Theater texts ihren Rang als eigenständige Kunstwerke ab, auch wenn Erika Fischer-Lichte bereits 1990 mit Blick auf das Zeichensystem des Theaters betont hat, dass Text und Aufführung als autonome Kunstwerke zu betrachten sind.<sup>7</sup> Sowohl in der Theaterwissenschaft als auch in Literatur- und Sprachwissenschaft wird ihnen noch zu wenig Beachtung geschenkt, obwohl gerade die Zusammenarbeit dieser drei Disziplinen die beste Voraussetzung für ihr Erforschen wäre. Bei der Bewertung von Theater texts wird in den meisten Fällen von der Inszenierung ausgegangen (und nicht vom Text selbst).<sup>8</sup> Auch verdienstvolle Rehabilitierungsversuche des Theater texts sind hiervon nicht ganz frei. Nach Theresia Birkenhauer wird zwar die Unterscheidung zwischen literarischen Texten und Theater texts insofern obsolet, als sich „das neue Texttheater“ dadurch auszeichnet, dass „Sprache nicht länger funktionaler Teil der dramatischen Handlung ist, sondern eine eigene Bewegung entfaltet, die nun umgekehrt das szenische Geschehen transformiert“.<sup>9</sup> Allerdings ist es auch für Birkenhauer erst „die Inszenierung, die eine Dimension der Sprache realisiert, die sich von der Darstellungs- und Mitteilungsfunktion dramatischer Rede löst. Sie schafft neue Bedeutungsräume“.<sup>10</sup>

Im vorliegenden Beitrag hingegen soll der Fokus auf dem noch nicht inszenierten Text liegen, auf dem Theater text als sprachlichem Kunstwerk, in welchem solche Bedeutungsräume bereits angelegt sind (sein müssen!). Am Beispiel von Kathrin Röggla „worst case“ soll das Phänomen der *poetischen Sprache* genauer in den Blick genommen werden. Zu untersuchen ist dabei die Beschaffenheit der sprachlich *poetischen Gestalten*, die die jeweils spezifische *Texttheatralität* konstituieren und die Öffnung neuer Bedeutungsräume ermöglichen. Im ersten Teil wird zunächst die alte Frage nach der *poetischen Sprache* noch einmal vor dem Hintergrund neuerer Positionen der Stülforschung aufgerollt und in Beziehung zu dem theaterwissenschaftlichen Begriff der *unmittelbaren Texttheatralität* gestellt.

Wenn im Folgenden von *Sprache* die Rede ist, ist damit zur Vereinfachung ausschließlich die *Verbal*sprache gemeint.

- 1 Kathrin Röggla: *worst case*, in: *Theater heute*, 2009, Heft 01, Stückabdruck, S. 2 (im Folgenden WC). Uraufführung des Stückes: Oktober 2008 in Freiburg.
- 2 Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Vom Drama zum Theater text?* Tübingen 2007, S. 13.
- 3 Ebd.
- 4 Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, S. 9.
- 5 Heiner Müller im Programmbuch zu Robert Wilsons *The CIVIL wars* (Köln 1984), zitiert nach Manfred Pfister: *Meta-Theater und Materialität. Zu Robert Wilsons The CIVIL wars*, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 454-473, hier S. 458.

6 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 2005, S. 263.

7 Erika Fischer-Lichte: *Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung*, in: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, hg. v. Renate Möhrmann, Berlin 1990, S. 233-260, hier S. 252.

8 Vgl. hierzu den Kommentar des Jurors Wolfgang Kralicek aus Anlass der Mülheimer Theater Tage 2009, in: *Theater heute* 2009, Heft 05, S. 18 f.

9 Theresia Birkenhauer: *Zwischen Rede und Drama Sprache und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*, in: Bayerdörfer (Anm. 2), S. 15-23, hier S. 21.

10 Birkenhauer (Anm. 9), S. 21, Hervorhebung von M.R.

Mit Blick auf die vielfältigen Schreibweisen und die Infragestellung des Begriffs *Drama* ist es sinnvoll, in Anlehnung an Poschmann allgemein von *Theatertexten*<sup>11</sup> zu sprechen. *Theatertext* meint hier den schriftlich fixierten monomedialen Text, welcher sich von der Aufführung als seinem *Interpretanten*<sup>12</sup> unterscheidet.

## 1. Zur sprachwissenschaftlichen Untersuchung von Theatertexten

Bisher liegen insgesamt wenige sprachwissenschaftliche Untersuchungen von deutschen Theatertexten vor.<sup>13</sup> Besonders Bettens Studien zum Drama der siebziger Jahre<sup>14</sup> haben belegt, dass Autoren wie Kroetz, Bauer, Walsert u.v.a. den Eindruck von Authentizität zu vermitteln verstehen, obwohl sich die sprachlichen Strukturen, die sie verwenden, in vielen von der Alltagssprache unterscheiden, auf die sie referieren. Betten betont, dass auch eine Ästhetik des Realismus immer auf Wirkung berechnet sei. Dies bedeute den „gezielten Einsatz als Wirkungsvoll erkannter Mittel, das heißt Stilisierung“.<sup>15</sup> Diese Stilisierung der Theatertexte ist aber nicht nur aus ihrer Funktion heraus zu erklären, sondern auch aus den Rahmenbedingungen des Mediums Theater, welche Kondensierung, Konzentration, Intensivierung erfordern. Darüber hinaus ist die Sprache im Theatertext immer auch Ausdruck der kommunikativen Gesamterfahrung des Autors,<sup>16</sup> d.h. sie ist unter anderem auch durch vorgeprägte Muster aus der Tradition der Bühnensprache bedingt.

Betten stellt in ihrer Studie abschließend fest, dass auch der jüngste Sprachrealismus „gemachtes Modell“<sup>17</sup> sei und sich das Theater der achtziger Jahre zunehmend bewusst von der soeben eingeholten (Sprach-)Wirklichkeit zu entfernen scheine.<sup>18</sup> Diese Tendenz lässt sich inzwischen im Rückblick auf die achtziger und neunziger Jahre bestätigen.

Zeitgenössischen Theatertexten lassen sich auf den ersten Blick zwei Schreibweisen zuordnen: Texte, die einem gewissen Sprachrealismus verpflichtet sind und stark auf Alltagssprache referieren, und solche, in denen die Sprache vornehmlich eine eigene Bewegung entfaltet, auch in ihrer *Präsenz*. Materialität und Musikalität wahrnehmbar wird. Zu diesen *poetischen* Theatertexten mit ihrer spezifischen, ihnen eingeschriebenen *Texttheatralität* gehört Kathrin Röggla in „worst case“. Angesichts der sprachlichen und strukturellen Vielgestaltigkeit in „worst case“ ist Methodenvielfalt und -flexibilität erforderlich, um den ästhetischen Code zu analysieren, der Beschaffenheit von *Texttheatralität* nachzuspüren und Vertextungsstrategien zu erschließen. Da Rögglas Text zwar auf Figuren-Dialogen aufbaut, andererseits aber auf Vielstimmigkeit und Diskursivität,<sup>19</sup> muss die Analyse auch textlinguistische Methoden miteinbeziehen. Für das Erfassen der *poetischen Sprachgestalt(en)* wird in dieser Arbeit die Stilanalyse als übergeordnetes Verfahren betrachtet. Dies leitet sich aus der Erkenntnis her, dass *poetische Sprache* grundsätzlich als *Stil* aufzufassen ist, wie im Folgenden ausführlicher erläutert wird.

Alle methodischen Herangehensweisen müssen stets der Textsorte *Theatertext* mit ihrer grundlegenden Funktion Rechnung tragen, d.h. der Tatsache, dass solche Texte immer im Blick auf eine szenische Umsetzung geschrieben sind.

## 2. Poetische Sprache = Stil = Gestalt, Mehr an Bedeutung und Wirkung

Mit anderen Worten, Poesiehaftigkeit ist nicht etwas, was der Rede mit rhetorischem Schmuck hinzugegeben wird, sondern eine vollständige Neubewertung der Rede und all ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien.<sup>20</sup>

Roman Jakobson stellt bereits in seinem berühmten Aufsatz „Linguistik und Poetik“ die wichtigsten Überlegungen in Bezug auf *poetische Sprache* an, die später weitergeführt werden. Eine herausragende Erkenntnis ist, dass *poetische Sprache*

<sup>17</sup> Betten (Ann. 14), S. 398, als Zitat von Peter Handke.

