Lilla Balint

Rhythmus, Form, Kritik

Kathrin Röggla *wir schlafen nicht*

„Es würde noch was geschehen. Aber was kann denn heute überhaupt noch geschehen?“,¹ fragt Kathrin Röggla in ihrem Essay über Ulrich Peltzers Roman *Alle oder keiner* (1999). Sie beobachtet, indem sie, wenn auch nur implizit, die klassische Gegenüberstellung von Erzählen und Beschreiben aufruft, dass Peltzers Buch auf bemerkenswert statische Art beginnt und eine Weile in einem nicht-dynamischen Zustand verweilt – eine narrative Trägheit – bevor diese „statische[n] visuelle[n] Situationen“ sich auflösen und eine Dynamisierung erfahren.² Rögglas Bemerkungen zu Peltzer sind hier insofern von Belang, als wir von ihnen ausgehend eine Poetik des Romans *in nuce* zutage fördern können, die über Peltzers Erzählungen als unmittelbaren Gegenstand hinausgeht. Was auf dem Spiel steht, ist eine Verbindung zwischen der angeblichen Krise der Erzählung (und vielleicht des Erzählens) und der sozialpolitischen Ordnung nach 1989. Rögglas Verwendung der konjunktivischen Form „würde“ („es würde noch was geschehen“) evoziert Unsicherheit in Bezug auf die Möglichkeit, dass etwas geschehen könnte. Zugleich hält sie den Verdacht fest, dass, wenn etwas geschehen würde, es nicht die Indikativform „wird“ erfordern würde, weil letztere deutlicher erzählerische Handlung implizieren würde. Indem sie ihrer Einsicht eine literaturtheoretische Wendung marxistischer Art gibt, verbindet Röggla den erzählerischen Stillstand mit der umfassenderen historisch-ideologischen Bewegungslosigkeit, den sie zu Beginn des 21. Jahrhundert am Werk sieht. Ihre Formulierung „[a]ber was kann denn heute überhaupt noch geschehen?“ deutet auf die politischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen, die die Triebfeder für erzählerische Handlung sind.³ Jedoch ist das im Europa nach dem Kalten Krieg offensichtlich nicht so.

1 Kathrin Röggla: „Entscheide Dich! Oder: Finito la musica!“. In: Paul Fleming/Uwe Schütte (Hg.): *Die Gegenwart erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*. Bielefeld 2014, S. 206. – Der vorliegende Aufsatz erschien zuerst in englischer Sprache: „Rhythm, Form, Critique: Kathrin Röggla’s *wir schlafen nicht* (2004).“ In: *The German Quarterly* 93/4 (2020), S. 503–518, der Text wurde übersetzt von Elias Kreuzmair und Hannah Willcox. Erste Überlegungen wurden im Rahmen des Workshops „Gegenwartsliteratur nach der Digitalisierung. Zeitreflexion und literarische Verfahren“ auf dem Germanistentag 2019 vorgestellt.

2 Röggla: „Entscheide Dich! Oder: Finito la musica!“, S. 205.

3 Vgl. ebd.

Wenn man Rögglas Diagnose des frühen 21. Jahrhunderts für einen Moment folgt, kann man sich durchaus wundern, was noch geschehen könnte, das die Bezeichnung ‚Handlung‘ verdienen würde. Oder, anders gefragt, aus Sicht der Romantheorie: Was vermag der Kunst des Erzählens neues Leben einzuhauchen? In der posthistorischen Gegenwart der frühen 2000er sind es „allenfalls Unternehmensfusionen“, die erwähnenswerte Ereignisse darstellten, behauptet Rögglä.⁴ Ihre Einschätzung ist aus Gründen der Kontextualisierung wichtig, weil Rögglas experimenteller dokumentarischer Roman *wir schlafen nicht*, um den es in diesem Aufsatz geht, in genau diese Jahre des vermeintlichen politischen und sozialen Stillstands fällt.⁵ *Wir schlafen nicht*, 2004 veröffentlicht, wurde vor der Finanzkrise geschrieben, die in die zahllosen anderen sogenannten Krisen übergang, die Europa seither erfahren hat und die Handlung, laut Rögglä, wieder vorstellbar gemacht haben.⁶ Obwohl *wir schlafen nicht* keine Unternehmensfusion nacherzählt, stammt sein erzählerischer Antrieb aus dem Bereich der Ökonomie. Strukturiert durch eine Reihe von Interviews, die Rögglä mit bei einer Finanzinstitution Beschäftigten unterschiedlichen Status geführt zu haben behauptet,⁷ präsentiert sich der Text selbst auf den ersten Blick als ein Protokoll, das die diskursive Logik der New Economy sichtbar und seine spezifischen Arten des Sprechens hörbar macht.

Das Interesse dieses Aufsatzes am sich selbst so bezeichnenden Roman *wir schlafen nicht* geht jedoch über rein thematische Fragen hinaus. Obwohl die Beschäftigung mit der Ökonomie (und dem ökonomischen Diskurs) an sich bereits auffällig ist, komplizieren die ästhetischen Eigenheiten, die mit Sorgfalt gearbeitet sind, die dominierende Lesart von *wir schlafen nicht* als einen Text über die Ausbreitung der ökonomischen Logik und ihre Auswirkungen auf (wenn nicht ihre Kolonisierung von) Sprache. Die unverkennbare Betonung der eigenen Sprechweise durch den Text – in *wir schlafen nicht* „bwler-deutsch“ genannt – geht bis zu dem Punkt, dass Sprache selbst die eigentliche Protagonistin zu werden scheint, und wirft die Frage der Relationalität auf. Wie positioniert sich *wir schlafen nicht* selbst gegenüber seinem Gegenstand? Dementsprechend befragt

4 „Sind jene Konflikte des 20. Jahrhunderts nicht Schnee von gestern, ist jede Praxis des Widerstands (gegen was überhaupt?) nicht ausgeschlossen, weil es keinen Grund mehr gibt?“, fragt sie provokativ, während sie den beschriebenen Zustand zugleich beklagt, ebd., S. 206.

5 Vgl. Kathrin Rögglä: *wir schlafen nicht*, Frankfurt a.M. 2004.

6 „Doch wie schnell sich das Blatt wenden kann, wissen wir in Europa seit 2008, Finanzkrisen, Schuldenkrisen, Eurokrisen, die zahlreichen Proteste hervorgerufen haben und jetzt eine gewaltige Demokratiekrise nach sich ziehen“, schreibt Rögglä in „Entscheide Dich“, S. 206 f.

7 Dies ist sowohl in Rezensionen von als auch in der Literaturkritik zu *wir schlafen nicht* eine viel besprochener Fakt. Im dritten Teil dieses Aufsatzes werde ich die Methoden untersuchen, mit denen der Text mit den Effekten von Realität und Fiktionalität spielt.

dieser Aufsatz sowohl die Modalitäten der Darstellung der New Economy als auch die Verfahren, mit denen der Text den Standpunkt entwirft, von dem aus er dies tut (oder tun kann).

Als *wir schlafen nicht* 2004 erschien, war Röggl eine etablierte Stimme der deutschsprachigen Literaturszene, Autorin von drei Büchern und zahlreichen Theater- und Radiostücken. Geboren in Salzburg im Jahr 1971 und seit 1992 in Berlin wohnend, wird sie als eine der formal innovativsten deutschsprachigen Gegenwartsautor*innen angesehen, besonders anerkannt für die experimentelle Natur ihrer Hybridtexte, die nicht nur Genregrenzen auf die Probe stellen, sondern auch die feinen Linien zwischen fiktionalen und dokumentarischen Modi befragen. Röggl ist in Deutschland und der Schweiz für ihre viel gelobten Poetikvorlesungen bekannt und hat zudem die deutschsprachige literarische Öffentlichkeit bedeutend mitgeprägt.⁸ Seit 2015 ist sie Vizepräsidentin der Berliner Akademie der Künste.

