

Ewa Wojno-Owczarska

Uniwersytet Warszawski

Beziehungen zwischen Literatur und Film am Beispiel des Schaffens von Kathrin Röggla

Abstract

In the article I attempt to analyze Kathrin Röggla's "cinematic style" using a theory which assumes the simulation of media-related forms in literature (e.g. Philipp Löser's works). Her literary style is characterized by features such as film metaphor (e.g. the "dual perception" phenomenon), editing seemingly unconnected scenes, citations from TV and interview recordings, and narration inspired by film techniques such as time-lapse and slow motion. The author seems to be fascinated by Japanese anime and Harun Farocki's film essays. David Lynch's and Tom Tykwer's masterpieces function as metaphors for today's entangled reality in her work. In "tokio, rückwärtstagebuch" she depicts the culture clash phenomenon similarly to Sofia Coppola in *Lost in Translation*. Both Kathrin Röggla and Susan Sontag criticize the voyeuristic personality of modern man and the influence of our media-dominated culture on the means of artistic expression.

Key words: film and literature, literature and cinematic art, influence of modern filmic art on Kathrin Röggla's work, Kathrin Röggla

Wechselbeziehungen mit dem Medium Film sind heutzutage auch für andere Kunstrichtungen unumgänglich.¹ In *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur* reflektiert Philipp LÖSER (1999: 18) die „Simulation medialer Formen“ in der Literatur. Die Frage der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film erläutert

¹ Die Wechselbeziehungen von Literatur und Film sind von mehreren Forschern untersucht worden, u.a. von AYCOCK (1988), BAUSCHINGER (1984), COHEN (1991) und RENTSCHLER (1986).

der Forscher u.a. am Beispiel des Schaffens von Botho Strauß, Italo Calvino und Rainald Goetz (vgl. LÖSER: 1999). Das Werk Kathrin Röggla berücksichtigt er jedoch nicht.

Der Autor (LÖSER 1999: 18) definiert das Phänomen der sog. Adaptation als „Übertragung solcher narrativer und ästhetischer Verfahren von einem Medium ins andere, die vielleicht herkömmlich einem bestimmten Medium zugeordnet werden, im Grunde aber medienindifferent sind.“ Laut LÖSER (1999: 18) lassen sich zumindest drei Paradigmen filmischen Schreibens mit literarischen Werken verknüpfen: Unmittelbarkeit, Metafiktion und Montage.² Besonders die beiden letzten Phänomene spielen eine wesentliche Rolle für Kathrin Röggla Erzählstil.

Zu betonen ist jedoch die Tatsache, dass die oben genannten Kriterien auch im Werk anderer Autoren nachweisbar sind, nicht nur bei postmodernen Dichtern, sondern bereits in früheren Epochen. Die Begriffe „Metafiktion“ und „Montage“ werden zudem in Bezug auf andere Kunstgattungen und Lebensbereiche verwendet. Man spricht z.B. von der Metafiktion in der Malerei (u.a. in Bezug auf ausgewählte Gemälde von Diego Velázquez, Jan van Eyck, David Teniers el Joven, Jan Vermeer van Delft, Gilberto Cerón, Richard Whincop, Pablo Picasso und Karin Jurick), in der Fotografie (u.a. im Schaffen von Andrea Costas, Olga Osorio, Robert Doisneau, Jeff Wall und Joachim Schmid) und in der Musik (u.a. im Werk von Jane Birkin, Elton John und Cole Porter; vgl. ALSCHER 1975; CURRIE 1995; DIRK 2001; GASS 1970; HUTCHEON 1985; NÜNNING 1995; SCHOLES 1979: 103–138; WAUGH 1984: 6 und WOLF 2004: 172–174). Metafiktion und Montage sind also nicht nur mit dem literarischen Filmstil in Verbindung zu setzen. Das Hauptaugenmerk des Artikels richtet sich jedoch auf die Analyse des Werks von Kathrin Röggla, wobei auf Beispiele für die oben genannten, von Philipp LÖSER (1999) antizipierten Merkmale des Kinostils in ihrem Schaffen hingewiesen wird.

Der Terminus „Metafiktion“ beziehe sich hauptsächlich auf fiktionales Erzählen (vgl. u.a. CURRIE 1995; DIRK 2001; GASS 1970; HUTCHEON 1985; SCHOLES 1979: 103–138; WAUGH 1984: 6, und WOLF 2004: 172–174), er

² Im weiteren Verlauf führt LÖSER (1999: 19) den Begriff der ‚Simulation‘ ein und wendet ihn in Bezug auf die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film an: „Diesen Modus der Verdopplung möchte ich »Simulation« nennen. In der Medientheorie verweist der Ausdruck in erster Linie auf eine Täuschung der Sinne. Bei einer Simulation werden Sinneswahrnehmungen ermöglicht, die von einem realen Eindruck nicht zu unterscheiden sind und dennoch ohne das entsprechende materiale Substrat auskommen.“ Zwar verfüge die Literatur über keine ideale ‚Simulationsapparatur‘, die es ermöglichen könnte, die Unterschiede zwischen dem Realen und dem Fiktiven sowie zwischen den Medien zu verwischen; dennoch könne man „in der Schrift durch mediale Inszenierung bestimmte Effekte erreichen“, die es erlauben, „mit Fug und Recht von Mediensimulation in der Schrift [zu] sprechen“ (1999: 19).

werde jedoch auch gelegentlich in Bezug auf dramatische Werke verwendet (vgl. SCHLUETER 1979). „Metafiktional“ seien in der Literatur z.B. selbst-reflexive Aussagen, die dem Leser die Fiktionalität des Werks bewusst machen³ (WOLF 2004: 172–174).

Der Begriff „Montage“, der vermutlich aus der materiellen Produktion übernommen wurde, werde primär in der Baukunst im Sinne des Zusammenfügens von Bauelementen verwendet, so die Autoren des *Lexikons der Kunst* (vgl. ALSCHER 1975: 393). Die Montage zähle jedoch auch zu den wichtigsten künstlerischen Gestaltungsmitteln des Films und sei daher als ein aus der Kinematographie⁴ und der Fotografie stammender Begriff zu betrachten (vgl. BROCKHAUS 1991: 70). Man verstehe unter diesem Terminus ein Bearbeitungsverfahren audiovisueller Aufzeichnungen zur Gestaltung von Ton-, Film- und Fernsehaufnahmen sowie Fotografien (vgl. BROCKHAUS 1991: 70). Allgemein kann man davon ausgehen, dass der Begriff „Montage“ aus der Medienwissenschaft entliehen und auf die Literatur übertragen wurde (vgl. BROCKHAUS 1991: 70). Der Begriff werde jedoch auch in Bezug auf andere Kunstgattungen (z.B. Bildhauerei und Malerei) verwendet (vgl. BROCKHAUS 1991: 70).⁵

Die literarische Montage ist somit eines der frühesten Beispiele der Beeinflussung der Literatur durch den Film. Man versteht unter diesem Terminus „das Zusammenfügen sprachlicher, stilistischer, inhaltlicher Textteile

³ Beispiele hierfür sind u.a. *Don Quijote* von Miguel de Cervantes, *The History of Tom Jones, a Foundling* von Henry Fielding, *Jacques le fataliste* von Denis Diderot, *Absalom! Absalom!* von William Faulkner, *More Pricks than Kicks* von Samuel Beckett, *El naranjo o los círculos del tiempo* von Carlos Fuentes, *Kniha smíchu a zapomnění (Das Buch vom Lachen und Vergessen)* von Milan Kundera, *Lost in the Funhouse* von John Barth, *The Babysitter* von Robert Coover, *Willie Master's Lonesome Wife* von William H. Gass und *The Golden Notebook* von Doris Lessing.

⁴ Als filmtechnisches Mittel sei diese Technik erstmals von D. W. Griffith benutzt und von S. Eisenstein perfektioniert worden (vgl. BROCKHAUS 1991: 70).

⁵ In der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts habe sich das Gestaltungsprinzip der Montage als „Reflex der neuen, durch die industrielle Entwicklung gegebenen Bedingungen“ entwickelt und sei insbesondere mit „neuen Reproduktionstechniken einschließlich Film“ verbunden (vgl. ALSCHER 1975: 393). Vereinzelt seien montageartige Gestaltungsverfahren ebenfalls in der älteren Kunst aufgetreten, z.B. in manieristischen Gemälden von G. Arcimboldi (vgl. ALSCHER 1975: 393). Im 20. Jahrhundert hätten Maler wie G. Grosz, J. Heartfield und H. Vogeler die Technik der Montage in der bildenden Kunst weiterentwickelt (vgl. ALSCHER 1975: 393).