<sup>18</sup> Ebd., S. 399.

<sup>19</sup> Häufig werden Texte wie dieser als „nicht mehr dramatisch“ (Poschmann, Ann. 11) bzw. „postdramatisch“ (Lehmann, Ann. 6) definiert.

<sup>20</sup> Roman Jakobson: Linguistik und Poetik (1960), in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literarwissenschaft, hg. v. Jens Ijve, Bd. II/1, Frankfurt/Main 1970, S. 142-178, hier S. 178 (im Folgenden zitiert mit der Sigle LP).

<sup>14</sup> Anne Betten: Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre, Heidelberg 1985.

<sup>15</sup> Ebd., S. 45.

<sup>16</sup> Vgl. Ernest W.B. Hess-Littich: Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung, in: Dialogue Analysis IX (Ann. 13), S. 85-98, hier S. 85.

<sup>11</sup> Anstelle von „Drama“, „Textvorlage“, „Spielvorlage“, „Textsubstrat“, usw.; vgl. Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997, S. 38 ff.

<sup>12</sup> Fischer-Lichte (Ann. 7), S. 252.

<sup>13</sup> Zu erwähnen sind z.B.: Harald Burger, Peter von Matt: Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. F. X. Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Zeitschrift für germanistische Linguistik 2, 1974, S. 269-298; des Weiteren die Arbeiten von Ursula Roumois-Hasler, v.a.: Dies.: Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Martine Fleisser („Fegefeuer in Ingoldstadt“) und Elise Lasker-Schüler („Die Wupper“), Bern, Frankfurt 1982; ferner Arbeiten von Anne Betten aus den 1970er und 1980er Jahren, bei denen es vornehmlich um einen Vergleich von dramatischen Dialog und gesprochener Alltagssprache geht. Später hinzu kommen u.a. Tagungsbeiträge aus Dialoge Analysis IX. Dialogue in Literature and the Media. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003, Bd. I: Literature, hg. v. Anne Betten, Monika Dannerer, Tübingen 2005.

<sup>14</sup> Anne Betten: Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre, Heidelberg 1985.

<sup>15</sup> Ebd., S. 45.

<sup>16</sup> Vgl. Ernest W.B. Hess-Littich: Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung, in: Dialogue Analysis IX (Ann. 13), S. 85-98, hier S. 85.

che, wie in der hier zitierten Schlussfolgerung formuliert, grundsätzlich neue Bedeutung generiert.

Für Jakobson steht außer Zweifel, dass die *Poetik* als wesentlicher Bestandteil der Linguistik aufzufassen ist (LP, S. 143), da letztere „geeignet ist, alle möglichen Probleme der Beziehung zwischen Rede und dem ‚Universum der Rede‘ zu erforschen“ (LP, S. 144). Unter den sechs von ihm beschriebenen Funktionen der Sprache sei die *poetische Funktion* dadurch gekennzeichnet, dass sie die „Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen“ (LP, S. 151) darstelle. Durch die *poetische Funktion* werde das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination übertragen, was Jakobson am Beispiel poetischer Lautstrukturen erläutert.

Wichtiger Ausgangspunkt der Analysen sind für Jakobson die „gegebene Sprache“ und die „gegebene poetische Konvention“ (LP, S. 173). Jakobson betont, dass die Linguistik, wenn sie sich mit der *poetischen Funktion* befasst, ihr Untersuchungsfeld nicht auf die Dichtung beschränken kann. Poetische Strukturen ließen sich beispielsweise ebenso in Werbetexten und Wahllogos finden. Umgekehrt wäre es zu vereinfacht, Dichtung auf die rein *poetische Funktion* der Sprache zu reduzieren. Diese habe in der Wortkunst lediglich eine „dominante Funktion“ (LP, S. 151). „Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht nicht den Bedeutungscharakter aus, sondern macht ihn doppeldeutig“ (LP, S. 170). Mehrdeutigkeit sei ein „immanenter, unabtrennbarer und notwendiger Bestandteil jeder Nachricht mit Einstellung auf sich selbst“, sei „Grundlage von Dichtung“ (LP, S. 169). Eine weitere wichtige Erkenntnis Jakobsons liegt darin, dass Sprache durch ihre *poetische Funktion* an zeitlicher (und räumlicher) Dimension gewinnen kann, wie es auch in anderen Kunstformen (z.B. der Musik) geschieht (LP, S. 153). Viele Merkmale der Dichtung, so stellt Jakobson fest, gehörten allerdings „nicht zur Wissenschaft von der Sprache, sondern zur umfassenden Zeichentheorie, d.h. zur allgemeinen Semiotik“ (LP, S. 143). Auf dieser Basis bewegen sich die Überlegungen Jurij M. Lotmans<sup>21</sup>, welcher erklärt, dass Literatur wie Kunst und Film zur Klasse der sekundären modellbildenden semiotischen Systeme gehöre. Die Struktur *poetischer Sprache* sei im Vergleich zur natürlichen Sprache erheblich komplexer. Und „diese komplizierte künstlerische Struktur gestattet es, einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte.“<sup>22</sup> *Poetische Sprache* bedeutet in diesem Sinne auch bei Lotman in erster Linie ein „Mehr“ an Information.

Von der Prager Schule geprägt wird der Begriff der *Entautomatisierung*, d.h. der nicht mehr automatischen Beziehung zwischen Sprache und Wahrnehmung als wichtigster Eigenschaft literarischer bzw. poetischer Sprache. Demnach entsteht *poetische Sprache* grundsätzlich durch die *Abweichung* von grammatischen,

semiotischen, pragmatischen oder auch poetischen Konventionen. Dadurch, dass *poetische Sprache* als semiotische Kategorie aufgefasst wird, ergeben sich zwei weitere wichtige Aspekte. Zum einen werden auch außersprachliche Ebenen berücksichtigt und damit die Möglichkeit, „je nach Erfordernis den gesamten soziokulturellen Kontext in die Darstellung poetischer Kommunikation ein[z]ubeziehen.“<sup>23</sup> Zum anderen tritt die Funktion des ko-produzierenden Rezipienten mehr in den Vordergrund. Mit dieser letzten beschäftigt sich im Besonderen Manfred Bierwisch in seinen Überlegungen zu möglichen Regelsystemen poetischer Strukturen.<sup>24</sup> Bierwisch geht davon aus, dass es eine „poetische Kompetenz“ gibt, d.h. „die menschliche Fähigkeit, solche Strukturen zu produzierender Form ihre Wirkung zu verstehen.“<sup>25</sup> Anhand der Untersuchung unterschiedlicher Formen der *Abweichung* müsse es möglich sein, bestimmte poetische Regularitäten und eine „Skala der Poetizität“<sup>26</sup> auszumachen. Er stellt weiterhin fest, dass die Trivialisierung zahlreicher poetischer Regularitäten zur Erablöserung stets neuer Abweichungsregeln führt<sup>27</sup> und dass ein bestimmtes Regelsystem erst mit dem Werk entsteht. Für den Leser oder Hörer bedeute dies:

[...] daß er erst im Prozeß des Verstehens das Regelsystem erwirbt, demgemäß er den Text versteht. Er befindet sich, nachrichtentechnisch gesprochen, in der Situation des Kryptanalytikers, der nicht decodiert, sondern den Code brechen muß. [...] Diese Situation ist von der des einfachen Sprechakts grundsätzlich verschieden und gibt vielleicht eine annähernde Erklärung für den sogenannten *creative[n] Stil*.<sup>28</sup>

Zwei wichtige Aspekte für die weitere Bestimmung des Begriffs *poetische Sprache* sind in dieser Aussage enthalten: Erstens bildet jedes dichterische Kunstwerk sein eigenes Regelsystem aus, welches sich erst im Rezeptionsprozess offenbart. Dies wird vor allem von Umberto Eco fast zeitgleich ausführlich innerhalb seiner semiotischen Theorien dargelegt.<sup>29</sup> Eco spricht vom *ästhetischen Zeichen-Code*

<sup>23</sup> Roland Posner: Linguistische Poetik, in: Lexikon der Germanistischen Linguistik, hg. v. Hans P. Althaus, Helmut Henne, Herbert E. Wiegand, 2. Aufl., Tübingen 1980, S. 687-698, hier S. 691, zitiert bei Anne Betten: Deutsche Sprachgeschichte und Literaturgeschichte, in: Sprachgeschichte, hg. v. Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger, 2. Aufl., Bd. 3, Berlin, New York 2004, S. 3002-3017, hier S. 3007.