Ihre Laufbahn begann Röggl als Regisseurin, sie debütierte mit der Kurzgeschichtensammlung *niemand lacht rückwärts* (1995) als Autorin, die zwei Jahre später von ihrem ersten Roman *abrauschen* (1997) gefolgt wurde. In *Irres Wetter*, 2000 veröffentlicht, wendet sich Röggl Berlin an der Jahrtausendschwelle zu (die berühmten ‚nuller Jahre‘). In der Folge wurde ihre poetische Neigung zu aktuellen Ereignissen und Tendenzen der Gegenwart ausgeprägter und kristallisierte sich insbesondere um zwei Themen: die Anschläge vom 11. September 2001 und die Ökonomie. Ersterer war Anlass für ihren hybriden Prosatext *really ground zero* (2001) und das Theaterstück *fake reports* (2002) und weitete sich nach und nach zu einer Untersuchung der Relationen zwischen Medien, Repräsentation und Katastrophen in *die alarmbereiten* (2010) und in ihrer jüngsten Prosasammlung *Nachtsendung* (2016) aus. Rögglas Interesse an wirtschaftlichen Zusammenhängen und der Ausbreitung der ökonomischen Logik gab nicht nur den Anstoß zu *wir schlafen nicht*, der sowohl als Theater- als auch als Radiostück adaptiert wurde (beide 2004), sondern führte auch zu einer andauernden Auseinandersetzung mit der Ökonomisierung verschiedener sozialer Sphären, von Literatur und Kunst, und von Sprache in einem weiteren Sinn. Während erstere Texte wie „Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion“ (2009) und „Beitrag zu einem kleinen Wachstumsmarathon“ (2012) inspirierte, wurde die Finanzkrise von 2008 in dem Radiostück „der tsunami-empfänger“ (2010) aufgegriffen.

⁸ Röggl hatte die Poetikdozenturen an der Universität Saarbrücken (2013), der Universität Zürich (2016) und der Universität Bamberg (2017) inne. 2019 war sie TransLit-Professorin an der Universität Köln.

Angesichts des Schwerpunkts auf politisch aufgeladenen Gegenwartsthemen steht Rögglas Werk für eine andauernde Befragung der Möglichkeiten des Engagements und den Bedingungen von Kritik in der Gegenwart – in verschiedenen Genres und Medien. *Wir schlafen nicht* bildet dahingehend keine Ausnahme. Ausgehend von Rögglas kurzen poetologischen Bemerkungen über die Unmöglichkeit narrativer Handlung zwischen dem Ende des Kalten Krieges und der Finanzkrise von 2008 nimmt dieser Aufsatz eine vermeintlich einfache Frage in den Blick: Was treibt die Erzählung von *wir schlafen nicht* anstelle von Handlung voran? Angeregt von dieser Frage werde ich in den ersten beiden Teilen auf textuelle Bewegung als Schlüssel zur Darstellung der New Economy fokussieren. Der dritte Abschnitt erweitert, gestützt auf die Analyse der textuellen Bewegung und ihrer Verwicklung mit Sprache, den Gegenstandsbereich der Untersuchung, um erstens den Begriff des Dokumentarischen wiederaufzunehmen und zweitens auf die Selbstpositionierung des Textes gegenüber der Ökonomie und die Verfahren einzugehen, mit denen der Text über ästhetische Autonomie in der Gegenwart reflektiert und diese verhandelt.

1 Bewegung, vorwärts

Rögglä bindet Theorie und Praxis aneinander. *Wir schlafen nicht* lässt sich als eine praktische Antwort auf ihre Frage „Was kann denn heute überhaupt noch geschehen?“⁹ lesen. Nicht viel, so legt der Roman nahe – das heißt, abgesehen vom Sprechen. Sieben Figuren, nur einmal am Beginn des Romans in etwas, was ein dramatis personae zu sein scheint, mit Namen erwähnt und dann einfach durch ihre Stellenbezeichnung adressiert, beginnen Unterhaltungen miteinander und mit der Erzählinstanz, die für den größten Teil unsichtbar bleibt, aber deren Anwesenheit nichtsdestotrotz durch den Konjunktiv I der meisten Sätze markiert ist. Das Ereignis, das sie zusammenbringt, ist eine sogenannte Fachmesse, auf der sie sich in unterschiedlichen Konstellationen versammeln und von einer Figur, von der wir annehmen, dass sie die Erzählinstanz ist, befragt werden.

Wir schlafen nicht wird der in ihren Kommentar zu Peltzers Roman *Alle oder keiner* implizierten Romanpoetik gerecht, indem Rögglä den Roman in einem ständigen Zustand des narrativen Stillstands hält und das Begehren des*der Leser*in nach einem sich entwickelnden Plot unterläuft. Während der Text ohne Plot bleibt, kommen die Figuren in einen Redefluss, einen Strom endloser Rede, der kontinuierlich fließt und gänzlich unkontrollierbar scheint, als ob die den

⁹ Rögglä: „Entscheide Dich“, S. 206.

Roman eröffnenden Sätze bestätigt werden müssten: „die online-redakteurin: also das reden sei schnell gelernt, ‚das haste hier ziemlich schnell drauf!‘ da sei ja schließlich nichts außergewöhnliches dran“.¹⁰ Dass sie ihre Protagonist*innen aus der New Economy in einer Interviewsituation auftreten lässt, betont eben gerade Kommunikation und ruft Jonathan Crarys Individuum des gegenwärtigen Kapitalismus auf, „who is constantly engaged, interfacing, interacting, communicating, responding, or processing within some telematic milieu“.¹¹

Der Schlüsselmoment in Bezug auf die textuelle Bewegung liegt in der permanenten Produktion sprachlicher Äußerungen. Was die Erzählung anstelle von Handlung vorwärtsträgt, inmitten all des Redens, ist, dass das Sprechen selbst die treibende Kraft wird. Es ist das Rasende, das Obsessive und der fast triebhafte Modus des Sprechens, der Bewegung erzeugt und die*den Leser*in in den Text zieht. Rögglä, die weniger am erzählerischen Fluss und viel mehr an den sozialen Dimensionen der Produktion von Äußerungen interessiert ist, nennt es „Redezwang“, um deutlich zu machen, dass es die Sprache ist, die hier spricht. Sie spricht durch die Figuren, wenn wir so wollen, eher als dass Individuen Sprache nutzen, um miteinander zu kommunizieren: „Der Redezwang meiner Figuren, der Zwang zur permanenten Selbstdarstellung, zum Selbstentwurf, wirkt sozial gesteuert und sozial hervorgebracht. Er ist absolut unindividuell“,¹² erklärt Rögglä in ihren Poetikvorlesungen an der Universität Duisburg-Essen.

Bemerkenswert in *wir schlafen nicht* ist also die Kopplung dieses „Redezwang[s]“ mit dem Erzählen ohne Plot, weil das Fehlen von Handlung es dem Sprechen erlaubt, in den Vordergrund zu treten. Da wenig narrative Handlung geschieht, wird die Aufmerksamkeit auf die Bewegung innerhalb der Sprache verschoben. Sprache selbst wird auf diese Weise zur eigentlichen Protagonistin von *wir schlafen nicht*. Wenn wir Rögglas Affinität zu den Theorien von Foucault berücksichtigen,¹³ wird offensichtlich, dass hier Sprache sowohl als

¹⁰ Rögglä: *wir schlafen nicht*, S. 8.

¹¹ Jonathan Crary: *24/7. Late Capitalism and the End of Sleep*. London/New York 2013, S. 15.

¹² Kathrin Rögglä: „Essenpoetik. Drei Vorlesungen als Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen, 1.–5. Dezember 2014“. In: *Universität Duisburg-Essen*. <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/lum/roeggla-essenpoetik.pdf>, 2014 [zuletzt eingesehen am 7.6.2021], S. 15–16.

¹³ Vgl. Rögglas „Essenpoetik“, in der sie Foucaults Idee der Gouvernementalität als „die Gesamtheit von Prozeduren, Techniken, Methoden, welche die Lenkung der Menschen untereinander gewährleisten“ zitiert, ebd., S. 12.