Manche Wissenschaftler (vgl. BROCKHAUS 1991: 70) gehen davon aus, dass der Begriff „Montage“ mit dem Terminus „Collage“ austauschbar gewesen sei, insbesondere in den 1960er Jahren; andere sehen in der Collage jedoch die Vorform der Montage (vgl. ALSCHER 1975: 393). In dieser Bedeutung wurde der Begriff in Bezug auf die Malerei und die Bildhauerei verwendet, insbesondere auf das Schaffen von M. Larionow, U. Boccioni, M. Duchamp und P. Picasso sowie auf einige Werke der Dadaisten (vgl. ALSCHER 1975: 393). In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts habe die Montagetechnik in der bildenden Kunst insbesondere die „freie Verfügbarkeit“ aller Dinge als Mittel der Kunst unterstreichen sollen (vgl. ALSCHER 1975: 393).

unterschiedlicher, oft heterogener Herkunft“ (BROCKHAUS 1991: 70). Bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts spricht man von der Montagetechnik, insbesondere in Zusammenhang mit der Entwicklung der Romanform u.a. durch James Joyce, William Faulkner und Alfred Döblin (vgl. BIELEFELD 2000: 66; BROCKHAUS 1991: 70; KLEINSCHMIDT 1989: 579 und 581). Beispiele für den Gebrauch der literarischen Montage gibt es auch z.B. in der Lyrik, u.a. im Werk von Goffried Benn und Hans Magnus Enzensberger (vgl. BROCKHAUS 1991: 70). Diese Technik wird zudem von einigen Dramenautoren gebraucht, z.B. von Peter Weiss (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, vgl. BROCKHAUS 1991: 70).

Zu betonen ist die Tatsache, dass die Montage zu den in der Literaturforschung bereits untersuchten Phänomenen gehört; LÖSER (1999) nennt sie demnach als eines von drei wesentlichen Merkmalen des literarischen Filmstils. Der Forscher versteht unter diesem Begriff „die einer Formungsabsicht [...] unterstellte Zusammenstellung heterogener Elemente in zeitlicher Abfolge“ (LÖSER 1999: 53).⁶ Am Ende des 20. Jahrhunderts sehen Schriftsteller noch immer die Montage als das gegebene aktuelle Stilmittel und streben danach, es zur Perfektion zu entwickeln. So ist der Gebrauch der Montage auch für Kathrin Röggla Erzählstil charakteristisch und wesentlich.

Das Werk der österreichischen Gegenwartsautorin weist viele Gemeinsamkeiten mit dem Genre Film auf. Das Streben nach Unmittelbarkeit der Aussage resultiert in ihren Texten u.a. im Gebrauch von Originalaufnahmen von Interviews, z.B. im Roman *wir schlafen nicht* (vgl. RÖGGLA 2004b). Zitate aus Fernsehsendungen oder auch Ansprachen amerikanischer Politiker in *really ground zero* (vgl. Röggla 2001) verbindet die Autorin zu einem anspruchsvollen literarischen Text. Auch der Sammelband *Irres Wetter* (vgl. RÖGGLA 2002a) präsentiert die Welt ohne moralisierenden Kommentar des Erzählers. Kathrin Röggla lässt das Geschehen für sich wirken und erfüllt damit weitgehend die „Unmittelbarkeit“⁷, ein Merkmal, das nach LÖSER (1999: 32) für den literarischen Filmstil charakteristisch ist.

In Röggla's Prosawerken, u.a. in *Niemand lacht rückwärts* (vgl. RÖGGLA 2004a) wird die Syntax gezielt auf ihre einfachsten Bestandteile reduziert.

⁶ Philipp LÖSER (1999: 53) unterscheidet drei Montageformen: „Man spricht von einer Parallel- oder Simultanmontage, wenn räumlich getrennte Ereignisse so ineinander montiert werden, daß der Eindruck der Gleichzeitigkeit entsteht.“ Die beschleunigte Montage verwendet dagegen rasche Schnittfolgen, um die Dynamik eines Geschehens zu unterstreichen (vgl. LÖSER 1999: 53). Die eisensteinische Attraktionsmontage schließlich nutze den inhaltlichen Kontrast unterschiedlicher Einstellungen dazu, die symbolische Kraft der Einzelbilder zu verdichten (vgl. LÖSER 1999: 53).

⁷ Dieses Kriterium der Unterscheidung des literarischen Kinostils erscheint LÖSER (vgl. 1999: 32) jedoch wenig präzise: Der Autor äußert Bedenken, ob eine solche Übertragung in Bezug auf Texte jemals vollständig erreicht werden kann.

Manche Textblöcke beginnen zwar mit dem Blick eines Filmemachers, dann steuern sie jedoch auf eine weitergehende Reflexion der Autorin zu:

[...] die scene im café jolesch in knappen einstellungen: ein hin und her der bilder von der kleinen kaffeetasse, in die das stück zucker fährt, der zigarette, die plötzlich eingeht in rot das knistern der kamera ist überaus zu hören bei der durchwahl ins gegenüber an meinem tisch entstehen blickwinkel, die es in sich haben, nicht bloßes schuß-gegenschuß-modell oder dererlei filmische platitüden abhandeln, und ich trotz oder aufgrund dieser ästhetik es an sentiment nicht fehlen lasse, im gegenteil es großschreibe mit dem filzstift aus der ach-so-anderen welt in farbe natürlich, von allen seiten zugleich davonfahre, aber in mustern, die so richtig die suppe von muttern mit krümmeln wieder auftauchen lassen, zum anhalten auf dem weg ins universum der kurzweiligen dinge – an dieser stelle möchte ich einen moment lang innehalten, denn ich kann mir durchaus vorstellen, marta, daß gerade du ganz und gar nicht dieser meinung bist, du wirst dich vielleicht in schnellen bestellungen nicht verlieren wollen, was deine wahrnehmung betrifft, du wirst vielleicht auf langsamere inszenierungen ansprechen, die behutsamer mit dem umgehen, was du deine wahrnehmung noch nennst, die dich aber, wie bewiesen ist, in diesen zeiten immer schon längst überholt hat [...]. (RÖGGLA 2004a: 25)

Die zitierte Passage bildet zudem eines der prägnantesten Beispiele für den Gebrauch der literarischen Metafiktion, die von LÖSER (1999) als eines der wichtigsten Merkmale des literarischen Kinostils antizipiert wird. Auch an einer anderen Stelle thematisiert die Ich-Erzählerin den fiktionalen Charakter des Werks: „man muss zusehen, daß man weiterkommt mit der geschichte, und 1. frau geht immer ab, auch in dieser erzählung wollen wir mit ihr zu tun bekommen, also langsam mal her mit ihr, dalli dalli“ (RÖGGLA 2004a: 19). Für Rögglas Prosatexte sind Leseransprachen charakteristisch, u.a. treten sie in *Niemand lacht rückwärts* auf: „und so begab ich mich wieder in den vollkommenen wachzustand, wobei ich mir sicher bin, dass der euch nicht mehr lange interessieren wird, ihr wollt gewissermaßen spannung“ (RÖGGLA 2004a: 24–25). In *tokio, rückwärtstagebuch* (RÖGGLA/GRAJEVSKI 2009) sind die einzelnen Kapitel in umgekehrter Reihenfolge lesbar und nachvollziehbar. Insofern bedient sich die Autorin auch in diesem Werk der Metafiktion.

Für Kathrin Rögglas Erzählstil ist zudem der Gebrauch der literarischen Montage charakteristisch. Nach der Veröffentlichung des Sammelbandes *Irres Wetter* sprachen die Kritiker von „Videoprosa“, da die dort publizierten Texte eine Abfolge von sich rasch ändernden Orten schildern (vgl. BIELEFELD 2000: 66). Laut BIELEFELD (2000: 66) ruft Rögglas „filmische Prosa“ Assoziationen u.a. mit John dos Passos' *Manhattan Transfer*, der Schnitttechnik der Surrealisten sowie mit Robert Altmans *Short Cuts* hervor.