<sup>24</sup> Manfred Bierwisch: Poetik und Linguistik (1965), in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, hg. v. Jens Ijwe, Bd. II/2, Frankfurt/Main 1971, S. 568-586.

<sup>25</sup> Ebd., S. 570.

<sup>26</sup> Ebd., S. 577.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 582.

<sup>28</sup> Ebd., S. 583.

<sup>29</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München 1972, zitiert bei Manfred Hardt: Poetik und Semiotik, Tübingen 1976, S. 31.

<sup>21</sup> Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 41993.

<sup>22</sup> Ebd., S. 24.

jeden Kunstwerks. „Einheit von Form und Inhalt“ führt Eco darauf zurück, dass „dasselbe strukturelle Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht“.<sup>30</sup> Darüber hinaus impliziert die ästhetische Zeichen-Code kulturelle Konnotationen,<sup>31</sup> d.h. er sei stets im spezifischen soziokulturellen Kontext zu betrachten.

Zweitens: *poetische Sprache* ist („creativer“) *Stil*. Bierwisch spricht hier fast nebenbei aus, was kurze Zeit später u.a. von Sanders<sup>32</sup> im Rahmen der Abwechslungsstilistik formuliert und heute von einigen anderen<sup>33</sup> vertreten wird: *Poetische Sprache* ist innerhalb der Kategorie *Stil* zu fassen. Georg Michel<sup>34</sup> hält zunächst fest, dass für literarische Texte generell alle denkbaren Sprachmittel im Betracht kommen, die auch in außerliterarischer Kommunikation vorkommen.<sup>35</sup> Eine Anknüpfung an die linguistische Poetik würde bedeuten, dass literarische Texte speziell im Hinblick auf Erscheinungen und Operationen im Sinne *sprachlicher Fokussierung* durch Deviation, Kontrast und Isomorphie zu untersuchen wären. *Poetizität* werde aber häufig auch durch die Relationen des Sprachstils zu Konstituenten wie Textsorte, Thematik und literarischer Tradition geschaffen.<sup>36</sup>

Dass *Stil per se* relational ist, gehört nach Barbara Sandig<sup>37</sup> zu seinen grundlegenden Eigenschaften. *Stil* macht sich dort bemerkbar, wo er in Relation zu anderen möglichen Stilen bzw. zugegen einer gewissen Normerwartung verwandt wird: im Fall von Theatertexten z.B. zum Stil der Alltagssprache oder zu traditionell vorgeprägten Mustern einer Bühnensprache.

Ulla Fix unterstreicht, dass Stil als komplexe semiotische Einheit zu verstehen ist.<sup>38</sup> Texte müssten als Komplexe von Zeichen verschiedener Zeichenvorräte betrachtet werden. Stil als Teil der Textbedeutung entstehe aus dem Zusammenhang dieser verschiedenen Systemen zugehörigen Zeichen und sei zu den Denkstilen einer Zeit in Beziehung zu setzen.<sup>39</sup>

An anderer Stelle betont sie, dass Stilistik als Teildisziplin der Textlinguistik anzusehen ist.<sup>40</sup> Sie gibt in diesem Zusammenhang knapp die Grundgedanken Wolfgang Heinemanns (1991) wieder und hebt u.a. hervor:

Das Stilistische ist Träger pragmatischer Informationen und gibt dem Text so einen zusätzlichen Bedeutungs- und Wirkfaktor.<sup>41</sup>

Damit, dass *Stil* immer auch ein „Mehr“ an Bedeutung erzeugt, ergibt sich eine weitere wichtige Übereinstimmung mit Jakobsons und Lotmans Definitionen der *poetischen Sprache*.

Beide, Stil und *poetische Sprache*, sind darüber hinaus auf Wirkung ausgerichtet und liefern dem Gesagten einen zusätzlichen „Wirkfaktor“.

In diesem Beitrag wird außerdem mit Ulla Fix von einem Stilbegriff ausgegangen, welcher das *Gestaltthaffe* (wieder) mit einbezieht.<sup>42</sup> Fix betont, Gestalten sei auf Einheitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und somit ästhetisierendes Handeln. Stilistisches sei immer auch Ästhetisches. In diesem Sinne lässt sich *poetische Sprache* als *Gestalt* fassen, d.h. als etwas nicht nur Statisches, sondern auch Fließendes: etwas Prozesshaftes, Ausdruck von Handeln. Fix schreibt mit Rekurs auf Kainz (1969):

Und Gestalt ist das sichtbare Ergebnis von Handlungen, von Dynamismen, selbst prozedural, ein offenes Gebilde, das der entdeckenden Rezeption bedarf, also ebenfalls einer Bewegung – des „Herabsteigens“ vom Ganzen zum einzelnen, der Top-down-Methode.<sup>43</sup>

Für den Begriff der *Gestalt* gilt außerdem: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.

<sup>30</sup> Ebd., S. 146.

<sup>31</sup> Ebd., S. 108.

<sup>32</sup> Willy Sanders: Linguistische Stiltheorie. Probleme, Prinzipien und moderne Perspektiven des Sprachstils, Göttingen 1973, S. 26; zitiert bei Peter Braum: Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten, 4. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln 1998, S. 48.

<sup>33</sup> Vgl. z.B. Marga Fritle (Anm. 45); Georg Michel (Anm. 34).

<sup>34</sup> Georg Michel: Stilistische Textanalyse. Eine Einführung, Frankfurt, Berlin, New York 2001, S. 143 ff.

<sup>35</sup> Analog hierzu geht Eugenio Coseriu davon aus, dass in der Dichtung alles durch Sprache Bedeutete zum Signifikant wird, dessen Signifikat der Sinn des Gesamttextes ist. Vgl. Coseriu, zitiert bei Manfred Hardt: Poetik und Semiotik, Tübingen 1976, S. 28.

<sup>36</sup> Michel (Anm. 34), S. 150. Vgl. hierzu auch Marina Foschi Albert: Über Poetizität und Textualität. Vorläufige Überlegungen zum Thema, in: Vivere l'intercultural – gelebte Interkulturalität, hg. v. Antonie Hornung, Cecilia Robustelli, Tübingen 2008, S. 285-294.

<sup>37</sup> Barbara Sandig: Stil ist relational! Versuch eines kognitiven Zugangs, in: Perspektiven auf Stil, hg. v. Eva-Maria Jakobs, Anneli Rothkegel, Tübingen 2001, S. 21-34.

<sup>38</sup> Ulla Fix: Zugänge zu Stil als semiotischer Einheit, in: Perspektiven auf Stil, hg. v. Eva-Maria Jakobs, Anneli Rothkegel, Tübingen 2001, S. 113-125.

<sup>39</sup> Ebd., S. 118 u. S. 121.

<sup>40</sup> Ulla Fix: Textualität und Stil, in: Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Pisaner Fachtagung 2004, hg. v. Marina Foschi Albert, Marianne Hepp, Eva Neuland, München 2006, S. 60-71, hier S. 64.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Ulla Fix: Gestalt und Gestalten. Von der Notwendigkeit der Gestaltkategorie für eine das Ästhetische berücksichtigende pragmatische Stilistik, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 1996, H. 2, S. 308-323.

<sup>43</sup> Fix (Anm. 42), S. 316.