Ort als auch als Mechanismus von Macht einer Befragung und Prüfung unterzogen wird: „Weil ich wissen will, wie Macht heute funktioniert und was das mit diesem Redezwang zu tun hat.“¹⁴

Wenn dies jedoch der Fall sein sollte, ist es nötig, präziser zu bestimmen, was genau eigentlich in *wir schlafen nicht* geäußert wird. Was hören wir? Rögglas Protagonist*innen sprechen über ihre erworbene und perfektionierte Unfähigkeit sich auszuruhen: „der partner: ob er sich vorstellen könne, arbeitslos zu sein? aber nicht doch. „das geht jetzt doch zu weit, ja?““;¹⁵ „die key account managerin: für sie sei das der absolute horror gewesen. [...] das wolle sie nicht noch einmal erleben“.¹⁶ Sie erzählen zudem, wie das Ethos des permanenten Arbeitens sich insgesamt in gestörten täglichen Schlafgewohnheiten und Schlaflosigkeit niederschlägt: „der senior associate: er denke dexedrin, also keine hexerei. mit dexedrin werde so was leicht gemacht. oder ephedrine, so vom wirkstoff her. [...] wachmacher eben, amphetamine“.¹⁷ Während die Produktivität des Senior Associates die Folge von Medikamenten ist, wählt die Online-Redakteurin Alkohol: „alleine der alkohol halte einen wach. [...] hier ein sektchen, da ein sektchen, da werde kein unterschied gemacht: ein sektchen gebe es überall und die folge davon sei ein ständig aufgekratztter zustand“.¹⁸ „die key account managerin“ macht den Zustand der Schlaflosigkeit explizit: „ich meine, das ist ja klar“, daß man hier nicht viel zum schlafen komme, [...] man halte sich gegenseitig wach“, behauptet sie, was von „der partner“ bestätigt wird, für den der beschriebene Zustand „kein ausnahmezustand [ist], das sei mehr der normalzustand“.¹⁹

Wir schlafen nicht bewegt sich fließend von der allgemeinen Unfähigkeit sich auszuruhen und zu entspannen zur genauen Beschreibung des Kaffee-, Alkohol- und Medikamentenkonsums, der es erlaubt, Leistung und Effizienz aufrechtzuerhalten, bis hin zu vermeintlichen körperlichen Anpassungsprozessen, die die erwähnten Substanzen überflüssig machen („das laufe bei ihm rein über den adrenalinspiegel ab“²⁰). Rögglas Protagonist*innen sprechen über und stellen die erfolgreiche Internalisierung von etwas dar, was *wir schlafen nicht* „durchhalten“ nennt, das Ethos des permanenten Arbeitens und permanenter Produktivität, das die New Economy am Leben hält. Aufgrund der Einförmigkeit ihres Sprechens ununterscheidbar voneinander, verhalten sich die Figuren so, als

¹⁴ Ebd., S. 31.

¹⁵ Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 172.

¹⁶ Ebd., S. 172f.

¹⁷ Ebd., S. 176.

¹⁸ Ebd., S. 177.

¹⁹ Ebd., S. 177f.

²⁰ Ebd., S. 176.

würden sie Crarys Behauptung gegen das zeitliche Regime des Neoliberalismus zehn Jahre früher vorwegnehmen: „Within the globalist neoliberal paradigm, sleeping is for losers“.²¹

Im Gegensatz zu Crary jedoch, der Schlaf als „an uncompromising interruption of the theft of time from us by capitalism“²² ansieht und es als den letzten Zufluchtsort des Widerstands gegen den Angriff der neoliberalen Effizienz konzipiert, nehmen die Figuren von *wir schlafen nicht* den Zustand der Schlaflosigkeit stolz für sich als Ergebnis ihrer Fähigkeit in Anspruch, sich an die Widrigkeiten des Arbeitslebens anzupassen. Indem sie dies tun, widerlegen sie durch ihre Praxis Crarys Behauptung, dass „sleep poses the idea of human need and interval of time that cannot be colonized and harnessed to a massive engine of profitability“.²³ Ausgehend vom sloganhaften Titel von Rögglas Buch ist es wenig überraschend, dass die Figuren unablässig zum Zustand der Schlaflosigkeit zurückkehren. Es ist ihr Vergessen des ideologischen Wesens ihrer Aussagen, deren Inbegriff die folgende Äußerung ist: „wer von der heiligkeit des schlafs spricht, hat die letzten zwanzig jahre verpennt“.²⁴

Genauso entscheidend für die Ästhetik des Textes ist, dass die Figuren nicht nur über Ruhelosigkeit sprechen, sondern auch in einer Form oder einem Modus, der dieser Unruhe entspricht:

die key-account-managerin: ja, das sage sich so leicht, eine auszeit nehmen, einfach mal abschalten. als käme man dann automatisch auf urlaubsgedanken, aber auf so urlaubsgedanken komme man nicht, und wenn sie mal urlaub habe, würde sie auch nicht an diesen urlaub denken, im gegenteil, sie werde dann nervös. bzw. letztens sei sie andauernd nervös gewesen. sie habe einfach nicht abschalten können und habe immer im büro angerufen, ob dies oder das schon erledigt wäre. ob man an dies oder das gedacht hätte. und die seien natürlich umgekehrt auch ständig mit ihren problemen angekommen. also im ende effekt sei sie dann doch dauernd im büro gewesen, obwohl es ihre auszeit gewesen sei.²⁵

Am auffälligsten an dieser Passage ist ihr Rhythmus, der von der Wiederholung der Schlüsselwörter und Phrasen wie „urlaubsgedanken“, „urlaub“, „nervös“ und „büro“ bestimmt ist, die einen Satz an den nächsten drängen und dabei nicht nur einen dichten semantischen Zusammenhang zwischen ihnen stiften, sondern auch Kohärenz durch Kadenz. Die Schlüsselsätze vermitteln ihre Bedeutung nicht nur semantisch, sondern, viel entscheidender für unsere Fragestellung, durch die rhythmische Wiederholung, die die Sätze vorwärtstreibt und

²¹ Crary: 24/7, S. 26.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 23.

²⁴ Röggl: *wir schlafen nicht*, S. 178.

²⁵ Ebd., S. 171.

den manischen Zustand der Sprecher*innen sichtbar macht. Rögglas Figuren sprechen in arbeitsamer Eile über ihre Unfähigkeit sich auszuruhen:

der senior associate: er komme erst gar nicht runter. meist suche er sich gleich wieder einen neuen streß, also er würde sagen: so richtig runterkommen tue er nicht. wieso auch? das runterkommen sei für ihn viel stressiger, als sich einen neuen streß zu organisieren. es erscheine einfacher, sich auf demselben aktionslevel zu halten, ja ihm erscheine der eigentliche streß gar nicht so stressig wie das runterkommen.²⁶

Aus der Perspektive der Bewegung ist das rasende narrative Tempo der zentrale Aspekt der Ästhetik des Textes. Um den Effekt sprachlicher Eile im Schreiben zu erzielen, wechselt Rögglä zwischen kurzen und langen Sätzen. Die längeren bestehen oft aus mehreren kurzen Sätzen, die zu Ellipsen verkürzt sind, während Kommata und andere Satzzeichen einzelne Bestandteile verbinden, oft auf grammatisch eigenwillige Art und Weise („meist suche er sich gleich wieder einen neuen streß, also er würde sagen: so richtig runterkommen tue er nicht“²⁷). Rögglas narratives Verfahren eliminiert Pausen, wie Kremer treffend bemerkt,²⁸ und erzeugt „ein kaum steigerbares Erzähltempo“.²⁹ Das erregte Sprechen und seine ständig beschleunigte Gangart, die den Text dominiert, machen deutlich, dass, was auf dem Spiel steht, nicht einfach ein „redezwang“ ist – ein zwanghaftes Sprechen über die neuralgischen Punkte und Effekte der New Economy –, sondern genauer ein „redezwang“, der in einem rasenden Tempo vorwärtsstürzt und der nicht zum Stillstand kommen kann, wenn die Arbeit beendet ist.

die online-redakteurin: ach, sie stünde dann unter redezwang. müsse ständig telefonieren, stundenlang. [...] es sei eben wie ein zwang. als würde durch dieses ständige quasseln sich etwas abarbeiten können, was sich in ihr angestaut habe – „nennen wir es leerlauf“, der dann noch vor sich gehe, „wie bei einem läufer – der bleibt nach dem laufen auch nichteinfach stehen [...]“³⁰

Das schnelle erzählerische Tempo von Rögglas Text verankert das Thema von Ruhe und Schlaflosigkeit auf der tieferen rhythmischen Ebene des Textes und fügt sich damit zugleich in seine Grundstruktur ein. Trotz des fast vollkommenen Fehlens von Handlung, oder eher, trotz des Eintretens in eine spezifische Spannung mit der plotlosen Erzählung, ist *wir schlafen nicht* ein schneller Text,

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Ebd., S. 124.