Die lose Kette von kurzen Texten in *Irres Wetter* (vgl. RÖGGLA 2002a) legt Verbindungen mit Filmmontage und Episodenfilm nahe. Eine Reihe von scheinbar zusammenhanglosen Texten, die Situationen aus dem Berliner Alltag schildern, fügt sich zum Bild des Lebens in der deutschen Haupt-

stadt. Die Figuren wechseln, ebenso die Orte, an denen diese sich bewegen. Einzelne Episoden werden aus unmittelbarer Nähe beobachtet und dargestellt: „und so laufe ich und laufe, ich laufe, und keiner hält mich hier zurück. ja, nicht aufhören, sich zu bewegen, sonst wird man beton, nicht aufhören, sich zu bewegen gehört heute zum guten umgangston. und so laufe ich und laufe [...]“ (RÖGGLA 2002: 11).

Der Roman *really ground zero* (RÖGGLA 2001), der in New York nach dem 11. September 2001 spielt, besteht aus kleinen Erzählblöcken, die mit Filmszenen vergleichbar sind. Mit dem Film verbindet den Text der dominierende Gestus der Gegenwärtigkeit, der sich in der reportageähnlichen Form und im häufigen Gebrauch des dramatischen Präsens äußert. Noch gesteigert wird die Simulation der Filmtechnik durch die im Roman veröffentlichten Originalfotos, die an Filmeinstellungen erinnern (vgl. RÖGGLA 2001: 10–11, 16–17, 24–25, 40–41, 47, 56–57, 88–89, 92–93 und 106–107). Mit minutiöser Genauigkeit werden verschiedene Szenen aus dem öffentlichen Leben und dem Alltag der Amerikaner aufgezeigt. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung des Verhaltens von Politikern während der sog. Schweigeminute zu Ehren der Opfer des Attentats:

um 8:48. vor einer woche also. man zeigt nicht nur schweigende leute, man zeigt auch herrn bush beim schweigen, d. h. wie er zum schweigen hingeht, sich dort hinstellt. man zeigt, wie ein leichtes schweigegeangel entsteht um ihn. ja, vorne gibt es ein kleines durcheinander, als ob es einen moment lang nicht klar wäre, wer in der ersten reihe der schweigeminute stehen darf. der präsident bleibt aber straight auf seinem weg dorthin. er hält das jetzt durch, er wird jetzt gleich sein schweigen durchziehen, und sein gesicht muss das jetzt schon andauernd herzeigen. (RÖGGLA 2001: 38)

In Bezug auf die Szenen, in denen das Geschehen mit äußerster Genauigkeit dargestellt wird, ist der Begriff „Zeitlupe“ sinnvoll. Für diese Art der extrem verzögerten Darstellung ist die Liebe zum Detail charakteristisch, wodurch der Eindruck der Verlangsamung des Geschehens entsteht. Ein prägnantes Beispiel für die Anwendung dieser Technik findet sich auch im Roman *Abrauschen*:

ich bin sicher verwahrt in einem zimmer, in dem sie ein bild aufgehängt haben [...]. verwahrt in einem zimmer, in dem sie ein bild aufgehängt haben, das tickt ganz leise, aber noch nichts ist geschehen.

mein atem fällt auf den boden zur landkarte hin, die an manchen stellen schon getrocknet ist [...]. es ist später nachmittag und hotel stein. (RÖGGLA 2004a: 51)

Die Autorin benutzt in einigen ihrer Texte einen Erzählstil, der sich der filmischen Technik des Zeitraffers⁸ annähert. Rögglas Ich-Erzähler vermit-

⁸ Aus dem zeitlichen Ablauf einer der Filmszene werden Einzelbilder in gleichmäßigen Intervallen „herausgeschnitten“ und nun in dieser verkürzten Abfolge abgespielt. Die ur-

telt die Welt wie durch eine Kamera gesehen: kurze, schnelle, kommentarlose Einblicke in die ihn umgebende Realität, ähnlich dem filmischen Mittel des Zeiträufers. Diese Erzähltechnik ist besonders relevant im Sammelband *Irres Wetter* (RÖGGLA 2002a), der Szenen aus dem Berliner Alltag aufgreift. Auch der plötzliche Ortswechsel fällt in Rögglas Prosa auf, vergleichbar mit einer Technik von verschiedenen Kameraeinstellungen an unterschiedlichen Drehorten. Dieses Phänomen lässt sich besonders gut beobachten im Text *sendermann*:

bei *karstadt* am hermannplatz ist um halb acht die hölle los oder besser gesagt die antihölle [...]. doch selbst beim bahnhof zoo geht nichts weiter [...]. dasselbe bild auch in treptow, im *extra*-markt, am kiehlufer, auch da stecken sie fest [...]. ganz zu schweigen von den einkaufsgeräten am potsdamer platz, in der friedrichstraße, am alex, im shoppingcenter friedrichshain, kurz: wohin man schaut, bleibt alles im einkauf stecken. »stadt in bewegung« nennt ein ex-jugendsenator das, und so eine stadt in bewegung bleibt eben nicht für einen stehen, im gegenteil, man muß immer mit. (RÖGGLA 2002a: 154–155)

Ein sehr innovatives Beispiel für die Anwendung des vom Film inspirierten Erzählstils in Rögglas Prosa ist die Szene der Zerstörung des World Trade Center im Roman *really ground zero* (vgl. RÖGGLA 2001: 7). Im realen Augenblick der Katastrophe empfinden die Augenzeugen das Attentat als etwas Unwirkliches, Kineastisches. Die Ich-Erzählerin sieht sogar sich selbst, die eigene Gestalt, aus der Vogelperspektive, als wäre sie eine Filmgestalt (vgl. 2001: 7). In Bezug auf diese Szene spricht Christine IVANOVIČ (2006: 114) vom Phänomen der „zweifachen Wahrnehmung“ und der „doppelten Gestalt“. Das Ausmaß der Zerstörung lasse sich trotz modernster Technik nicht wiedergeben (vgl. RÖGGLA 2001: 9). Das zertrümmerte Gebiet bezeichne die Künstlerin als eine „mischung aus todesszene, nuclear fall out area und mondlandschaft“, die „im fernsehen nicht abbildbar zu sein scheint“ (RÖGGLA 2001: 9). Dank der Medien habe sich der Anblick des brennenden World Trade Center ins Bewusstsein der Zuschauer allzu stark eingepägt: Von diesem Augenblick an werde die Mehrheit der Zuschauer ein Bild im Kopf haben, das ein Flugzeug im Luftraum von Hochhäusern immer mit den Ereignissen des 11. September 2001 assoziiert (vgl. RÖGGLA 2001: 9). RÖGGLA (vgl. 2001: 9) kritisiert sowohl Live-Übertragungen vom Ort des Attentats als auch die Wiederholung der aufgenommenen Bilder, insbesondere die Ausstrahlung der Amateurvideos durch das Fernsehen; dadurch spiele sich die medial vermittelte Katastrophe vor Augen der Zuschauer immer wieder aufs Neue ab. Diese Meinung vertritt nicht nur die Ich-Erzählerin in *really ground zero* (vgl. RÖGGLA 2001), sondern auch eine der anonymen Figuren in *fake reports*:

sprüngliche Abfolge der Bilder wird beschleunigt, jedoch werden gleichzeitig die Veränderungen an den beobachteten Objekten hervorgehoben.

ja, flugzeuge bleiben jetzt immer stehen, in den bildern bleiben jetzt immer flugzeuge stehen, in den bildern von ganz anderen städten, in den fotos vom letzten urlaub, in den werbungen für gucci oder ein parfum, in den filmen bleiben sie stehen, dokumentarfilmen, spielfilmen, aus dem fernsehen sind sie nicht mehr zu entfernen, nicht mehr wegzudenken. sie tauchen überall auf, überall diese flugzeuge, überall diese flugzeugbilder, die plötzlich ein eigenleben entwickeln, in welche richtung das geht, habe man sich schon öfter gefragt, aber keine antwort erhalten. (RÖGGLA 2003: 430)

Kathrin RÖGGLA (2006b: 33) ist der Meinung, dass die Thematisierung des Attentats in Oliver Stones Film *World Trade Center* notwendig gewesen sei: Hier gehe es nicht um die mediale Darstellung der Zerstörung des World Trade Center, sondern vielmehr um den Heroismus und die Opferbereitschaft der Feuerwehrmänner. In ihrem Essay *Das Drehbuch, das uns frisst* (RÖGGLA 2010a: unpaginiert) spricht sich die Autorin jedoch gegen sog. Katastrophenfilme aus: „denn die medial erzählte katastrophe verweist immer auf eine vorgängige und auf eine nächste“. Rögglas entschiedene Kritik an der Darstellung von Gewaltszenen zeugt von ihrer Beschäftigung mit Susan Sontags Schriften, in denen die mediale Verbreitung solcher Bilder angeprangert wird: „Das Fernsehen [...] serviert den Krieg in Gestalt von Bildern [...]. Vielleicht haben nur jene Menschen das Recht, Bilder eines so extremen Leidens zu betrachten, die für seine Linderung etwas tun könnten. Wir anderen sind, ob wir wollen oder nicht, Voyeure“ (SONTAG 2003: 51, vgl. SONTAG 2002 und 2012). Insbesondere das Werk *Das Leiden anderer betrachten* (2003, Originaltitel: *Regarding the Pain of Others*) sollte man bei der Analyse von Kathrin Rögglas Aussagen über den Voyeurismus des heutigen Menschen in Betracht ziehen (vgl. SONTAG 2003). Sontag betont hier, „wie sehr das Ausmaß von akzeptierter Gewalt, von akzeptiertem Sadismus gewachsen ist: im Kino, im Fernsehen, in Comics, bei Computerspielen“ (SONTAG 2003: 117).