Mit Blick auf Ecos ästhetischen Zeichen-Code und den Stilbegriff von Fix erschließt sich vor allem der flüchtige Charakter *poetischer Sprache*.<sup>44</sup> Wohl in diesem Sinne besteht nach Ansicht Marga Firlers die Aufgabe des Stilforschers in Bezug auf poetische Kommunikation darin, „zu bestimmen, in welchem Maße das semiotische System eines konkreten Textes *breath* ist“.<sup>45</sup> Die Interpretation eines Kunstwerks und seines Stils bilden nach Firlie eine dialektische Einheit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich *poetische Sprache* in der Abweichung bzw. Relation zu anderen Sprachstilen manifestiert. Sie ist als ästhetische Kategorie auf Einheitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und bildet in jedem sprachlichen Kunstwerk ihren eigenen ästhetischen Code, ihre Sprachgestalt(en) aus. Diese werden in der „entdeckenden Rezeption“ wahrgenommen und liefern, im gesamten soziokulturellen Zusammenhang gesehen, ein Mehr an Bedeutung.

Für das Erfassen *poetischer Sprache* ist demnach eine Stilanalyse auf phänomenologischer Ebene sowie auf der Ebene des gegebenen soziokulturellen Kontextes erforderlich.

### 3. Zum Begriff der unmittelbaren Texttheatralität

Dem Begriff der *poetischen Sprache* eng verwandt ist der in der Theaterwissenschaft entwickelte Begriff der *unmittelbaren Texttheatralität*.

Während sich das Theater im Verlauf des 20. Jahrhunderts überwiegend von der festgeschriebenen Textvorlage verabschiedet, entfallen Texte, die für das Theater geschrieben werden, andererseits ihre ganz spezifische Eigenständigkeit. Und während auf der einen Seite *Theater* (hier: die Aufführung) als ‚Text‘ aufgefasst wird (Fischer-Lichte 1990)<sup>46</sup>, erweisen sich zum anderen moderne und postmoderne Texte selbst als Theater, durch ihre spezifische, ihnen eingeschriebene *Texttheatralität*.<sup>47</sup>

Mit der Theatralität von Theaterrexten setzt sich im Besonderen Gerda Poschmann<sup>48</sup> auseinander. Sie stellt ihren Überlegungen voran, dass das, was früher als ‚Entwertungsfunktion in Hinsicht auf das Theatralische‘ oder als ‚the-

<sup>44</sup> „Flüchtig“ in dem Sinne, dass ein „poetisches Regelsystem“ in dem Moment, in dem es sich zur Norm erhebt, redundant wird und seine Kraft verliert.

<sup>45</sup> Marga Firlie: Stil in Kommunikation, Sprachkommunikation und poetischer Kommunikation, in: Beiträge zur Stiltheorie, hg. v. Ulla Fix, Leipzig 1990, S. 19-45, hier S. 43 f.

<sup>46</sup> Fischer-Lichte (Anm. 7), S. 243, schreibt: „Wir können die Aufführung als einen Text aus theatralischen Zeichen definieren, weil sie über die drei Merkmale verfügt, die Lotman als konstitutiv für den Begriff des Textes herausgestellt hat: Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit.“

<sup>47</sup> Vgl. Achim Stricker: Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Texte, Heidelberg 2007.

<sup>48</sup> Poschmann (Anm. 11).

atralische Auftragsimmunität“<sup>49</sup> bezeichnet wurde, heute mit Hilfe der Intertextualitätstheorie als „implizite Inszenierung“ definiert werde und bedeute, „daß der Text theatrale Zeichen in Rechnung stellt, die er nicht selbst besitzt“.<sup>50</sup> Er verfüge damit aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantep Praxis, das heißt über *Theatralität*. Die Autorin unterscheidet zunächst zwischen *Texttheatralität* und *szenischer Theatralität*. Während *szenische Theatralität* die Bühnerealisierung betrifft, sind als *Texttheatralität* demnach „diejenigen Qualitäten eines Textes“ zu verstehen, „die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenschaften sprachlicher Gestaltung nachempfinden.“<sup>51</sup> Texttheatralität wiederum könne *mittelbarer* oder *unmittelbarer* Art sein. Dabei seien mit *mittelbarer Texttheatralität* solche Elemente des Textes gemeint, die als „Tauschwert“ für die szenische Umsetzung (für die „szenische Poesie“) dienen. *Mittelbare Texttheatralität* entspricht insofern dem Begriff des *Performativen* bei Fischer-Lichte.<sup>52</sup>

Die *unmittelbare Texttheatralität* hingegen bewirke, dass „der Sprache selbst als einer eigenständigen Wirklichkeit und einem performativen Sprachakt räumliche und zeitliche Dimensionen sowie Performance-Qualitäten abgewonnen werden.“<sup>53</sup> Poschmann entwickelt diesen Begriff mit Rekurs auf Katharina Keim, welche bei der Frage nach der „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“<sup>54</sup> erkennt, dass Theatertexte die Theatralität von Aufführungen nicht nur sprachlich „repräsentieren“, sondern auch in ihrer Sprachgestaltung „präsentieren“ können.<sup>55</sup> *Unmittelbare Texttheatralität* versteht sich hier wie schon in Barthes’ Theatralitätskonzept<sup>56</sup> als Entgrenzung der Sprache. Sie bedeutet ebenfalls *Präsenz* der Sprache und kann wie alle anderen theatralischen Elemente körperlich-sinnliches Erleben bewirken. Poschmanns Begriff lässt sich sinnvoll

<sup>49</sup> Ebd., S. 42.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd., S. 43.

<sup>52</sup> Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Theater seit den 60er Jahren, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuzer, Isabel Pflug, Tübingen, Basel 1998, S. 1-20. Dabei ist Fischer-Lichtes dichotomische Trennung von Performativität und Referenz als problematisch anzusehen, insofern als sich beide wechselseitig bedingen.

<sup>53</sup> Poschmann (Anm. 11), S. 332.

<sup>54</sup> Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, Tübingen 1998.

<sup>55</sup> Ebd., S. 42, zitiert bei Poschmann (Anm. 11), S. 44.

<sup>56</sup> Roland Barthes schreibt: „Qu’est-ce-que c’est théâtraliser? Ce n’est pas découvrir sa représentation, c’est illimiter le langage“, in: Roland Barthes: Sade, Fourier, Loyola, Paris 1971, S. 10, zitiert bei Stricker (Anm. 47), S. 26.



ergänzen, wenn man das Konzept der Texttheatralität von Helga Finter<sup>57</sup> einbezieht, welches explizit um die Dimension des Rezipienten erweitert ist:

Erst das Texttheatralische – all die translinguistischen Phänomene, die die Kodes übersteigen und die Materialität des Sprechakts indizieren – macht die Dekonstruktion der Repräsentation als Vor- und Darstellung möglich [...].<sup>58</sup> Bei ihnen [Mallarmé, Jarry, Roussel, Arraud, Anm. M.R.] zeigt sich Theater als Lektüre *in actu*. [...] Die Lektüre selbst wird zur *performance*. Erst sie schafft den Text. Sie ist einmaliges Ereignis, das in der Konfrontation von Rezipient und Text einen subjektiven Raum konstituiert. [...] Theatralität ist so nicht das der Schrift und dem Text völlig Heterogene, ja Feindliche, sondern das, was erst Schrift und Text für den einzelnen wahr- und vernehmbar macht, das, was seine Subjektivität an- und ausspricht.<sup>59</sup>

*Ummittelbare Texttheatralität* entfaltet sich demnach im Akt der Lektüre und ist subjekt-konstituierendes Element.

Sie kann auf vielfältige Weise durch den Text potentiell auslösbar sein, wie zum Beispiel durch eine bildnerische Sprachbehandlung bzw. -rezeption oder durch den Charakter einer musikalischen Partitur.<sup>60</sup> Natürlich lässt sich *unmittelbare Texttheatralität* nicht nur in Theatertexten nachweisen, sondern ebenso in anderen literarischen Textsorten.

Deutlich wird aus dem hier Dargelegten bereits, dass der theaterwissenschaftliche Begriff *unmittelbare Texttheatralität* und der sprachwissenschaftliche der *poetischen Sprache* in einer sehr engen Beziehung zueinander stehen, sich teilweise semantisch überlagern. Beide sind als semiotische Kategorien zu verstehen. Während bei *unmittelbarer Texttheatralität* der Akzent eher auf dem theatralischen, performativen Aspekt der Sprache liegt, d.h. auf ihrer Wirkung, ist für *poetische Sprache* zunächst das Ästhetische, d.h. das auf Einheitslichkeit gerichtete Handeln, die Gestalt ausschlaggebend. *Poetische Sprache* kann offenbar *unmittelbare Texttheatralität* konstituieren und steigern.