²⁸ „Dem Text [werden] Erzählpausen genommen“, schreibt Christian Kremer: *Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Rögglä*. Marburg 2008, S. 114.

²⁹ Ebd.

³⁰ Rögglä: *wir schlafen nicht*, S. 124.

ein ruheloser Text, der sich fast selbst vorausseilt und dabei die*den Leser*in mit vorwärtstreibt, während sie*er von einem Satz zum nächsten hastet. In dieser Hinsicht stützt sich der Text auf eine Ästhetik der Kongruenz von Form und Inhalt und ahmt – durch ihre nachdrückliche Übereinstimmung – den unablässigen Vorwärtssog, die Erregung nach, die aus der Logik der unablässigen Produktivität und des permanenten Wachstums folgt, die in der New Economy vorherrscht. Statt die Effekte der letzteren diskursiv zu transportieren, dient die bewusste Einheit von Form und Inhalt dazu, diese auf der affektiven und habituellen Ebene erfahrbar zu machen.

2 Denkmuster, zirkulär

Es stellt sich jedoch die Frage, wie diese Feststellung mit der weitgehenden Einigkeit innerhalb der Forschungsliteratur in Einklang zu bringen ist, dass Rögglas in *wir schlafen nicht* eine experimentelle Ästhetik vorlegt, die auf (narrativen) Brüchen und Irritation basiert.

Ein solches Moment der Irritation lässt sich etwa in Rögglas ausgedehnter Verwendung des Konjunktiv I finden, der das gesprochene Wort verfremdet und in zitierte Rede verwandelt. Die Erzählinstanz erhält dadurch, obwohl sie zumeist unsichtbar bleibt, in nahezu jedem Satz eine unheimliche Präsenz. Rögglas Gebrauch der indirekten Rede und dessen Effekte wurden ebenso umfassend diskutiert wie die Praxis der durchgängigen Kleinschreibung, die den Text in die Nähe der avantgardistischen Poetik der Wiener-Gruppe rückt.³¹ Während beide Verfahren insofern signifikant sind, als dass sie die Aufmerksamkeit auf die poetische Form und die verschiedenen Textstrategien richten, erlaubt eine Analyse des Rhythmus und des Tempos von *wir schlafen nicht* die Refokussierung auf und ein besseres Verständnis für die experimentelle Ästhetik des Textes.

³¹ Vgl. u. a. Eva Kormann: „Wer spricht? Zur ‚wackeligen‘ Sprechposition bei Kathrin Röggla.“ In: Juditha Balint u. a. (Hg): *Kathrin Röggla*. München 2017, S. 124–142; Karin Krauthausen: „ob das jetzt das interview sei“. Das konjunktivistische interview in kathrin rögglas roman *wir schlafen nicht*.“ In: *Kathrin Röggla*. www.kathrin-roeggla.de/text/karin-krauthausen-ob-dasjetzt-das-interview-sei, 2004 [zuletzt eingesehen am 7.6.2021]; Ann Katharina Schaffner: „Catastrophe Sociology‘ and the Metaphors We Live By: On Kathrin Röggla’s *wir schlafen nicht*.“ In: *The Modern Language Review* 112/1 (2017), S. 205–222. Schonfield untersucht den Text im Kontext klassischer Rhetorik und Sprachkritik, vgl. Ernest Schonfield: „Producing Ethos in Kathrin Röggla’s *wir schlafen nicht*.“ In: Ders.: *Business Rhetoric in German Novels. From Buddenbrooks to the Global Corporation*. Rochester 2018, S. 153–170.

Kehren wir für einen Augenblick zu „d[er] key-account-managerin“ und ihrem Monolog über den „urlaub“ zurück, um festzustellen, an welcher Stelle eine Irritation entsteht. Die Passage beginnt und endet mit dem Wort „auszeit“, das somit etwas rahmt, was einem manischen Bericht über die psychologisch bedingte Unmöglichkeit gleichkommt, eine Pause zu machen („ja, das sage sich so leicht, eine auszeit nehmen, einfach mal abschalten“; „also im endeffekt sei sie dann doch dauernd im büro gewesen, obwohl es ihre auszeit gewesen sei“³²). Mit dem Büro schließt der Absatz an dem gleichen Ort, an dem er begonnen hat. Anders als zu Beginn jedoch, als eine Arbeitspause noch möglich erscheint, wird ihre Unmöglichkeit am Ende des Zitats sowohl auf der semantischen Ebene als auch durch den gehetzten Sprachstil der Passage demonstriert.

Entscheidend ist dabei vor allem letzteres, denn die Unmöglichkeit der Pause manifestiert sich auf diese Weise performativ in Form der habituellen Gedanken- und Sprachmuster. Lässt man das weiterhin hohe Tempo des Absatzes außer Acht, das an Geschwindigkeit nicht nachlässt, tritt inhaltlich eine gewisse Zirkularität in Erscheinung. Wird der Fokus dementsprechend auf das *Was* der Darstellung gerichtet, weist die Narration trotz des unablässigen Drangs nach vorne eine statische Qualität auf. Ungeachtet der Vorwärtsgewandtheit des grundsätzlichen textuellen (und ökonomischen) Tempos, das sie mit erschaffen und erhalten, sind die Figuren unausweichlich in ihren Denkmustern gefangen. Sie kommen nicht nur auf ihre eigenen „durchhalteparolen“, die sie permanent wiederholen und bekräftigen, sondern in sinnbildlicher Weise auch auf das Arbeiten und das Büro immer wieder zurück.

Diese zirkuläre Bewegung wird noch deutlicher, weil keine Kommunikation in irgendeinem emphatischen Sinn stattfindet, trotz all der Gespräche, die den Text ausmachen. Statt miteinander zu sprechen, sprechen die Figuren zueinander, sodass kaum eine Interaktion entsteht:

der partner: wie lange er schon auf den beinen sei? könne er jetzt nicht sagen, er wisse das längst nicht mehr. [...]

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

der senior associate: trotzdem würde er sagen, ein adrenalin-junkie sei er nicht –

die key accountmanagerin: „also ich komme damit klar.“³³

³² Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 175.

³³ Ebd., S. 177.

Während in der Forschungsliteratur bereits darauf hingewiesen wurde, dass die Figuren über keine individualisierte Sprechweise verfügen und deshalb als „choir of similar voices“³⁴ verstanden werden sollten, unterstreicht ihre scheinbare Unfähigkeit, sich trotz der fundamentalen Gleichheit und Parallelität ihrer Gedanken miteinander zu unterhalten, ihre unabweisbare Verstrickung in eine Zirkularität der Gedanken. Anders gesagt: Der Zustand der Nicht-Kommunikation wird gerade durch die manische Wiederholung gleicher Worte, Ausdrücke und Sätze produziert, die die Dialoge und Denkmuster der Figuren ausmachen.