Kathrin RÖGGLA (vgl. 2001: 50) bezieht sich direkt auf Susan Sontag u.a. im 10. Kapitel des Romans *really ground zero*. Auch SONTAG (vgl. 2003: 29) kritisiert die mediale Vermittlung der Bilder vom 11. September 2001. Sie betont, dass die Realität die menschliche Vorstellungskraft überstiegen habe; die Zerstörung des World Trade Center habe wie der schlimmste Katastrophenfilm ausgesehen: „Über den Angriff auf das World Trade Center am 11. September 2001 sagten viele, die sich aus den Türmen hatten retten können oder die in der Nähe gewesen waren, in ihren ersten Berichten, er sei »unwirklich« gewesen, »surreal«, »wie im Kino«“ (SONTAG 2003: 29). Beide Autorinnen reflektieren zudem die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film und suchen Antworten auf Fragen, mit denen sich Vertreter beider Kunstgattungen in der durch Medien gesteuerten Welt auseinandersetzen (vgl. RÖGGLA 2002b; SONTAG 2012: 327–328).

Die rasante technologische Entwicklung der Medien hat, nach Kathrin Rögglas Überzeugung, die Sensibilität der Kunstrezipienten spürbar verän-

dert. So führt die Autorin in ihrem Essay *das letzte hemd* (RÖGGLA 2002b: 23) den Begriff der sensationsgierigen „kinoaugen“ ein, die für den heutigen Menschen charakteristisch seien. In *really ground zero* (vgl. RÖGGLA 2001: 74) kritisiert sie die Ausstrahlung von Filmen, die Krieg und Gewalt thematisieren. Auf den Straßen von New York zeige man auf großen Bildschirmen ähnliche Sendungen, u.a. „militärvideos, liveschaltungen und nächte in kabul“ (RÖGGLA 2001: 74). Wie Susan Sontag übt Kathrin Rögglä Kritik am Voyeurismus und der „Katastrophenlust“ der Zeitgenossen (vgl. RÖGGLA 2002b: 23; SONTAG 2012: 327–328). Selbst wenn Katastrophenfilme fiktive Situationen zeigten, so verursachten sie, so die Dichterin, dass im Bewusstsein der Kinobesucher das Gefühl der immerwährenden Bedrohung entstehe (RÖGGLA 2002b: 31–33; vgl. IVANOVIĆ 2006: 114). Im Aufsatz *Worst Case Scenario* (RÖGGLA 2009c) weist Kathrin Rögglä in diesem Zusammenhang auf den Film *Airport* (1970) und den Thriller *Earth Quake* (1974) hin. Die Künstlerin (vgl. RÖGGLA 2002b: 31–33) nennt auch Beispiele von „80er-Jahre-Atomkriegsfilme[n]“, die besonders brutal und sehr negativ agierten. Das zeitgenössische Kino sollte jedoch, so Rögglä, nicht die Katastrophen selbst, sondern eher ihre Folgen darstellen (vgl. RÖGGLA 2002b: 31–33). Zu den wenigen Beispielen, die diese Anforderung erfüllen, gehöre *Gummo* (1997), in dem weitgreifende gesellschaftliche Folgen der Verwüstungen durch einen Tornado aufgezeigt werden (vgl. RÖGGLA 2006b: 31).

Kathrin Rögglä trägt nicht nur zur Entwicklung des literarischen „Filmstils“ bei. In ihren Erzählungen, Romanen und Essays nimmt sie zudem direkten Bezug auf ausgewählte Werke zeitgenössischer Kinematographie. Der Essay *das letzte hemd* (RÖGGLA 2002b) bestätigt Rögglas umfassende Kenntnis des modernen Films. Zu den wichtigsten Regisseuren ihrer Zeit zählt sie Jean-Luc Godard, John Cassavetes und Werner Fassbinder, „die nicht nur in ihren rhetoriken, sondern auch in ihren strukturen von einem aufbruch erzählen, öffnungen besitzen und ausblicke versprechen nach seiten hin, die längst noch nicht entwickelt sind [...]. es ist dieser musilsche möglichkeitssinn, der ihnen innewohnt, ohne dass sie den wirklichkeitssinn dabei nur eine sekunde vernachlässigten“ (RÖGGLA 2002b: 23).

An Werken von Fassbinder habe die Schriftstellerin das spezifische Klima der 1970er Jahre fasziniert, das in den aufwendigen Filmproduktionen im 21. Jahrhundert fehle (vgl. RÖGGLA 2002b: 23). Die Handlung spiele dort „vor fensterfronten, hinter denen man die stadt erahnen kann, eine müde skyline, die münchen sein könnte oder aber eine beliebige stadt. da kann man männern zusehen, die sich unmotiviert in büroräumen oder privaträumen, die wie büroräume aussehen, ihre jackets ausziehen, sie auf stühle werfen oder andere möbelstücke, und in ihren hemden dastehen, als wären es nicht letzte hemden, sondern horizonte, zu denen man aufbrechen könnte“ (RÖGGLA 2002b: 23). Als Beispiel für einen solchen Film nennt die Literatin (2002b: 23) Fassbinders *Welt am Draht* (1973).

In einem Presseinterview spricht Kathrin RÖGGLA (vgl. 2002b: 23) zudem von anderen Vertretern des zeitgenössischen deutschen Films, die sie besonders hochschätze, u.a. von Romuald Karmaker. Die Dichterin weist auch auf Namen hin wie Christoph Hochhäusler und Michael Haneke (mit ihrer Zeitschrift *Revolver*⁹) als Beispiele für vielversprechende zeitgenössische Künstler (vgl. RÖGGLA 2002b: 23). In Österreich seien Künstlergruppen wie COOP 99 um Barbara Albert und Jessica Hausner erwähnenswert (vgl. RÖGGLA 2002b: 23).

In Kathrin Rögglas Werk lassen sich zudem mehrere Beispiele für die Rezeption des Films der amerikanischen Postmoderne nachweisen, insbesondere solche der sog. Roadmovies. Der Titel des Werks *Abrauschen* (RÖGGLA 2007a) weist auf diese Filmgattung hin. Das 18. Kapitel des Romans *really ground zero* handelt von einem Kinobesuch im sog. „angelika-filmcenter“ (RÖGGLA 2001: 81). Nach dem Attentat vom 11. September 2001 sehen sich die New Yorker das Werk *Mulholland Drive* (2001) von David Lynch an. Seine zerrissenen, komplexen Figuren kämpfen um ihren Platz in der Welt und enden dabei nur zu oft auf der *Lost Highway* (1997). Nicht nur die Anspielung auf *Mulholland Drive*, sondern auch auf das dem Roadmovie eigene Motiv der Autofahrt, das für die Suche nach Freiheit und Identität des Protagonisten steht, findet sich in *really ground zero* (vgl. RÖGGLA 2001). Auf einer kurzen Reise passiert die Erzählerin verödete, postindustrielle Areale, die an Bilder aus Lynchs Meisterwerken erinnern; parallel dazu wird der Roman ergänzt durch den Abdruck korrespondierender Originalfotos (vgl. RÖGGLA 2001: 66–67). Im Gegensatz zu Fernsehnachrichten sei der Kunstfilm imstande, in der Zeit der Nationaltrauer eine heilende Wirkung zu erzielen: „es ist ja vor allem ein film, in dem sich niemand erinnert“ (RÖGGLA 2001: 80). Die Dichterin weist ihre Leser darauf hin, dass im Bewusstsein der Augenzeugen die Grenze zwischen Fiktion und Realität aufgehoben sei, ein wesentliches Element auch von Lynchs Filmen (vgl. RÖGGLA 2001: 80).