#### 4. „worst case“ von Kathrin Röggla (2008): Poetisch gestaltetes Katastrophengerede

In „worst case“ wird über Katastrophen gesprochen. Das in vier Bildern angelegte Stück stellt das Reden über alle möglichen, auf die Menschheit zukommenden, längst erwarteten oder gerade geschehenen Apokalypse-Szenarien dar. Der Dis-

kurs allgemeiner Katastrophenlust macht die Beteiligten nur scheinbar zu Protagonisten, in Wirklichkeit aber zu Opfern ihres eigenen Geredes. Dabei verschwindet die Figur „(CH)“, die den Diskurs noch selbst eingeleitet hatte, hinter der indirekten Rede der übrigen Figuren.

Eine dramatische Struktur im Sinne von Handlung und zeitlich-räumlicher Gestaltung ist in diesem Text fast nicht gegeben, und auf Regieanweisungen wird größtenteils verzichtet. Die Figuren sind schablonenhaft und namentlich meist auf ein einziges Merkmal festgelegt. Als einzige Figur verbindet (CH) alle Bilder miteinander, und das einzige wirkliche Geschehen ist sein Verschwinden. Von diesem Aspekt her ist der Text ein Paradebeispiel für die Darstellung der Ohnmacht des Subjekts gegenüber der Allmacht von Diskursen<sup>61</sup> und lässt sich in die Tradition von Elfriede Jelinek und Werner Schwab einreihen.

Die besonders vielgestaltige Sprache dieses Theatertextes scheint in jedem Bild eine neue Form anzunehmen. Doch gibt es eine Reihe von sprachlich übergreifenden Elementen, die die einzelnen Teile auf stilistischer Ebene miteinander verketten. Hierzu gehört zunächst die durchgehende indirekte Rede der Figuren, ein für Rögglas Texte bekanntes Element.<sup>62</sup> Ausschließlich Filmzitate und „formelhafte Sprechen“ werden im Indikativ übermittelt. Da der Normerwartung an ein Theaterstück die direkte Figurenrede entspricht, wird die indirekte Rede hier zum markierten Stützpunkt. Er allein würde noch keine besondere poetische Qualität bedeuten, doch gewinnt er sie im varierenden Zusammenspiel mit anderen Gestaltungselementen wie Strukturrekurrenz, Wortschöpfungen und rhetorischen Figuren. Der Text bewegt sich dabei überwiegend auf der Folie alltagsprachlicher Kommunikation.

Für Rögglas Texte außerdem üblich ist die radikale Kleinschreibung.

Im ersten Bild sind es „DIE ZUSEHER“, die von einer Privatwohnung aus das Vorher und Nachher einer nicht klar definierten Katastrophe kommentieren. Sie heißen DER VIERECKIGE, DER BEFLISSENE, DIE PIEPSTIMME, DIE EXPERITIN und sind eher *Textträger*<sup>63</sup> als Figuren. Das (CH), welches nur im Prolog direkt zu Wort kommt, scheint im Laufe der Szene immer kränkelnder, empfindlicher und schließlich offenbar bewusstlos zu sein. Die anderen sprechen am Schluss über (CH) wie über einen Koma-Patienten und überlassen es schließlich seinem Schicksal, indem sie den Raum verlassen.

Hier zunächst noch einmal der gesamte Prolog der Figur (CH):

(CH) mal sehen, ob die wälder wieder brennen,  
mal sehen, ob eine hitze uns entgegen schlägt.  
mal sehen, ob der rauch die terre aus den

<sup>57</sup> Helga Finter: Der subjektive Raum. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels. Sprachräume des Imaginären, Bd. 1, Tübingen 1990.

<sup>58</sup> Ebd., S. 3 f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 6 f.

<sup>60</sup> Vgl. hierzu Stricker (Anm. 47).

<sup>61</sup> Vgl. Franz Wille: Die ganz normale Katastrophe, in: *Theater/zeit*, 2009, Heft 01, S. 10-12, hier S. 12: „Schöner kann sich das ohnmächtige berichtende Ich nicht im spiralförmigen Strudel des zeitgenössischen Katastropheneinflusses entsorgen.“

<sup>62</sup> Vgl. Rögglas Texte „wir schlafen nicht“ (2004) und „die beteiligten“ (2009) sowie Ernst Jandl „Aus der Fremde“ (1980).

<sup>63</sup> Vgl. Poschmann (Anm. 11), S. 296.

büschten treibt, deren namen wir nicht kennen,  
mal sehen, ob das stille nach sich zieht.  
mal sehen, ob der regen einsetzt, den ein  
schwarzer wind ins land drückt, mal sehen, ob  
sich wassermassen gegen brücken stemmen  
oder dämme längst gebrochen sind.  
mal sehen, ob gebäudeteile auf uns zukommen,  
ja, mal sehen, ob das ganze runterkommt  
und eine staubwolke uns entgegenschlägt, die  
alle farben schluckt, mal sehen, ob sich autos  
überschlagen, und sich metall ineinander  
schiebt, mal sehen, ob eine stromleitung auf  
der fahrbahn liegt.  
mal sehen, ob sie wieder auf der brücke stehen  
und hinuntersehen, einen steinwurf weg  
von dingen, die sie doch nicht verstehen, mal  
sehen, ob sie wieder zu anderen dingen über-  
gehen, weil ihnen gar zu langweilig wird.  
mal sehen, ob sich wieder was tut. (WC, S. 2)

Dieser Textabschnitt evoziert bekannte Szenarien von Waldbränden, Überschwemmungen, sowie Bilder des 11. Septembers und ist auf den ersten Blick durch konventionelle Züge *poetischer Sprache* (des 20. Jahrhunderts) gekennzeichnet. Er präsentiert sich in Gedicht-Form. Eins der bestimmenden sprachlichen Mittel ist Strukturrekurrenz: Die Grundstruktur aller Sätze dieser Rede besteht in der Verbindung der elliptischen Form „mal sehen“ mit einem indirekten Frage Satz. *Mal sehen* verleiht dem Text als Anapher einen bestimmten Rhythmus, in welchen sich die Varianten des Frage Satzes jeweils einfügen. Das ostentative Wiederholen dieser Formel läßt den Text theatralisch auf und steuert gleichzeitig die Aufmerksamkeits in besonderem Maße auf die jeweiligen Varianten. Diese wiederum sind auf mikrostilistischer Ebene eng miteinander verknüpft. Als poetisches Stilelement herrscht hier vor allem phonologische Rekurrenz vor, identischer und unreiner Reim (*brennen – kennen – stemmen*). Dieses Element verdrängt sich im dritten Abschnitt, wo auch die Anapher selbst (*mal sehen*) durch Reim mit den Textvarianten verknüpft wird: *mal sehen – stehen – hinuntersehen – nicht verstehen – übergehen – mal sehen*.

Das Interessante an diesem Text sind nun zwei Details auf der mikrostilistischen Ebene. Zum einen ist im dritten Abschnitt ein Wechsel von der Wir-Form in die dritte Person Plural zu bemerken. Dieser Bruch in der Textkohärenz macht deutlich, dass sich das (ICH) am Ende nicht mehr in den Kreis der Betroffenen mit einbezieht, sondern diesen nun von äußerer Warte betrachtet. Der zweite wichtige Aspekt betrifft den Code-Wechsel innerhalb des Textabschnittes. Während die elliptische Einheit *mal sehen* eher typisch für mündliche Alltagsspra-

che<sup>64</sup> ist, weisen die indirekten Frage Sätze im ersten Teil eine relativ gehobene Sprache auf („deren Namen wir nicht kennen“, „weil ihnen gar zu langweilig wird“) sowie rhetorische Figuren (Anapher und Synästhesie, z.B. „schwarzer wind ins land drückt“). Diese können als konventionell poetischer Stil und prototypische Merkmale konzeptioneller Schriftlichkeit gelten. Die Kombination der beiden Stilzüge (alltagssprachlich vs. gehoben sprachlich/konventionell poetisch) verweist von vornherein auf eine ambivalente Haltung der sprechenden Figur zum Thema Katastrophen. Im zweiten Teil hingegen gleicht sich der Code der Frage Sätze unvermittelt dem mündlich-sprachlichen Code an, es kommt zu einem eindeutigen Stilwechsel<sup>65</sup> innerhalb der gleichbleibenden Struktur. Auch der Rhythmus wird aufgebrochen: „Ja, mal sehen, ob das ganze runterkommt“. In der letzten Zeile wiederholt sich dieser Stilbruch: „mal sehen, ob sich wieder was tut“.