Diese Zirkularität erhält noch mehr Nachdruck, indem die habitualisierten Muster nach Momenten, die kritische Distanz implizieren und in denen sich die Möglichkeit andeutet, dass Rögglas Figuren doch über ein Mindestmaß an Zweifel gegenüber ihrer Sprache verfügen, ungerührt wiedereinsetzen. „sehen sie“, die Frage sei doch die: in wessen durchhalteparolen stecke man drin? ja, in wessen durchhalteparolen halte man sich versteckt?“, fragt die Online-Redakteurin und führt das plötzliche Aufblitzen einer kritischen Einsicht weiter aus: „es seien jedenfalls nur noch durchhalteparolen, in denen man stecke, nur noch ein durchhaltefeifer, durch den man sich bewege, ja, man müsse sich mittlerweile eingestehen, daß es rund um einen nichts mehr gebe als diesen durchhaltedreck“.³⁵ Gleichwohl wird ihr unerwartetes Verständnis der ideologischen Natur der „durchhalteparolen“, welche das weitaus robustere Konstrukt ökonomischer Produktivität diskursiv untermauern, beinahe sofort vom Text absorbiert, der seine Bewegung wiederkehrender Gedanken und Rede fortführt.

Während die Online-Redakteurin nach ihrer kritischen Aussage den Text verlässt, wie es die Praktikantin bereits im Kapitel „rauskommen (die praktikantin)“ getan hat, bleibt ihr Ausscheiden beinahe unbemerkt. Obwohl beide aus dem Text herausgeschrieben werden, bleibt die Sprache davon unberührt und schreitet ungehindert weiter voran. Die Praktikantin, die „raus aus diesen hallen in eine andere bewegungsart“ will, erahnt bereits, dass sie „zurück auf start!“³⁶ enden wird, womit sie ironisch auf das Brettspiel *Monopoly* verweist. Da die bekannte *Monopoly*-Anweisung, „zurück auf los!“, den Enthusiasmus verliert, der von der Homophonie zwischen „Los“ und „los“ ausgeht und der die Rückkehr zur Startposition (Los) mit der unaufhörlichen Dynamik der Anweisung „los!“ auflädt, erhält die abgewandelte Form einen deutlich unheilvolleren Ton. „[Z]urück

34 Kyra Pahlberg: „short sleeping, quick eating“. Produktivität und Sprechen bei Kathrin Röggla.“ In: Juditha Balint u. a. (Hg): *Kathrin Röggla*. München 2017, S. 278–297, hier S. 290.

35 Röggla: *wir schlafen nicht*, S. 189.

36 Ebd., S. 158.

auf start“ bezieht sich somit nicht nur auf ein Wiederanfangen, sondern auch auf das unaufhörliche Aufsagen der gleichen Ausdrücke, der sprachlichen Habitualisierung der New Economy („es geht um ein commitment für das system, das man nicht so einfach erwerben kann“³⁷). Obschon sich ein Ausweg aus „diesen hallen“ erahnen lässt, ist die dort gesprochene Sprache ihren räumlichen Beschränkungen längst entflohen und hat die Rede weit jenseits dieser Beschränkungen monopolisiert, wie es ihre lakonischen Bemerkungen implizieren: „zurück auf start“, zurück an den Anfang, noch einmal, gefangen in einer endlosen Zirkularität.

Die zirkuläre Bewegung manifestiert sich also nicht nur auf der Ebene der individuellen Rede, sondern auch in der Fähigkeit der Sprache, von Ereignissen unbeeinflusst zu bleiben, oder genauer gesagt: die Denk- und Redemuster bleiben bemerkenswert beständig, ungeachtet dessen, was geschieht. *Wir schlafen nicht* verdeutlicht dies an einer Textstelle, die so etwas wie eine Handlung anzudeuten vermag, denn die Kritik der Online-Redakteurin an den „durchhalteparolen“ eröffnet die vage Erinnerung an einen Tod („da hat wohl jemand seinem leben ein ende gesetzt“³⁸), um welchen herum der formelhafte Diskurs zu zerfallen scheint – allerdings nur für einen Moment. Denn nicht einmal der Tod, so deutet *wir schlafen nicht* an, ist in der Lage die Zirkularität zu durchbrechen. Die Sprache erholt sich schnell und kehrt im Kapitel „wiederbelebung (ich)“ zurück: „wieder da, das ganze bwler- deutsch“,³⁹ stellt die Erzählinstanz fest.

Kehrt man vom Blickwinkel der Bewegung aus zur Frage der Ästhetik in *wir schlafen nicht* zurück, lässt sich also eine entgegengesetzte Bewegung beobachten. So wird die New Economy ästhetisch über zwei verwobene und paradox wirksame Kräfte hergestellt: die unablässige Vorwärtsgewandtheit, die von ihren Subjekten produziert wird und gleichzeitig auf sie einwirkt, während diese selbst in der Zirkularität ihrer Argumentationen, den sich wiederholenden Ausdrücke und Gedankenfiguren verhaftet bleiben. Das Moment der Irritation liegt genau in diesen inkongruenten Vektoren der Bewegung. Während das Erzähltempo vorwärts prescht, indem die Narration die Eile dringender verbaler Kommunikation nachahmt, und sowohl die rastlose Aktivität und die ökonomische Produktivität als auch ihre affektive und sinnliche Konditionierung greifbar macht, können die Figuren selbst – das heißt, die Produzent*innen und die Opfer dieses rasenden Rhythmus – der zirkulären Bewegung ihrer Gedanken und Worte, die sie regelmäßig an ihren Ursprung zurückführen, nicht

³⁷ Ebd., S. 158.

³⁸ Ebd., S. 215.

³⁹ Ebd., S. 219.

entkommen. In den meisten Fällen ist dieser Ursprung ein Zustand konstanter Arbeit und Unruhe. Obwohl es verlockend erscheint, dieser Zirkularität eine letzte Kraft des Widerstands zuzuschreiben, erfordert *wir schlafen nicht* eine andere Beschreibung. Statt irgendein Potential für Widerspruch oder Kritik zu bergen, wird die Zirkularität der Denkmuster und der Sprache, die ihre Subjekte fest unter Kontrolle hat, zur notwendigen, formal antithetischen Bedingung für Produktivität.

3 Selbstpositionierung

Doch wie reflektiert der Text seine eigene Position? Oder anders gefragt: Wie konzipiert er den Standort, den Literatur gegenüber der Ökonomie einnimmt? Die Relevanz dieser Fragen scheint zunächst gering, so wird *wir schlafen nicht*, wie Schonfield schreibt, tendenziell als „an investigation into a particular genre of corporate rhetoric“⁴⁰ gelesen, eine paradigmatische Position, die seine Rezeption seit seiner Veröffentlichung dominiert hat. Mit ähnlicher Stoßrichtung wurde im deutschen Feuilleton vor allem seine vermeintlich dokumentarische Qualität herausgestellt und der Text als „eine Art Jargonprotokoll, ein Originaltonhörspiel zum Lesen“⁴¹ oder als „Bericht aus der zugerichteten neuen Arbeitswelt“⁴² bezeichnet. In der Literaturwissenschaft kam der Komplexität des Begriffs ‚Dokumentation‘ größere Aufmerksamkeit zu, mit einem Fokus auf Rögglas permanentem Spiel mit dem Faktualen: seiner Beschwörung, Missachtung und Komplexifizierung.⁴³ Im Rückgriff auf die Analyse der textuellen Bewegungen soll dieser dritte Teil das Verständnis der Rolle, die das Dokumentarische in *wir schlafen nicht* spielt, schärfen und gleichzeitig den Blick auf bislang unerforschte Aspekte des Textes werfen: Die Verfahren, mit denen er den Status des Dokumentarischen kompliziert und die eindeutig ästhetischen Strategien herausstellt, die das „bwler-deutsch“ überhaupt erst sichtbar werden lassen.

⁴⁰ Schonfield: „Producing Ethos in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*“, S. 153.

⁴¹ Holger Noltze: „Klettern im Kontrollgebiet.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7.4.2004), S. 36.