Auch Kathrin Rögglas Erzählungen zeugen von ihrer Faszination am zeitgenössischen Kino. In *eine reise von ausflügen* begeben sich die Figuren in ein „ehemaliges militärisches sperrgebiet“ in der früheren russischen Besatzungszone und fühlen sich an den sowjetischen Science-Fiction-Thriller *Stalker* erinnert (vgl. RÖGGLA 2002a: 18). Die Beschreibung des Ortes reduziert sich, einem Filmszenario gleich, auf plastische Elemente: Farben, Formen und Bewegungen (vgl. 2002a: 18–19). Die Erwähnung des Filmtitels *Stalker* ist ein Hinweis darauf, dass sich die Figuren auf eine Zeitreise begeben (vgl. 2002a: 17–19). Es handelt sich hier um einen der wenigen Texte von RögglA, in denen der Leser an die Geschichte der DDR erinnert wird (vgl. RÖGGLA 2002a: 17–18).

⁹ *Revolver*, Zeitschrift für Film. Vgl. www.revolver-film.de, [15.02.2013].

Auch *tokio, rückwärtstagebuch* (vgl. RÖGGLA/GRAJEVSKI 2009) verdankt seine Form der Faszination, die die Dichterin für die Ausdrucksmittel des modernen Films hegt. Überraschend wirkt die zweiteilige Anlage des Werks: Einleitend steht das von Oliver Grajevski illustrierte Tagebuch, das im umgekehrten Zeitablauf die Eindrücke aus einer Reise der Autorin durch Japan vermittelt (vgl. RÖGGLA/GRAJEVSKI 2009: 5–56). Fragmentarisch in der Anlage erinnert der erste Teil des Werks an kurze Filmszenen, die scheinbar unzusammenhängend Ausschnitte aus den Erlebnissen einer ausländischen Touristin in Tokio zeigen. Diesen Szenen folgt der zweite Teil des Tagebuchs, den Autorin und Zeichner in der Comicform gestalten, womit sie zurückgreifen auf den Stil des visuellen Romans und der japanischen Zeichentrickfilme, der sog. Animes (vgl. RÖGGLA/GRAJEVSKI 2009: 58–129). So erreichen es die Künstler, durch die Kontrastierung von zwei – auch kulturell – unterschiedlichen Medien, die Problematik des *culture clash* erfahrbar zu machen. Vergleichbar mit Sofia Coppolas Technik in *Lost in Translation* (2003) greifen auch im Roman viele Szenen in Filmaufnahmen die Befindlichkeit von Fremden in einer fremden Welt auf.

In Kathrin Rögglas Schaffen wird der Film sowohl zum Reflexionsgegenstand als auch zum Metaphernspender. In *Irres Wetter* (vgl. RÖGGLA 2002a: 74) nennt die Autorin die Namen jener Schauspieler, die als Darsteller in berühmten Filmrollen für bestimmte Inhalte stehen:

nebenbei fallen doch immer engel ab, ja, engel tauchen wieder auf momentan, an allen ecken und enden, zumindest wird ständig auf sie gezählt. so nicolas-cage-, bruno-ganz-engel, engelserscheinungen will schließlich jeder zweite gesehen haben, neben marienerscheinungen sind sie am häufigsten zu verbuchen, besonders da, wo's brenzlich wird. (RÖGGLA 2002a: 74)

Nicolas Cage und Bruno Ganz verkörpern die Rollen der Engel in Brad Silberlings *City of Angels* (1998) sowie in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987). Nach RÖGGLA (2002a: 74) sollen die Himmelsboten auch den New Yorkern helfen, aus der „engelstarre zu erwachen“, in die sie der mediale Lärm nach der Zerstörung des World Trade Center versetzt habe. Der Hinweis auf die mystische Welt impliziert die Hoffnung auf ein anderes, ein sinnerfülltes Leben; diese Hoffnung brauche auch die Welt nach dem Attentat vom 11. September 2001.

Auch in anderen Texten der Autorin findet man Assoziationen mit dem Film. In *das yorckkino* wird Tom Tykwers Werk *Lola rennt* erwähnt (1998) (vgl. RÖGGLA 2002a: 69). Bereits der Titel ruft Assoziationen zur Topographie der deutschen Hauptstadt und zur Schnelllebigkeit der Existenz ihrer Einwohner hervor. Lola erlebt ein- und denselben Tag immer wieder aufs Neue in Form einer Zeitschleife. In Rögglas Text findet sich derselbe Grundgedanke wie in Tykwers Film, dass ein scheinbar unbedeutendes Geschehen eine unaufhaltsame Kette von Ereignissen auslösen kann (vgl. RÖG-

GLA 2002a: 69). Die Ich-Erzählerin in *selbstläufer (wettrennen)* betont dagegen die fehlende Kommunikation zwischen den Geschlechtern: Sie fühle sich wie die Figur in einem Film, dessen Aussage man kaum verstehen könne (vgl. RÖGGLA 2002a: 112).

Parallelen und Unterschiede zwischen ihrer eigenen Existenz und der Welt, die sie aus Werken der europäischen und amerikanischen Filmkunst kennen, werden auch zum Thema für Rögglas Romanfiguren. Jennifer CLARE (2011) weist auf folgende „cineatische Metapher“ in *really ground zero* hin: „aber am tag des geschehens einigen sich moderator und militärexperte letztlich irgendwie doch auf pearl harbor. und ‘pearl harbor day two’ klingt ja auch schon wieder nach kino, also fasslich“ (RÖGGLA 2001: 12). Die Verwendung der Filmmetapher ermögliche, sich von den tragischen Ereignissen des 11. September 2001 zu distanzieren: „Wenn etwas wie im Kino oder sogar auch wie im Kriegsfilm [...] ist, dann ist es trotzdem auch etwas, das im vorhandenen Erfahrungshorizont verbleibt“ (CLARE 2011: 856).

Rögglä lässt auch ihre Dramenfiguren Bezug auf die Welt des Films nehmen. Eine der Dolmetscherinnen im Drama *die unvermeidlichen* (RÖGGLA 2013a: 359) bedauert, dass sie an der „großen Politik“ nicht teilhaben dürfe, im Gegensatz zur Gestalt der Titelheldin in *The Interpreter* (2005): „das sind aber keine flüsterexkurse über geplante attentate, die sie nicole kidman ins drehbuch geschrieben haben, wir kriegen banale flüche mit, gehässigkeiten über andere podiumsteilnehmer, freundlichkeiten, alltagsgeplänkel“. In einem Interview, das mir Kathrin Rögglä im November 2012 gewährte, bestätigte mir die Autorin die Vermutung, dass ihr Drama nicht nur durch den Film *The Interpreter*, sondern auch durch das Werk von Christian Beetz und David Bernet *Die Flüsterer. Eine Reise in die Welt der Dolmetscher* (2005) inspiriert worden sei.

Auch im Erzählband *Irres Wetter* lässt Kathrin Rögglä (2002a) ihre Figuren Bezug auf die Welt des Films nehmen. So stellt die Ich-Erzählerin im Text *in globalkolorit versunken* fest:

doch sie bleiben wohl in einer art sicherheitsabstand zu mir, so, als ob es hier keinen teppich gäbe, den man langziehen kann, und dann rutschen sie aus, selbst hunderte meter entfernt. in jedem film zeigen sie es her, hier aber hat es noch keiner kapiert (Rögglä 2002a: 143).