Der überraschende Wechsel an diesen beiden Stellen erhöht spürbar die *unmittelbare Texttheatralität*, zumal der „Ausbruch“ der Sprache aus dem vorherigen Code eine besondere, unerwartete Bewegung erzeugt. Das kreative Moment der *poetischen Sprache* besteht hier also im – zum Teil – überraschenden Code-Wechsel innerhalb einer konstanten syntaktischen Grundstruktur. Nachdem der Text zunächst eine recht konventionelle poetische Struktur aufgebaut hat, unterläuft er sie im (Stil-)Bruch des sprachlichen Codes.

In diesem Prolog wird auch auf rein sprachlicher Ebene schon ein ambivalentes Verhältnis zu Katastrophen vorgeführt: Abgelebene Apokalypse-Poetik mischt sich mit Ausdrücken alltäglicher Schaulust.

Der folgende Monolog der Figur des VIERECKIGEN<sup>[N]</sup>, durch den Zusatztext als Filinzipat markiert, ist anfangs noch ähnlich aufgebaut. Auch hier herrscht zunächst eine starke Strukturrekurrenz vor, wieder durch eine Anapher erzeugt. Das wiederholte „seht euch das an!“ bestimmt zunächst die Textgestalt, wie in späteren Teilen des Textes andere Anaphern (z.B.: „wo sind sie“ in der 2. Szene). Langsam kommt es allerdings zu einer Stilverschiebung durch Hinzufügen neuer Elemente, wie den Stilfiguren der Emphase, der Repetition und des Asyndeton. Auch Merkmale mündlicher Sprache<sup>66</sup> treten hierbei auf, häufig verbunden mit langen Sätzen bzw. Satzgefügen. Es werden Bilder evokiert, die eine erstaunlich routinierte Vorbereitung auf die Katastrophe beschreiben. Besonders durch die Stilfigur der Repetition entsteht *unmittelbare Texttheatralität*, wie sich an den folgenden Beispielen darlegen lässt:

<sup>64</sup> Den Begriff *mündliche Alltagssprache* verwende ich hier wie Betten (Anm. 14), S. 79, im Sinne von authentischer Sprechsprache.

<sup>65</sup> Zum Begriff *Stilwechsel* s. Margret Selting: Stil in interaktionaler Perspektive, in: Perspektiven auf Stil, hg. v. Eva-Maria Jakobs, Anneli Rothkegel, Tübingen 2001, S. 3-20, hier S. 9.

<sup>66</sup> Z.B. im Bereich der Lexik: „seht euch die wägen an, mit denen sie da *aufkreuzen!*“ (WC, S. 2, Hervorhebung von M.R.).

DER VIERECKIGE (*als Filmzitat*) sieht euch das an! sieht euch den parkplatz an, den parkplatz mit all den menschen! ob das schon die panikeinkäufer sind, die panikeinkäufer mit ihren panikeinkäufen? (WC, S. 2)

und richtig! schon kommen die kanister zum zug, die dieselkanister, die ölkanister, die benzinkanister. (WC, S. 2)

eine menge menschen sieht man jetzt mit kanistern über parkplätze laufen, über parkplätze und parkplatzweiterungen, die man eingereicht hat. (WC, S. 2)

Die hier verwandten Arten der Wiederholung sind sehr abwechslungsreich gestaltet. Im ersten Zitat wiederholt sich das Bestimmungswort (*Panik-*) einer Workomposition, während das Grundwort in Form einer Ableitung des Verbs *eininkaufen* variiert. Im zweiten Beispiel ist es genau umgekehrt: Das Bestimmungswort variiert bei gleichbleibendem Grundwort (*-kanister*). Im dritten Beispiel hingegen gibt es eine identische Wiederholung (*parkplätze*) und daraufhin ein Determinativkompositum (*parkplatzweiterungen*), eine Erweiterung im doppelten Sinne. Im darauffolgenden Abschnitt (s.u. das nächste Beispiel) werden die Wörter *panikeinkäufe* und *parkplatz* noch einmal aufgenommen. Im Zusammenspiel verliehen diese Formen der Wiederholung und Variation der Sprache räumliche und zeitliche Qualitäten (Theatralität). Der Akt des „Zusehens“ wird sprachlich als Um-den-Gegenstand-Kreisen und Auf-ihm-Verharren realisiert. Die Sprache schafft sich Raum: Ähnlich wie in Gertrude Steins „landscape plays and portraits“ kehrt sie an bestimmte Punkte zurück, umkreist die Gegenstände, nimmt sie wieder auf und variiert sie. Anders als bei Stein gibt es in Rögglas Text allerdings keine grammatischen bzw. syntaktischen Abweichungen. In der Kombination von Stilfiguren und alltagssprachlichen Code gewinnt der Theatertext merklich ironische Züge.

Im weiteren Verlauf wird das Filmzitat unterbrochen. Der Viereckige wechselt nun in die indirekte Rede, von sich selbst sprechend:

und trotzdem, er (zeigt auf sich) habe sich das anders vorgestellt, er habe sich diese panikeinkäufe ein wenig anders vorgestellt, so wirke es allenfalls unentschieden. er meine, alleine, wenn man sich diesen parkplatz ansehe. (WC, S. 2)

Durch den Konjunktiv I wird ein starker Verfremdungseffekt erzielt. Es scheint, als würde die Figur nicht selbst sprechen, sondern nur wiedergeben, was sie gesagt hat. Diese – irritierende – Figurenrede öffnet mehrere Bedeutungsräume: Die indirekte Rede kann als Hinweis auf eine einzige Erzählerinstanz (das ICH) verstanden werden.<sup>67</sup> Insofern wären die einzelnen Figuren „mögliche Selbste“ dieses Subjekts. Außerdem enthält die indirekte Rede eine gewisse Ohnmacht der Figuren; sie scheinen nur noch aus zweiter Hand zu leben. Die wenigen Ab-

<sup>67</sup> So formuliert es Anne Betten (2010) in ihrem Vortrag auf dem Internationalen Germanistenkongress in Warschau in Bezug auf die indirekte Rede in Kathrin Rögglas Roman „wir schlafen nicht“ (2004), vgl. ihren Beitrag in diesem Band.

schnitte im Indikativ hingegen (Filmzitate und formelhafes Sprechen) stechen als Kontrast besonders hervor, als Ersatz authentischen Erlebens. Durch die indirekte Rede wird außerdem die Distanz zwischen Figuren und Rezipienten erhöht. Gleichzeitig aber sind gerade diese Redeabschnitte meistens durch starke Züge mündlicher Alltagssprache geprägt und implizieren wiederum „Direktheit“, „Nähe“. Wenn man zur Probe das vorliegende Beispiel in den Indikativ setzt, kommt dieser Aspekt besonders deutlich zum Ausdruck: Es hieße dann nämlich: „Und trotzdem, ich habe mir das anders vorgestellt, ich habe mir diese Panikkäufe ein wenig anders vorgestellt, so wirkt es allenfalls unentschieden. Ich meine, alleine, wenn man sich diesen Parkplatz ansieht.“

Typisch für mündlichen Sprachgebrauch sind hier vor allem die „Spuren der Gedankenbildung“<sup>68</sup>, die sich aus dem Gesagten ablesen lassen: Syntaktische Diskontinuität („trotzdem, ich habe ...“), die Wiederholung zum Zwecke der Präzisierung („... das anders vorgestellt, ich habe mir diese Panikkäufe anders vorgestellt“), die Anakoluthform im letzten Satz und die Vorschalt Elemente („Ich meine, alleine, ...“).