⁴² Stephan Schlak: „Und doch sagt viel der schlaflos sagt.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (7.8.2004), S. 14.

⁴³ Vgl. Michael Navratil: „Einspruch ohne Abbildung. Zur doppelten Diskursivität von Kathrin Rögglas Dokumentarismus.“ In: Iuditha Balint u. a. (Hg): *Kathrin Röggla*. München 2017, S. 143–160 und Krauthausen: „Das konjunktivistische Interview“.

In der Auseinandersetzung mit Rögglas dokumentarischer Technik sind die musikalischen Elemente wie der metrische Rhythmus und das narrative Tempo bisher noch nicht untersucht worden. Auf Michael Navratils Annahme gründend, dass „[z]war alle Realität ‚gemacht‘ [ist]; aber manche Teile von ihr [sind], so müsste man mit Blick auf Rögglas Werk hinzufügen, [...], ‚gemachter‘ als andere, beruhen stärker auf diskursiver Konstitution und können nicht oder nicht mehr auf eine außer-sprachliche Dimension der Realität rückbezogen werden“, ⁴⁴ lässt sich Rögglas dokumentarische Strategie am ehesten mit dem Terminus des ‚Diskursdokumentarismus‘ beschreiben. Navratils Begriff des ‚Diskursdokumentarismus‘ bringt dabei zum Ausdruck, dass *wir schlafen nicht* die diskursive Konfiguration und Konstruktion des vermeintlich Realen, welches bereits Produkt des Fiktionalen sei, offen zu legen sucht, anstatt sich einer geradlinigen dokumentarischen Agenda hinsichtlich der New Economy und den ihr zu Grunde liegenden Prinzipien zu verschreiben.

Um die Perspektive der textuellen Bewegung ergänzt, gewinnt das Konzept des ‚Diskursdokumentarismus‘ an Komplexität, weil auf diese Weise auch subtilere Markierungen des Diskursiven wie das Tempo und der Rhythmus einbezogen werden können. Wenn letztere als integraler Bestandteil des Diskurses verstanden werden, erscheint der Begriff des ‚Diskursdokumentarismus‘ noch geeigneter, denn *wir schlafen nicht* entwickelt ein beinahe instinktives Verständnis für das Tempo und das Zeitregime der New Economy und erfasst affektiv die Forderungen, die diese an ihre Subjekte stellen, welche sie sowohl erzeugen als auch erhalten. In diesem Sinne situiert sich der Text in keiner externen Position gegenüber seinem Gegenstand, sondern unterliegt der herrschenden zeitlichen Logik und dem Druck, den letzterer ausübt.

Während *wir schlafen nicht* also tief von dokumentarischen Strategien durchdrungen ist, gilt Rögglas Warnung gegen einen „falsch verstandenen Dokumentarismus“ ⁴⁵ weiterhin. Um sich von schematischen Vorstellungen des Dokumentarischen (und infolgedessen auch der Realität) zu lösen, argumentiert sie für eine kritische Auseinandersetzung mit seinen formalen und ästhetischen Eigenschaften: „als würden plötzlich die autoren und autorinnen wieder losziehen in die welt und ihr qua recherche material entreißen, das sie dann nur ins rechte licht rücken müssten, und fertig ist der text“. ⁴⁶ *Wir schlafen nicht* führt eine solche Kritik an einem oberflächlichen Verständnis der Beziehungen zwischen literarischem (sogar dokumentarischem) Werk

⁴⁴ Navratil: „Einspruch ohne Abbildung“, S. 149.

⁴⁵ Kathrin Röggl: *das stottern des realismus. fiktion und fingiertes, ironie und kritik*. Paderborn 2011, S. 5.

⁴⁶ Ebd.

und seinem Gegenstand performativ vor. Noch bevor der*die Leser*in sich dem Text selbst widmen kann, wird der Status des Realen (und des Fiktionalen) in der Danksagung problematisiert, wodurch sich ähnliche Strategien in der Erzählung andeuten:

diesem text liegen gespräche
mit consultants, coaches,
key account managerinnen,
programmierern, praktikanten usw.
zugrunde.
ich möchte mich hiermit bei all
jenen gesprächspartnern bedanken,
die mir ihre zeit und erfahrung
zur verfügung gestellt haben.
kathrin röggla⁴⁷

Die Danksagung verfolgt eine doppelte Strategie. So verspricht sie Wirklichkeitsnähe und einen faktualen Status des Textes, tut dies jedoch, wie die Typographie andeutet, in Form von freien Versen und verweist damit auf sein poetisches Wesen. Sie führt somit genau das vor, was Eva Kormann als eine der charakteristischen Eigenheiten von Röggla's Prosa bezeichnet: „die Trennungslinie zwischen fiktional und nicht-fiktional [wird] in den Texten dieser Autorin so oft unterlaufen“.⁴⁸ *Wir schlafen nicht* verortet sich demnach in einem liminalen Raum zwischen dem Nicht-Fiktionalen und dem Fiktionalen, indem er beide Modi eng miteinander verwebt, was den Status beider durch ihre Beziehung zueinander grundlegend problematisiert.⁴⁹ „So dokumentarisch“,⁵⁰ schreibt Röggla und spielt auf ihre eigene Prosa an. Die Ergänzung um das prägnante „so“ weist das Dokumentarische dabei als Annäherung aus, die letztlich unausweichlich auf die ästhetische

47 Röggla: *wir schlafen nicht*, o.S.

48 Eva Kormann: „Wer spricht? Zur ‚wackeligen‘ Sprechposition bei Kathrin Röggla.“, S. 129.

49 „Diese unterwanderung der dokumentarischen form durch fiktive elemente hat mich immer fasziniert,“ schreibt Röggla und verbindet damit die Vermischung von Fakten mit fiktiven Elementen besonders eng mit einer Ästhetik des Dialogs: „sie [die Unterwanderung] öffnet noch einmal einen ganz anderen raum, einen weiteren zwitzerzustand, in dem sich zu bewegen zur erstellung einer ästhetik des gesprächs eigentlich unumgänglich ist“. Kathrin Röggla: „stottern, stolpern und nachstolpern. zu einer ästhetik des literarischen gesprächs.“ In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 98–107, hier S. 106.

50 Kathrin Röggla: „Eine Deklination des Zukünftigen.“ In: Dies.: *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*. Berlin 2015, S. 6–33, hier S. 20.

Dimension verweist, welche immer schon im Dokumentarischen eingeschrieben ist. Wenn *wir schlafen nicht* also die diskursiven Eigenheiten des „bwler-deutsch“ offenlegt, einer Sprechweise und ihre entsprechenden Denkmuster, die weit über den ökonomischen Bereich hinausreichen und die diskursive Macht und Einfluss auf die Alltagssprache gewonnen haben, so tut der Roman dies (und kann dies tun) aufgrund der poetischen Strategien, die es wahrnehmbar machen. Auf diese Weise problematisiert und destabilisiert der Text nicht nur den Status des Dokumentarischen, sondern fragt zugleich, was es ist, das jene erhöhte Wahrnehmbarkeit hervorruft, die es dem Dokumentarischen überhaupt erst ermöglicht, als Modus hervorzutreten.

Dabei gibt es zwei Bedingungen für seine Sichtbarkeit: Erstens verdichtet *wir schlafen nicht* den Unternehmensjargon stark. Die scheinbar lose Strukturierung des Textes, die auf den Interviews aufbaut, stellt auf den ersten Blick den Eindruck her, die Konversationen seien wortgetreu aufgezeichnet. Mit der Einteilung in Kapitel deutet sich jedoch das Prinzip einer Strukturierung an, das Rögglä „die literarische Durchdringung“⁵¹ nennt. Während der Text vor allem mit Wiederholung von Sprech- und Denkmustern – den „durchhalteparolen“ – arbeitet, um die Art und Weise zu veranschaulichen, in der die Sprache der New Economy sich durch die Figuren verbalisiert (ohne, dass diese die Kontrolle über ihre Sprache und somit ihre Subjektivität erhielten), ist der Jargon selbst das Ergebnis dessen, was ich ‚Verdichtungsprozess‘ nennen möchte und das in Rögglas eigenen Worten als die „absolut schriftliche Stilisierung“ beschrieben werden kann, die die „radikale Mündlichkeit“⁵² des Textes behindert.