In Kathrin Rögglas Essays und Reden wird der Film oft zur Metapher einer schwer fassbaren Realität, u.a. im Text *Das Drehbuch, das uns frisst* :

und was sieht man auf dem film, von dem wir nicht mehr runterkommen? man sieht angstgesteuerte menschen rumlaufen [...], die genau wissen, warum sie sich von punkt a zu punkt b bewegen und warum ihnen punkt c immer fern bleiben wird. angstgesteuerte menschen, die an nichts anschluss suchen. d.h. anschluss an die mit den mitteln und kontakten, an jene mit den möglichkeiten und überlebenschancen, anschluss an die realität, zu der man keinen zutritt mehr hat, anschluss an

die gegenwart, die man immer zu verpassen scheint. nein, nichts gegen das menschliche, doch während wir in den katastrophenfilmen von einer identifikation in die nächste gejagt werden, findet in den meisten realen situationen das gegenteil statt, man wird aus den identifikationen eher rausgejagt. (RÖGGLA 2010a: unpaginiert)

In ihrer Rede *Ins Fernsehen geschickt* (2012) nimmt Kathrin Rögglä Bezug auf die *Matrix*-Trilogie¹⁰, indem sie unsere Realität als eine „widersprüchliche Matrix“ bezeichnet (vgl. RÖGGLA 2012a: 200). Die Wachowski-Geschwister zwingen mit ihrem Werk die Zuschauer dazu, die Realität als Ausdruck unserer Einbildung zu begreifen¹¹ und Aussagen von Autoritäten jeglicher Art zu hinterfragen; dieses Ziel verfolgt auch Kathrin Rögglä in ihrem Werk. So gibt es zwischen der Künstlerin und einigen innovativen zeitgenössischen Filmemachern zahlreiche Parallelen, die nicht nur auf der Beeinflussung des literarischen Stils durch Ausdrucksmittel des modernen Films, sondern auch auf inhaltlichen Gemeinsamkeiten beruhen.

Ausgewählte Werke von Rögglä sind durch das Schaffen Harun Farockis beeinflusst worden. Am Beispiel der Vorbereitungen zur Eröffnung eines tschechischen Einkaufszentrums geht der Regisseur in seinem Werk *Schöpfer der Einkaufswelten* (2001) auf die gezielte und verdeckte Manipulation des sog. Durchschnittskäufers ein und kritisiert die perfekte Planung von Shopping Malls durch Werbestrategen und Verhaltensforscher. Ähnliche Themen reflektiert auch Kathrin Rögglä in ihren Prosatexten. In *Irres Wetter* schildert sie das Kaufverhalten von Berlinern; im Rahmen von Eigenverantwortung kritisiert sie jedoch auch deren Kaufrausch als menschliche Schwäche (vgl. RÖGGLA 2002a: 163). In *Abrauschen* zeigt sie Salzburger, die nach Freilassing einkaufen gehen, „weil es billiger sein soll“ (RÖGGLA 2007a). Weitere inhaltliche Gemeinsamkeiten mit Farockis Filmschaffen finden sich in Rögglas Essays (u.a. in *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiction*, vgl. RÖGGLA 2009a), dem Roman *wir schlafen nicht* (vgl. RÖGGLA 2004b) und dem darauf basierenden Drama mit demselben Titel (vgl. RÖGGLA 2004c). Rögglä untersucht, wie Farocki, die Welt der Unternehmensberater. Zudem finden sich auch formal Parallelen zum sog. Essayfilm Farockis: Wie dieser verbindet RÖGGLA (2004c) in *wir schlafen nicht* Original-Tonaufnahmen zu einem anspruchsvollen künstlerischen Werk.

Neben der Rezeption der Filme Harun Farockis hat, nach Rögglas eigener Aussage, das Schaffen Alexander Kluges ihr künstlerisches Werk entschieden beeinflusst (RÖGGLA 2007b: 32). Besonders „von ihrer literarischen seite her

¹⁰ 1999: *Matrix*, Mai 2003: *Matrix: Reloaded*; November 2003: *Matrix: Revolutions*.

¹¹ Der berühmte Satz „Willkommen in der Wüste des Realen“, der in der Trilogie der Wachowski-Geschwister fällt, stammt aus Jean Baudrillards Schrift *Agonie des Realen* (BAUDRILLARD 1978). Der Autor behauptet, die sog. „Realität“ sei durch Kunstwirklichkeiten elektronischer Aufzeichnungstechnologien ersetzt worden (vgl. BAUDRILLARD 1978). In der *Matrix*-Trilogie fällt der zitierte Satz genau in dem Augenblick, als die Helden die Differenz zwischen technischer Simulation und Realität erkennen.

gesehen“ hätten sie seine Filme fasziniert (RÖGGLA 2007b: 32). Die Dichterin sehe seine Filmkunst „als literarische äußerung [...], als literatur, die es nicht mehr in der schrift alleine aushält“ (RÖGGLA 2007b: 32). Im Essay *die zapperfalle* erzählt Rögglä von ihrer Jugendfaszination am Frühwerk Alexander Kluges (vgl. RÖGGLA 2007b: 32). Damals habe sie vor allem seine „eigentümliche sprache“ hoch geschätzt, „hin- und herschwankend zwischen aufregung und verlangsamung, dem toten punkt entgegen, der in jedem film auf uns zu warten schien, um uns danach auszuspucken als etwas verändertes“ (RÖGGLA 2007b: 32). Auch Rögglä wird als eine Meisterin der Sprache gesehen, eine „Sprachverschieberin“, für die originelle Redewendungen, vielfältige Sprachspiele, die Verbindung von unterschiedlichen Erzählstilen und der Gebrauch von interessanten Neologismen charakteristisch seien (vgl. BEHRENDT 2003; EDEN 2001: 105; KASATY 2007: 261–262). Ihre Eingebung schöpft Rögglä, ähnlich wie Kluge und Farocki, aus dem Alltag eines „Durchschnittsbürgers“, aus den Fernsehnachrichten, der Werbung, den Gesprächen auf der Straße, dem Slang der Jugendlichen und den Fachsprachen. Das folgende Zitat belegt, dass sich Rögglä durch Kluges Werke inspiriert sieht: „ich hörte texte im film, zu denen sich bald texte, die manchmal als drehbücher daher kamen, gesellten. drehbücher, die sich sozusagen auf der warteliste des unverfilmten befanden, welches ihn so fasziniert, weil es zum utopischen führt“ (RÖGGLA 2007b: 32).

Kathrin Rögglä (vgl. RÖGGLA 2007b: 32) erzählt auch von ihrer Auseinandersetzung mit Kluges theoretischen Schriften, u.a. mit dem Buch *Geschichten vom Kino*. Bereits in ihrer Jugend habe sie sich zudem für „die sinnliche erfahrung von zeit, oder vielmehr von zeitordnungen, zeitverhältnissen“ in ausgewählten Werken des Filmemachers begeistert (RÖGGLA 2007b: 32). Rögglas und Kluges Texte verbindet nicht nur der häufige Wechsel des Zeitrhythmus, sondern auch der Gebrauch der Montagetechnik (vgl. LEWANDOWSKI 1983: 236–243). Das folgende Zitat belegt Rögglas Auseinandersetzung mit Kluges Schaffen, insbesondere ihre Reflexion über Zeitstrukturen in seinem Werk: „immer wieder, so bemerkte ich auch später, geht es in seinem ästhetischen kosmos um beschleunigung und bremsvorgänge, um lücken, risse oder überlappungen, die den destruktiven takt der geschichte momenthaft unterbrechen können oder der permanenten enteignung der zeit, die uns bleibt, entgegenarbeiten“. Wie der Filmemacher verzichtet auch die Dichterin oft auf die lineare Handlung, z.B. in den Romanen *wir schlafen nicht* (vgl. RÖGGLA 2004b) und *tokio, rückwärtstagebuch* (vgl. RÖGGLA/GRAJEVSKI 2009). Manchmal spielt sie auch mit unterschiedlichen Zeitebenen, z.B. führt sie in *Abrauschen* (vgl. RÖGGLA 2007a) die Figur eines Kindes in unbestimmtem Alter ein. Fasziniert habe die Autorin zudem die Intermedialität in Kluges Werk, ein Merkmal, das auch für ihr Schaffen charakteristisch ist:

ein ästhetisches denken, das sich nicht alleine aus dem schriftuniversum, oder dem arsenal der bilder, der bewegten und unbewegten, oder gar in einem medium alleine aufhebt, ein denken, das die medien- und genreüberschreitung sucht, sich sozusagen ständig etwas aus einem anderen medium ausborgt, um es dann verändert oder gar nicht mehr zurückzugeben. ein denken, das ästhetische schmuggeldienste einführt, das das enge denken in klaren medienformatierungen durchbricht, und dabei sicherlich den grundstrom der mündlichkeit, der unserer gesellschaft zugrundeliegt, etwas mehr hervorhebt als anderes. (RÖGGLA 2007b: 32)