Es zeigt sich im weiteren Textverlauf, dass auch die Reden der anderen Anwesenden sehr stark auf mündliche Alltagssprache referieren. Im folgenden Beispiel wird dies deutlich:

DIE EXPERTIN (*müde*) also sie könne menschen nicht brauchen, die nichts von ihrer fluchtbewegung verstünden, die in ihrer fluchtbewegung erstarrten, habe sie das schon gesagt? sie könne das einfach nicht mehr aushalten. sie misse sich hören und augen zuhalten, wenn sie sehe, wie die in die falsche richtung guckten, da sei sie einfach nicht gebaut für.

DIE EXPERTIN (*fängt nochmal an*) also sie könne leute nicht brauchen, die in eine art leichtenstarre verfälen und in dieser verharren. solche menschen sollten jetzt nicht zu zahlreich sein. auch für uns wäre es gut, nicht zu diesen menschen zu gehören, die jetzt schon mal ihre leichtenstarre durchexerzierten.

DER VIERECKIGE (*laut*) also auch er könne keine menschen brauchen, die noch nie etwas von reaktionsgeschwindigkeit gehört hätten, aber deswegen brauche man doch nicht gleich so laut zu werden, wie sie das tue. deswegen brauche sie ja nicht so zu brüllen. (WC, S. 3)

Extrem alltagssprachlich gefärbt ist z.B. der letzte Satz der EXPERTIN aus dem oben zitierten Textabschnitt:

wenn sie sehe, wie die in die falsche richtung guckten, da sei sie einfach nicht gebaut für. (WC, S. 3)

Hier sind es vor allem der lexikalische Gebrauch (*gucken – gebaut sein für etwas*) und das Trennen des Pronominaladverbs (*da ... für*), die mündlichen Sprachgebrauch kennzeichnen.

<sup>68</sup> Vgl. Johannes Schwialla: Gesprochenes Deutsch, 2. Aufl., Berlin 2003, S. 35.

Ähnlich alltagssprachlich präsentieren sich viele Abschnitte der Figurenrede in den späteren Bildern des Textes, vor allem im dritten (DIE ERWACHSE-NEN). Eins der typischen Elemente sind hier Modalpartikeln. Für die Untersuchung solcher Textabschnitte wäre ein ausführlicher Vergleich mit mündlicher Sprache sowie eine interaktionale Stilanalyse<sup>69</sup> durchzuführen. Im Rahmen dieses Beitrags lässt sich nur vorläufig feststellen, dass im Text zwar viele Elemente mündlicher Sprache zu finden sind, andere typische Elemente allerdings nicht auftreten. Zum Beispiel fehlen Enklisen (alle möglichen Kontraktionen) und Interjektionen. Es ist evident, dass in Rögglas Text Alltagssprache *stilisiert* bzw. *inszeniert* wird.

Auffällig ist zudem, dass die Reden zwar streckenweise dialogisch, als Repliken angelegt sind und die Figuren grundsätzlich aufeinander eingehen (z.B. durch entsprechende Antwortpartikeln gekennzeichnet),<sup>70</sup> dass aber andere typische Elemente des authentischen Gesprächs fehlen. So gibt es zum Beispiel keinerlei Überlappungen, und extrem selten Analepsen. Diese Tatsache ist insofern interessant, als sie bedeutet, dass jede Figur nochmal, nur um des Redens willen, auch das neu formuliert, was rede-ökonomisch gar nicht notwendig ist. Das „Genüßliche“ des Redens tritt in den Vordergrund.

Wenn man den gesamten Text auf Argumentation und Themententfaltung hin untersucht, stellt man fest, dass sich der Mangel an Dialog nicht nur auf formale Merkmale beschränkt, sondern dass kaum interaktiver Bedeutungsaufbau<sup>71</sup> stattfindet, d.h. kaum eigentlicher Dialog. Die einzige thematische Interaktion findet – wenn überhaupt – in Sprechakten wie gegenseitigem Kritisieren, Sticheln und in bissigen Bemerkungen statt (z.B. durch Anreden wie „meine Liebe“). Es lässt sich vielmehr ein Aneinanderreihen von Redebeiträgen beobachten, in welchen die einzelnen Figuren versuchen, sich jeweils in den Vordergrund zu spielen. An anderen Stellen verschmelzen die Redebeiträge formal und inhaltlich fast zu einem einzigen Redefluss.<sup>72</sup>

Bei der textlinguistischen Analyse des vorletzten Beispiels lässt sich eine Interaktion der Figuren allerdings insofern aufweisen, als die Repliken parallel angelegt sind. Auch die Gestalt dieses Abschnitts basiert auf Strukturkurrenz und Variation. Der Satz „also sie könne menschen nicht brauchen“ wird zur Formel, die insgesamt dreimal eine Rede einleitet, um jeweils in der Fortsetzung variiert zu werden. Die entsprechenden Varianten sind – ähnlich der Struktur des Prologs – wiederum eng miteinander vertextet, diesmal auf der Basis semantischer Kontinuität<sup>73</sup>: Es geht um Menschen, die „in ihrer Fluchtbewegung erstarben“, „in eine art leichenstarre verfälen“, „noch nie etwas von reaktionsgeschwindigkeit

<sup>69</sup> Vgl. Selting (Anm. 65).

<sup>70</sup> In den Regieanweisungen finden sich außerdem ab und zu Hinweise wie: „unterbricht die beiden“, „erregt“, „äfft ihm nach“.

<sup>71</sup> Schwitalla (Anm. 69), S. 165.

<sup>72</sup> S. z.B. WC, S. 3, Spalte 2, 1. Hälfte.

<sup>73</sup> Vgl. Klaus Brinker: Linguistische Textanalyse, 5. Aufl., Berlin 2001, S. 37 f.

gehört hätten“. Röggl führt hier vor, wie sich Gespräche auf der Ebene der interaktionalen Stilistik gestalten können (in Redewiedergabe und Variation), ohne dass im Kommunikationssystem der Figuren inhaltlich viel mitgeteilt wird. Gleichzeitig kommt auf allen Analyseebenen abermals die räumliche und zeitliche Qualität der Sprache zum Tragen.

Der Monolog der KASSANDRASEKRETÄRIN („Die Alarmbereite“) ist vor allem durch Intertextualität und sprachliche Kreativität geprägt. Hier wird ein buntes Panorama von möglichen Umwelt- und Klimakatastrophen, von Epidemien und Weluntergangssängsten gezeichnet, die den öffentlichen Diskurs der letzten zwanzig Jahre bestimmen. Der Figur (ICH) ist dabei die Rolle der Kassandra zugeschrieben. Der Monolog bringt gleichzeitig wütendes Aufbegehren gegen Kassandras Vorhersagen und genußliches Hineinsteigern in die allgemeine Aufregung zum Ausdruck. Dies geschieht im kreativen Spiel der Wortbildung, in einer beachtlichen Reihe von Ad-hoc-Komposita, durch Figuren der Reputation und des Polytoton. Die folgenden drei Ausschnitte sollen dies verdeutlichen:

fest stehe doch: der ständige alarm habe zur folge, dass die reaktionsbereitschaft sinke, ja, mittlerweile gegen null gesunken sei. meine alarmblicke, die nach alarmbereitschaft fahndeten, liefen allesamt ins leere, es habe sich sozusagen alarmiert. (WC, S. 8)

sei sie mir nicht in jedes szenario gefolgt, das ich erstellt hätte? all die bsehysterien, asbestängste, feinstofflichen ängste, alzheimerahnungen, vogelgrip-pemahnungen, handstrahlenängste, die der klimageschichte vorausgegangen seien. (WC, S. 8)

man solle mich kassandra nennen, habe sie das schon gesagt? und zwar eine doppelte kassandra, keine einbahnstraßenkassandra, nein, eine kassandra, die in beide richtungen geht. denn weder höre man mir zu, noch höre ich zu. [...] sei froh gewesen, dass sie die last quasi mit den anderen teilen könne, ihre kassandrazuhörerimmlast. (WC, S. 8)