‚Verdichtung‘ bietet sich dabei besonders als Begriff an, da sie die beiden unterschiedlichen, sich jedoch überschneidenden Aspekte desselben Prozesses meint: So ergibt die Strategie des Verdichtens unvermeidlicherweise eine poetische Sprache und rückt den nicht-dokumentarischen Charakter der Dichtung in den Vordergrund. Trotz der dokumentarischen Geste, die in *wir schlafen nicht* heraufbeschworen wird, ist die Sprache des Textes unbestreitbar ebenso Produkt ästhetischer Strategien wie sie Widerhall wirklicher Interviews ist, was in Kombination den Effekt von Authentizität erzeugt.⁵³ Das „bwler-deutsch“ mit all seinen Trivialitäten und Klischees wird durch eine ästhetische Strategie sichtbar gemacht, die linguistische Elemente verwirft, die die Banalität des betriebswirtschaftlichen Soziolekts mindern würden und erzeugt damit eine hyperbolische und stark verdichtete Version desselben.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² Ebd., S. 13.

⁵³ Vgl. Rögglä: *das stottern des realismus*, S. 7: „was es in der literatur natürlich gibt, sind authentische effekte: mündliche zitate, anspielungen, zeitgeschichtliche verweise“.

Neben dem Verdichtungsprozess, der die Rhetorik der New Economy auf ihre grundlegende Leere reduziert, ist es zweitens der Prozess der Remediatisierung, der das „bwler-deutsch“ wahrnehmbar macht. Als poetische Sprache operiert es nicht mehr im Bereich des Ökonomischen, sondern im Medium der Literatur, wodurch seine Logik und Rhetorik sichtbar werden. Der verdichtete betriebswirtschaftliche Diskurs wird dabei von seinem üblichen Einsatzgebiet gelöst. Eingesetzt in den Bereich der Literatur werden seine Eigenschaften und Konturen deutlich schärfer. Demnach sind es die eindeutig poetischen Techniken der Verdichtung und der Remediatisierung, die zusammen die Sichtbarkeit, oder eher Wiedererkennbarkeit, des Jargons erzeugen. Sie zu analysieren ist wichtig, da sie die Verfahren sichtbar machen, mit denen Rögglas ästhetische Strategien und das Medium der Literatur selbst im Text impliziert.

Wenn dem so ist, ist allerdings notwendig festzustellen, in welchem Maße diese doppelte Strategie in *wir schlafen nicht* Anwendung findet. Dazu muss ein Blick auf Rögglas Poetikvorlesung an der Universität Duisburg-Essen gerichtet werden, in der die Autorin Möglichkeiten der Kritik untersucht und argumentiert, die herkömmliche Art der Kritik sei in der Gegenwart unmöglich geworden. Um eine (schwache) Auffassung von Kritik wiederzuerlangen und eine potentielle Form dafür zu finden, bezieht sich Rögglas auf Rainald Goetz, dessen ästhetischer Praxis sie eine „hysterische Affirmation“ bescheinigt, die sie als „eine Teilstrategie kritischer Arbeit“⁵⁴ beschreibt. Dabei ist es durchaus lohnenswert, sich Rögglas Einschätzung von Goetz, ihrem Zeitgenossen und *enfant terrible* des deutschen Literaturbetriebs, näher zu widmen. Goetz' Texte führen häufig performativ aus und bauen auf das, was Rögglas „Formen des eifrigen Dabeiseins“⁵⁵ nennt, womit gemeint ist, dass Goetz in der Gestaltung seiner Figuren keine Position kritischer Distanz einnimmt, sondern von einer Position der bewussten Beteiligung aus schreibt. Obwohl „hysterisch“ affektiv aufgeladen ist und damit dem verdichteten und übertriebenen Wesen des „bwler-deutsch“ in *wir schlafen nicht* ähnelt, ist für die weitere Bearbeitung meiner Fragestellung also von größerer Bedeutung, dass „Affirmation“ eine affektive Haltung impliziert, die gleichzeitig an eine bestimmte Positionalität gebunden ist.

Rögglas Evaluation der (Un)möglichkeiten künstlerischer Autonomie und Kritik eröffnet damit die Möglichkeit, zu untersuchen, inwiefern sich der Text gerade mit Hilfe seiner Sprache und den entsprechenden ästhetischen Strategien gegenüber seinem eigenen Gegenstand positioniert. Dies übersteigt das

⁵⁴ Rögglas: „Essenpoetik“, S. 3.

⁵⁵ Ebd.

Klischee, dass „[d]ie Business Analysten sich selbst [analysieren]“, ⁵⁶ wie Rögglas Verlag es im Klappentext der Taschenbuchausgabe von *wir schlafen nicht* vorschlägt. Denn es sind keineswegs die Business Analysten, die sich selbst analysieren. Stattdessen wird der analytische (und vielleicht sogar kritische) Blick auf den Manager-Diskurs von einer Position aus ermöglicht, die nicht einmal die eigene Positionierung als notwendig außerhalb von diesem Diskurs wahrnimmt.

Um zu bestimmen, auf welche Arten *wir schlafen nicht* seine eigene Position gegenüber seinem Gegenstand reflektiert und konzeptualisiert, ist es notwendig, eine Szene gegen Ende des Romans genauer zu betrachten. In dem Kapitel, das ironischerweise den Titel „streik“ trägt, lehnen sich die Interviewten weder gegen ihre Arbeitskonditionen noch den Diskurs auf, der diese formt, sondern gegen die Interviewsituation selbst. „[A]ber eines würde ich schon gerne wissen, von den toten erwecke man keinen so schnell, heiße es, warum mache man es dann bei ihnen? wieso herrsche bei ihnen diese Lebendigkeit?“, ⁵⁷ fragt die Erzählinstanz und zielt damit spottend auf die Lebendigkeitsdiskurs der Figuren ab. Aus der Unsichtbarkeit tretend, die den Konjunktiv I der Erzählinstanz durchgängig gewährt, ruft sie unerwarteterweise das Pronomen „ich“ in Kombination mit dem Konjunktiv II auf, um die interviewten Figuren anzuklagen, über den tatsächlich eingetretenen Tod hinwegzusehen und sich im Unklaren darüber zu sein, dass es eben diese Rhetorik der Lebendigkeit ist, die ihre pausenlose Arbeit antreibt und sie in einen halbtoten Zustand versetzt, während sie parallel konstant mit der Idee von Unsterblichkeit liebäugeln („wahrscheinlich sei er mit keinem sinn für sterblichkeit ausgestattet“ ⁵⁸). Die Interviewten jedoch verweigern die Antwort und kehren die etablierten Rollen um: „ja, das erfahren wir jetzt von ihnen! jetzt erzählen sie mal“, ⁵⁹ erwidern sie, verwandeln die Erzählinstanz in ein Untersuchungsobjekt und identifizieren sie somit als eine aktiv an eben jenen (linguistischen) Verhältnissen Beteiligte, die der Text offenlegt:

- ja, was ist mit ihnen? sie sind ja auch andauernd dabei?
- er hat sich langsam gedanken diesbezüglich gemacht.
- „warum machen sie das? hat man sie doch sicher schon mehrmals gefragt“. ja, „warum machen sie das eigentlich? und wie lange machen sie das schon?“ ⁶⁰

⁵⁶ Rögglas: *wir schlafen nicht*, Klappentext.

⁵⁷ Ebd., S. 216.

⁵⁸ Ebd., S. 200.

⁵⁹ Ebd., S. 216.

⁶⁰ Ebd.