Im Essay *das letzte hemd* weist die Autorin auf zwei Filme Alexander Kluges hin: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) sowie *Die Patriotin* (1979). Über das erste der erwähnten Werke schreibt die Schriftstellerin:

es ist ein film, der uns ein bild der antagonistischen wirklichkeit im jahr 1974 vermittelt. ein film über eine ungleichzeitigkeit in frankfurt, die des häuserkampfes, des karnevals, der treibens von ddr-spionen, die »marx im original« lesen. und dem einer beischlafdiebin, die sagen darf: »ich heiße inge meier. ich bin eine beischlafdiebin. aus meiner langjährigen erfahrung weiß ich: was die männer versprechen, erweist sich nachträglich immer als zu wenig. für dieses defizit nehme ich ihre brieftasche an mich. das macht mich nicht glücklich, aber ich komme auf meine kosten«. es sind solche sätze, trocken gesprochen, die mich 1991, als ich den film sah, fasziniert haben“. (RÖGGLA 2002b: 23)

Die zwischenmenschlichen Beziehungen werden in Kathrin Rögglas Schaffen mit einer ähnlichen Offenheit wie bei Kluge charakterisiert, u.a. im Roman *wir schlafen nicht* (vgl. RÖGGLA 2004b) und dem darauf basierenden Drama mit demselben Titel (vgl. RÖGGLA 2004c). Beide Künstler betonen in ihrem Werk die fortschreitende Entfremdung des modernen Menschen: Echte Gefühle werden ersetzt durch die Aufopferung für die Arbeit oder durch zahlreiche Affären, die die Karriere vorantreiben und beim Stressabbau helfen. Dieses Verhalten resultiert im Automatismus der zwischenmenschlichen Beziehungen. Selbst in der Ehe bleibt wenig Freiraum für die Entwicklung einer tiefen Beziehung, da auch der Alltag einer Familie durch harte ökonomische Regeln und den Kampf um den Arbeitsplatz bestimmt sei. Die pessimistische Diagnose der heutigen Gesellschaft, insbesondere die negative Einschätzung der Fähigkeit des modernen Menschen, dauerhafte Beziehungen zu knüpfen, ist sowohl für Röggla als auch für Kluge kennzeichnend.

In ihrer Rede *Ins Fernsehen geschickt* (RÖGGLA 2012a: 196) bezieht sich die Dichterin auf Kluges Buch *Bestandsaufnahme: Utopie Film* (1983), wo der Regisseur darlegt, das deutsche Fernsehen der Zeit habe den Zuschauern „Situationen, Figuren, Szenarien und Themen“ vorenthalten, insbesondere Themen des Feminismus und der Sexualität (RÖGGLA 2012a: 196). Diese Fragen lässt Rögglas Werk nicht aus. Wie der Filmemacher geht auch die Dichterin auf Probleme ein, die die Existenz der heutigen Frauen determinieren; z.B.

greift sie in *Kinderkriegen* (RÖGGLA 2012b) die Frage der Kinderlosigkeit auf. Rögglä verbindet mit Kluge zudem die ungeschönte Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen in realitätsnahen, oft kommentarlosen Bildern und der beinahe schmucklose Erzählstil in Passagen, in denen es um die menschliche Sexualität geht. In *Irres Wetter* stellt die Ich-Erzählerin fest: „nix nix wird geschehen, als dass man sich um eine Sekunde verfehlt“ (RÖGGLA 2002a: 69). Wie der Filmemacher zeigt auch die Dichterin in überzeugenden Bildern Alltagszenen, aus denen hervorgeht, dass es keine Verständigung zwischen den Geschlechtern geben kann. Weitere inhaltliche Gemeinsamkeiten mit Kluges Filmschaffen finden sich u.a. in Rögglas Drama *die unvermeidlichen* (vgl. RÖGGLA 2013a). Auch in diesem Werk werden flüchtige Kontakte in der durch dienstliche Pflichten begrenzten Freizeit durch das Abhängigkeitsnetz im Arbeitsmilieu determiniert.

Der zweite von Rögglä genannte Film Alexander Kluges, *Die Patriotin*, greift ebenso wichtige Themen auf. Im Zentrum steht die Figur einer engagierten Sozialistin und ihr Ringen mit dem entpersönlichten System des kommunistischen DDR-Staatsapparates, das jegliche Initiativen unterbindet, sowie mit den übermächtigen Machtstrukturen, wogegen das Schicksal des Einzelnen unwichtig erscheint. Auch Kathrin Rögglä interessiert sich für Machtmechanismen und die Determinierung des Alltags des „Durchschnittsbürgers“ durch Machttragende. Diese Fragen thematisiert sie u.a. in *draußen tobt die dunkelziffer* (vgl. RÖGGLA 2013b) und *Machthaber* (vgl. RÖGGLA 2010b). Wie der Filmemacher schildert auch die Dichterin den Einfluss der politischen Propaganda, die die neuen Medien nutzt, auf die Zuschauer, u.a. in ihren Werken *really ground zero* (vgl. RÖGGLA 2001) und *fake reports* (vgl. RÖGGLA 2003). Beide Autoren kritisieren zudem die zweifelhafte Entwicklung der kapitalistischen Wirtschaft, die das Leben des Einzelnen negativ determiniert (vgl. GNAM 1989: 81–95).¹²

Mit Kluge und Farocki verbindet Rögglä die Auffassung, dass die Kunst, insbesondere das zeitgenössische Kino, auf Probleme der heutigen Welt hinweisen soll. Dabei spiele das Dokumentarische in Form von Interviews mit realen Figuren die wesentliche Rolle (vgl. RÖGGLA 2012a: 193). Besonders Kluges „Interviewsendungen“ sieht Rögglä als richtungsweisend, da sie immer das Dokumentarische beinhalten (RÖGGLA 2012a: 196). Die Autorin weist in diesem Zusammenhang auf aktuelle Probleme der Kunstrezeption hin, insbesondere in Bezug auf Film und Fernsehen. Auch das zeitgenössische Kino sollte den Menschen emanzipieren und zum Nachdenken bewegen (vgl. 2012a: 193). Statt dessen sieht die Schriftstellerin im heute vorwiegenden Fernsehprogramm „nur noch remakes, abklatsch, der uns höchstens

¹² In ihrer Rede *Ins Fernsehen geschickt* zitiert Rögglä u.a. Gilles Deleuze, der in seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* (1990) feststellt: „Marketing heißt jetzt das Instrument der sozialen Kontrolle und formt die schamlose Rasse unserer Herren“ (RÖGGLA 2012a: 199).

erzählt, dass man den starken Mann zu wählen hat und zu seiner Kleinfamilie zurückkehren soll“ (RÖGGLA 2010a: unpaginiert).

Schließlich führt Kathrin Röggla Interesse an der Filmkunst, sie selbst zur Regie eines Dokumentarfilms: Als „Stadtschreiberin von Mainz 2012“ ist es der Preisträgerin möglich, in Zusammenarbeit mit dem ZDF das Werk *Bewegliche Zukunft, steigende Katastrophe. Eine Reise ins Risikomanagement* zu drehen. Wie Alexander Kluge und Harun Farocki verbindet auch Kathrin Röggla in ihrem Film dokumentarische und artifizielle Elemente. Im Zentrum des Films steht die Arbeit sog. Risikomanager, d.h. professioneller Berater, die bei der Rekultivierung von postindustriellen Gebieten eingesetzt werden. Die Künstlerin begleitete ein Expertenteam in Krisengebiete in aller Welt. Die Dichterin entschied sich für dieses Thema für ihre Dokumentation aus Interesse am Mechanismus der Entstehung von Katastrophen und dem gesellschaftlichen Umgang damit (vgl. RÖGGLA 2012a: 198).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Schaffen von Kathrin Röggla direkte Bezüge zu wegweisenden zeitgenössischen Filmproduktionen aufweist. Den Namen von Schauspielern sowie Filmtiteln gibt sie symbolische Bedeutung. In Romanen und Essays arbeitet sie mit Filmmetaphern: Die Welt wird oft mit einer Matrix verglichen. Sowohl die Autorin selbst als auch ihre Figuren beziehen sich auf Werke der zeitgenössischen Kinematographie. Rögglas Faszination am Film äußert sich auch im spezifischen Erzählstil. Für diesen „Kinostil“ sind die unmittelbare Perspektive und die Aneinanderreihung von scheinbar zusammenhanglosen Szenen charakteristisch, die man als beschleunigte Montage bezeichnen kann. Szenen werden als kurze Einblicke in die uns umgebende Realität entworfen und erinnern deswegen an einzelne Filmepisoden. Daher kann man die Feststellung treffen, dass in der Vorstellungswelt der Künstlerin und ihrer Figuren die Rezeption des zeitgenössischen Films eine wesentliche Rolle spielt. In einem Interview, das mir die Autorin im Februar 2013 gewährte, stellte sie fest: „Ich liebe den Film, er bietet einen wunderbaren kommunikativen und vor allem: narrativen Resonanzboden.“

Literaturverzeichnis

- Alscher, Ludger (Hrsg.) (1975): *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Band III. Leipzig: E.A. Seemann Verlag.
- Aycock, Wendell M. (1988): *Film and Literature*. Lubbock: Texas Tech University Press.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verlag.
- Bauschinger, Sigrid (Hrsg.) (1984): *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern u.a.: Francke.
- Behrendt, Eva (2003): „Die Sprachverschieberin. Unterwegs im Consultant-Milieu: Die Autorin Kathrin Röggla und ihr neues Stück »wir schlafen nicht«.“ In: *Theater heute*, 3, Berlin, 56–58.