Wieder lassen sich zeitliche und räumliche Qualität der Sprache feststellen. Vor allem aber beweist Röggl in diesem Monolog einmal mehr, wie gut sie das Vokabular und die Kompositionsregeln des Katastrophendiskurses beherrscht. Ein typisches Kennzeichen zeitgenössischer Sprache ist bekanntlich die besondere Produktivität auf der Wortbildungsebene.<sup>74</sup> Sie zeigt sich vornehmlich im Bereich der öffentlichen Medien, wo ständig neue Komposita geschaffen und geprägt werden. Oft setzen sich diese aus einem Begriff des modernen Fachjargons als Bestimmungswort und einem beliebigen Grundwort zusammen (z.B. *Facebookenstimmung*) bzw. umgekehrt, oder es handelt sich um neue Kreationen auf

<sup>74</sup> Vgl. u.a. Wilhelm Schmidt: Geschichte der deutschen Sprache. Ein Lehrbuch für das germanistische Studium, 10. Aufl., Stuttgart 2007; Peter Braun: Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten, 4. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln 1998; Astrid Stegler: Deutsche Sprache gestern und heute. Einführung in Sprachgeschichte und Sprachkunde, 6. Aufl., Stuttgart 2007.

morphologischer Ebene (*nachgeooget, geskypf*). Rögglä übernimmt diese Technik und überhöht sie noch künstlich, indem sie das Wortbildungsverfahren auf allen Ebenen übertribt (*kassandrazuhörnermlast – einbahnstragbenkasandra – ausalamiert*). Die Sprache „blüht“ hier regelrecht „auf“.<sup>75</sup> In der Kombination mit den rhetorischen Figuren werden die Sprachgebilde zu poetischen Gestalten, die *unmittelbare Texttheatralität* erzeugen. Auch im Verdichteten be-kannter Begriffe entlarvt Rögglä den „Fachjargon“ des Katastrophendiskurses. An seltenen Stellen kommt sogar ein metasprachlicher Diskurs explizit zum Ausdruck:

auch sie beispielsweise könnte, wenn sie wollte, die dinge beim namen nennen, auch wenn sie sich bei ihr ganz anders anhören. bei mir denke man bei einem begriff wie „polartritt“ automatisch an einen untergang – sie habe aber die nerven diesbezüglich nicht verloren, sie habe immer versucht, ihre nerven zu behalten. sie habe sich einen teil dieses vokabulars angeeignet und es sozusagen entschärft. (WC, S. 7).

Das Gerede über Katastrophen kulminiert schließlich im vierten Bild („Die Angehörigen“). Eine Radiosendung erweist sich hier als idealer Schauplatz für verdichtetes leeres Geschwätz. Hier wird das Durcheinander- und Nebenhergerede der Beteiligten dadurch auf die Spitze getrieben, dass auch zugeschaltete Hörer indirekt zu Wort kommen und nur noch zitiert wird. Dabei verwenden die Figuren überwiegend Floskeln, die heutzutage in allen Bereichen der Öffentlichkeit zu hören sind. Rögglä gestaltet ein buntes Patchwork solcher Versatzstücke, wie im Folgenden:

man möchte ja seinen enkelkindern was zu erzählen haben. (WC, S. 13)  
da ist die anruferin aus stuttgart anderer meinung. man soll zwar den teufel nicht an die wand malen, aber eine gewisse wachsamkeit sei doch unumgänglich. (WC, S. 14)  
es ist verrückt, wie schnell alles vergangenheit wird. (WC, S. 15)  
wir sind alle gealtert in jenen tagen, wir alle sind reifer geworden. (WC, S. 15)

In diesem letzten Teil des Theatertextes besteht das poetische Verfahren darin, Vorgefundenes aus dem öffentlichen Diskurs zu zitieren und zu verdichten. Die Abwechslungsqualität der Sprache ist hier minimal. Sie besteht eigentlich nur in der besonderen Konzentration und im Arrangement der Zitate. So verschmelzen sprachliche Wirklichkeit und Fiktion hier schließlich fast miteinander.

## 5. Schlussbemerkungen

In diesem Beitrag wurde von der These ausgegangen, dass *poetische Sprache* in Theatertexten grundsätzlich neue Bedeutungsräume öffnet und die Theatertexte aus diesem Grund als eigenständige sprachliche Kunstwerke zu betrachten sind. Die Analyse der ausgewählten Abschnitte von „worst case“ hat gezeigt, auf welche Weise sich die *poetische* Sprachgestalt in diesem Text manifestiert, und welche Stimmopotentiale sie schafft.

Kathrin Rögglä greift alltags sprachliche Formen eines Katastrophendiskurses auf, um sie nach ganz bestimmten Gestaltungsprinzipien künstlerisch zu überhöhen. Vor allem sind es Strukturrekurrenz und der ungewöhnliche Wechsel von direkter und indirekter Rede, die hier zur Vertextung auf allen Ebenen des Stückes beitragen. Aus der Verbindung von poetisch konventionellen Formen und Konventionen des zeitgenössischen Sprachgebrauchs ergibt sich die besondere Abwechslungsqualität der Sprache, die an vielen Stellen *unmittelbare Texttheatralität* erzeugt und ironischen Abstand bewirkt. Es treffen Untergangspoetik, Katastrophen-Schaulust und diskursgeschultes Reden aufeinander. Vor allem durch das Prinzip von Wiederholung und Variation gewinnt die Sprache räumliche und zeitliche Dimensionen: Sie breitet sich aus, verweist auf ihre Präsenz und Beschaffenheit. Mittels dieser poetischen Gestaltung macht Rögglä die Lust am Sprechen über Katastrophen erlebbar. Gleichzeitig entlarvt sie das Aufblühen und Wuchern der Sprache als Zeichen der Sucht nach Protagonismus. Am Verschwinden des (ICH) aus der direkten Rede führt sie wiederum die Ver-nichtung des Subjekts durch den Diskurs selbst vor.

Die poetische Sprachgestalt von „worst case“ erweist sich als offenes, pro-zesshaftes und kreatives Gebilde, das vor allem auch ästhetischen Genuss bedeu-tet und die Möglichkeit einschließt, nach den Regeln seines ästhetischen Codes weitergesponnen zu werden. Nicht zuletzt dieser Aspekt macht die hohe künstle-rische Qualität des Textes aus: Er erzeugt seine „eigene Wirklichkeit“, ist selbst schon Theater.

Kathrin Röggläns Sicht ihrer sprach-künstlerischen Arbeit mag aus dem fol-genden Zitat deutlich werden. Die Autorin fordert für das Theater „ein ästheti-sches denken von sprache auf der bühne, das sich noch um einen materialbegriff bemüht“.<sup>76</sup> Sie schreibt:

mir interessiert ein theater, das mit authentizität spielt und ihr mit höchster künst-lichkeit begegnet, ein theater, das seinen rahmen midentkt, seine medialität reflek-tiert. das ein sprechen zulässt, welches sich nicht gleich austradert, das einen sprachkörper sichtbar werden lässt, der über figuren hinausgeht, ein theater, das nicht so tut, als ob sprache einzig dazu da ist, in figuren zu versickern, damit die dann möglichst plastisch dastehen.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Kathrin Rögglä (2008): titeltheater, in: www.nachtkritik-stuecke08.de/index.php/dramatiker/61-dramatiker/168-roegglä-tuertheater (Stand: 8/2011).

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Wille (Ann. 61), S. 12.

Die Autorin, die am 11. September 2001 nur einen Kilometer von Ground Zero entfernt war, hat sich ausgiebig mit dem Umgang mit Katastrophen befasst und mehrere Essays zum Thema veröffentlicht. Sie versucht dabei unter anderem die allgemeine Lust an Katastrophenfilmen mit dem Realitätsverlust des Subjekts zu erklären:

steckt im wunsch nach katastrophenfilmen nicht, neben der sehnsucht nach der negation des bestehenden – der wunsch nach klareren und einfacheren sichtverhältnissen? steckt dahinter nicht der wunsch, endlich angeschlossen zu sein am realen, dabei zu sein?<sup>78</sup>

In diesem Sinne beginnt auch ihr Essay „really ground zero“ aus dem Jahr 2001 mit dem Satz: „jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches.“<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Kathrin Röggl: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film, Graz, Wien 2006, S. 18 f.

<sup>79</sup> Kathrin Röggl: really ground zero. 11. september und folgendes, Frankfurt/Main 2001, S. 6.