Die Erzählinstanz gesteht den Protagonist*innen an dieser Stelle die Fähigkeit zur direkten Rede zu, kehrt jedoch direkt in den konjunktivischen Modus zurück, indem die Frage in erweiterter Form noch einmal Wiederholung erfährt:

ob man ihnen verraten könne, warum das hier gemacht worden sei?
 ob man ihnen mal erzählen könne, was das solle.
 ob man sie mal in kenntnis setzen könne, was der antrieb für das gewesen sei.⁶¹

Der Konjunktiv I betont den Rollentausch erneut und führt eine maßgebliche Unbestimmtheit bezüglich dessen ein, worauf sich in den drei Sätzen mit „das“ bezogen wird – und demnach auch hinsichtlich der Position von Literatur gegenüber der Sprache der New Economy. Als Demonstrativpronomen verweist es anaphorisch auf einen vor ihm stehenden Gesprächsgegenstand, häufig um diesen hervorzuheben. Der Text verweigert jedoch eine Einschränkung gegenüber dem tatsächlichen Gegenstand, auf den das „das“ referiert. Der Rollentausch lässt vermuten, dass der Gebrauch des „das“ durch die interviewten Figuren auf die konkrete Situation des Interviewt-Werdens anspielt und dass es auch sie sind, die den Antrieb, die zugrundeliegende Motivation, wie von der Erzählinstanz berichtet, befragen. Da der Text allerdings wieder in den Konjunktiv I verfällt, könnte es sich ebenso um die Erzählinstanz handeln, die in der 3. Person Singular auf sich selbst verweist und die prüfenden Fragen an die Interviewten richtet – wodurch sich das „das“ ausweiten ließe und *all das* einschließen würde. In diesem Fall nähme die Erzählinstanz die kritische Befragung der Interviewten erneut auf und überprüfte ihre Motivation, „[all] das hier“⁶² mitzumachen, ihre Bereitschaft, ein System nicht nur durch ihre Arbeit, sondern auch durch Sprache und Diskurs zu erhalten. Der Konjunktiv I lässt hier eine kritische Position (der Erzählinstanz) grammatisch mit einer zusammenfallen, die ihre eigene Beteiligung (die der Interviewten) fundamental missachtet. Die Ambiguität des „das“ verstärkt so, was bereits die vertauschten Perspektiven aufzeigen: Es gibt keine äußere Position von der aus eine objektive und unbeteiligte Beobachtung möglich wäre.

Was der Rollentausch am Ende von *wir schlafen nicht* zur Diskussion stellt, ist der Platz, den Literatur in der Gegenwart unter den Bedingungen der verstärkten Ökonomisierung des Sozialen und der Sprache selbst einnimmt. In „Essenpoetik“,

61 Ebd., S. 217.

62 Ebd., S. 216.

Röggla's Poetikvorlesungen an der Universität Duisburg-Essen, entfaltet sie von einem anderen Blickwinkel aus die theoretischen Fragestellungen, die sich aus diesem plötzlichen (narrativen) Rollentausch ergeben: „Aber wer spricht im Text noch mit wem? Wer ist der strenggenommene Interviewpartner, wer wird von wem beim Reden beobachtet, wessen Mündlichkeit bleibt im Raum, wenn ich die indirekte Rede, den Konjunktiv einbringe? Also wer zitiert hier wen und wer hört zu“,⁶³ fragt sie und untergräbt gerade eine allzu eindeutige Unterscheidung zwischen Beobachter*in und Beobachteten. So wird nicht nur die Einseitigkeit der Beobachtung in Frage gestellt, sondern auch die Position, von der aus der Akt des Beobachtens vollzogen werden kann: „Wer suggeriert hier Neutralität, eine Außenposition, und wer will gehört werden? Was will sich überhaupt ständig Gehör verschaffen, welch Monster?“⁶⁴ *Wir schlafen nicht* betreffend wäre die einfache Antwort auf diese Frage, dass das Monster, auf das Röggla sich bezieht, das „bwler-deutsch“ bzw. die diskursiven Fundamente der New Economy sind. Allerdings lässt sich die Monstrosität in *wir schlafen nicht* nicht allein dem ökonomischen Diskurs zuordnen. In diesem Kontext erscheint ein Interview von besonderer Relevanz, in dem Röggla ihre Texte „kleine Textmonster“ nennt.⁶⁵ Folglich lässt *wir schlafen nicht* die Frage danach, wer oder was das Monster sein könnte, unbeantwortet: Ob es tatsächlich nur der Soziolekt der New Economy ist, der sich erfolgreich auf andere Bereiche und soziale Subsysteme ausdehnt, oder ob Literatur sich konstant um Raum und Macht in Opposition zu, Konkurrenz mit oder Zustimmung zu der Rhetorik und den diskursiven Formationen des betriebswirtschaftlichen Diskurses bemüht. Röggla vertauscht die Rollen am Ende ihres Textes, um eine kritische Distanz gegenüber der allzu schnell herbeizitierten Sicht herzustellen, Literatur sei per se in der Lage, die Verhältnisse, die sie darstellt, zu transzendieren. Im Gegenteil: *wir schlafen nicht* theoretisiert und entlarvt eben gerade die Verwobenheit von Literatur und Ökonomie. In der erzählten Welt gibt es keine Position außerhalb systemischer Verflechtungen, aus der klassische Auffassungen von Kritik ableitbar oder ausführbar wären.

⁶³ Röggla: „Essenpoetik“, S. 33.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Karin Krauthausen/Kathrin Röggla: „Experten ohne Auftrag. Interview mit der Autorin Kathrin Röggla zu Ausnahmezustand und Literatur.“ In: *Trajectoires* 3. <http://journals.openedition.org/trajectoires/337>, 2009 [zuletzt eingesehen am 7.6.2021]; zur Relevanz von Monstern in Röggla's Poetik vgl. Andreas Stuhlmann: „Kleine Textmonster“. Zu Kathrin Röggla's poetischem Verfahren.“ In: Iuditha Balint u. a. (Hg): *Kathrin Röggla*. München 2017, S. 79–106, hier 101 f.

4 Fazit

Durch seine Einordnung von *wir schlafen nicht* in Bezug auf Rögglas Bestimmung der frühen 2000er als eine Ära, die narrative Handlung verunmöglicht, hat dieser Aufsatz ausgeführt, dass Bewegung im Text durch ein hektisches Erzähltempo erzeugt wird, das sowohl das Rasende als auch die Ideologie der Produktivität in der New Economy nachahmt. Zugleich wird die ununterbrochene Reproduktion seiner Vorwärtsbewegung durch eine ihm entgegengesetzte zirkuläre Textbewegung möglich, das heißt durch die Wiederkehr der immergleichen Sprach- und Denkmuster. Statt Literatur eine Kraft zuzuschreiben, die der ökonomischen Logik entgegensteht, unterliegt *wir schlafen nicht* der fieberhaften zeitlichen Logik der Produktivität, um den zwangsläufigen Einfluss zu reflektieren, den Ökonomie auf Literatur hat. So gelesen, ist *wir schlafen nicht* weniger ein Text über Ökonomie – wobei ‚über‘ eine Außenposition gegenüber dem Gegenstand markiert – als ein Text, der die vielfältigen, subtilen Verflechtungen zwischen Ökonomie und Kunst, die (Un-)Möglichkeiten einer Kunstautonomie unter diesen Bedingungen und die Konsequenzen dessen für Kritik reflektiert. Vorausgesetzt, dass Rögglas Text seine eigene Position als untrennbar gebunden an die Verhältnisse, die er beschreibt, entwirft, sollte seine eigene manische Form als ein Gegenmittel gelesen werden, als die „hysterische Affirmation“, ⁶⁶ die Rögglä Goetz zuschreibt, die es in ihrer übertriebenen und hyperbolischen Beschaffenheit vermag, Verhältnisse sichtbar zu machen. *Wir schlafen nicht* sollte also als kritische Praxis einer „hysterischen Affirmation“ verstanden werden.

⁶⁶ Rögglä: „Essenpoetik“, S. 3.