- Bielefeld, Claus-Ulrich (2000): „Mit der Handkamera im urbanen Dschungel.“ In: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 07.06.2000, 131, 66.
- Brockhaus-Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1991). XV. Band, Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Clare, Jennifer (2011): „»Fata Morgana«. Formen der Erfahrung und Wahrnehmung von 9/11 in deutschsprachigen Texten.“ In: *Zeitschrift für Außen- und Sicherheitspolitik*, Wiesbaden 2/2011 [Sonderheft], 843–858.
- Cohen, Keith (Hrsg.) (1991): *Writing in a Film Age: Essays by Contemporary Novelists*. Nivot: Colorado University Press.
- Currie, Mark (Hrsg.) (1995): *Metafiction*. New York: Longmann.
- Dirk, Frank (2001): *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Eden, Wiebke (2001): „Kathrin Röggla: »Sprache ist Tanz.«“ In: Wiebke Eden (Hrsg.): „Keine Angst vor großen Gefühlen.“ *Die neuen Schriftstellerinnen*. Berlin: Edition Ebersbach, 105–114.
- Engelbert, Manfred / Pohl, Burkhard / Schöning, Udo (Hrsg.) (2001): *Märkte, Medien, Vermittler*. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- Farocki, Harun (2001): *Schöpfer der Einkaufswelten* [CD]. Berlin: Harun Farocki Filmproduktion.
- Furthmann-Durden, Elke C. (1986): *Hugo von Hofmannsthal and Alfred Döblin: The Confluence of Film and Literature*. In: *Monatshefte*, Wisconsin, 4, Bd. 78, 443–455.
- Gass, William H. (1970): *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf.
- Gnam, Andrea (1989): *Positionen der Wunschökonomie. Das ästhetische Modell Alexander Kluges und seine philosophischen Voraussetzungen*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- Heißenbüttel, Helmut (1985): „Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge.“ In: *Text und Kritik*, 85/86, München 1985, 2–21.
- Hutcheon, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafunctional Paradox*. London: Methuen.
- Ivanovič, Christine (2006): „Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas »really ground zero.«“ In: *Kultur & Gespenster*, 2, Hamburg, 108–117.
- Farocki, Harun (2012): *Harun Farocki* [Ausstellungskatalog]. Warszawa: Fundacja Okonakino.
- Kasaty Olga Olivia (2007): *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München: Beck.
- Kleinschmidt, Erich (1989): „Roman im »Kinostil«. Ein unbekannter »Roman« – Entwurf Alfred Döblins.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 63, Konstanz, 574–586.
- Kramer, Sven (2000): „Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben.“ In: Anja Lemke, Martin Schierbaum (Hrsg.): „In die Höhe fallen.“ *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 195–211.
- Lewandowski, Rainer (1983): „Literatur und Film bei Alexander Kluge.“ In: Thomas Böhm-Christl (Hrsg.) (1983): *Alexander Kluge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 233–244.
- Löser, Philipp (1999): *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mecke, Jochen / Roloff, Volker (1999) (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Funktion zu historiographischer Metafiction*. Trier: WVT.
- Rentschler, Eric (Hrsg.) (1986): *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*. New York u.a.: Methuen.

- Röggla, Kathrin (2001): *really ground zero*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2002a): *Irres Wetter*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2002b): „das letzte hemd. überlegungen zur kinogier.“ In: *Frankfurter Rundschau*, 23, Frankfurt am Main, 01.06.2002.
- Röggla, Kathrin (2003): „fake reports.“ In: Uwe B. Carstensen (Hrsg.): *Theater, Theater*, 3, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, 387–434.
- Röggla, Kathrin (2004a): *Niemand lacht rückwärts*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2004b): *wir schlafen nicht* [Roman]. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2004c): „wir schlafen nicht“ [Theaterstück]. In: *Theater heute*, 3, Berlin, 59–67.
- Röggla, Kathrin (2006a): „geisterfilme geisterstädte.“ In: Kathrin Röggla (Hrsg.): *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*. Wien: literaturverlag droschl, 7–30.
- Röggla, Kathrin (2006b): „Kathrin Röggla im Gespräch mit Petra Nachbaur.“ In: *FLIM*, 2, Innsbruck, 31 ff.
- Röggla, Kathrin (2007a): *Abrauschen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2007b): „die zapperfalle. hommage an einen meister der »zeitgewinnung« und des gesprächs: der deutsche autor, film- und tv-macher alexander kluge feiert heute seinen 75. geburtstag.“ In: *Der Standard*, 5500, Wien, 14.02.2007, 32.
- Röggla, Kathrin (2009a): *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiction*. Wien: Picus.
- Röggla, Kathrin (2009b): *Worst Case Scenario*. In: *Die Zeit*, Hamburg, 05.03.2009, 45–46.
- Röggla, Kathrin (2010a): „Das Drehbuch, das uns frisst“, www.diepresse.de, [09.11.2010].
- Röggla, Kathrin (2010b): „Machthaber.“ In: *Kolik*, 48, Wien, Februar 2010, 27–49.
- Röggla, Kathrin (2012a): „Ins Fernsehen geschickt.“ In: *Neue Rundschau*, 2, Frankfurt am Main, 193–201.
- Röggla, Kathrin (2012b): „Kinderkriegen: ein Musikstück.“ In: *Theater heute*, 53, Berlin, Beilage, 7 (Juli), 3–19.
- Röggla, Kathrin (2013a): „die unvermeidlichen.“ In: Kathrin Röggla (Hrsg.): *Besser wäre: keine*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 333–382.
- Röggla, Kathrin (2013b): „draußen tobt die dunkelziffer.“ In: Kathrin Röggla (Hrsg.): *Besser wäre: keine*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 233–306.
- Röggla, Kathrin / Grajevski, Oliver (2009): *tokio, rückwärtstagebuch*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Schlueter, June (1979): *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press.
- Scholes, Robert (1979): „Metafiction.“ In: Robert Scholes (Hrsg.): *Fabulation and Metafiction*. Urbana u.a. : University of Illinois Press, 103–138.
- Schmitt, Claudia (2007): *Der Held als Filmsehender. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sontag, Susan (2002): *Über Fotografie*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Sontag, Susan (2012): *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków: Karakter.
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York/London: Methuen.
- Wojno-Owczarska, Ewa (2006): „Der Typus der modernen Frau in Katrin Rögglas Drama »wir schlafen nicht.«“ In: *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde*, 33, Warszawa, 351–360.
- Wojno-Owczarska, Ewa (2011): „Katastrofa 11 września 2001 roku w powieści Kathrin Röggli «really ground zero».“ In: *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde*, 48, 277–292.

- Wojno-Owczarska, Ewa (2012a): „11 września 2001 roku oraz 11 marca 2004 roku w utworach »really ground zero« Kathrin Röggli i »Madryt, 11 marca« Zuzanny Jakubowskiej.“ In: *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde*, 49, Warszawa, 433–445.
- Wojno-Owczarska, Ewa (2012b), „»Wir leben in restaurativen Zeiten«. Zu Kathrin Röggla »unvermeidlichen.«“ In: *Studia Niemcoznawcze – Studien zur Deutschkunde*, 50, Warszawa, 391–402.
- Wojno-Owczarska, Ewa (2013): „Zum Bild von Berlin im Schaffen von Kathrin Röggla.“ In: *Acta Philologica*, 43, Warszawa, 157–165.
- Wolf, Werner (2004): „Metafiktion.“ In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag.