Ästhetiken der Störung. Störungsphänomene bei Kroetz, Turrini und Mitterer

Manuel Foerderer
Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: http://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds

Part of the German Literature Commons

Recommended Citation
http://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/717

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.
WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Germanic Languages and Literatures

Ästhetiken der Störung
Störungsphänomene bei Kroetz, Turrini und Mitterer
by
Manuel Foerderer

A master thesis presented to the
Graduate School of Arts & Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Master of Arts

May 2016
St. Louis, Missouri
<table>
<thead>
<tr>
<th>Kapitel</th>
<th>Seite</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Acknowledgments</td>
<td>iii</td>
</tr>
<tr>
<td>I. Einleitung, oder: Eine Ästhetik der Störung?</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>II. Begriffsbestimmung: Volksstück, oder: Auf der Suche nach dem Volk?</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>III. Auftören, Verstören, Zerstören – Dimensionen der Kategorie Störung</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>III. a Luhmanns „Supertheorie“, oder Bifurkation vs. dritte Option</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>III. b Das „Prinzip Störung“, oder Destruktion als Möglichkeit</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>IV. Systemzerstörung: Der Mensch als Jäger – Franx Xaver Kroetz’ Wildwechsel</td>
<td>36</td>
</tr>
<tr>
<td>V. Systemerhaltung: Der Mensch als Sau – Peter Turrinis Sauschlachten</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>VI. Systemveränderung: Der Mensch als Heiliger – Felix Mitterers Stigma</td>
<td>73</td>
</tr>
<tr>
<td>VI. Conclusio</td>
<td>94</td>
</tr>
<tr>
<td>VII. Bibliographie</td>
<td>97</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Acknowledgments

Writing a thesis about disturbances is in itself a disturbance, mainly in terms of time and workload. Being an extensive and far-raging irritation of everyday life, writing a thesis sheds light on all the minor and major aspects of day to day reality which helped me through the intensity of the last four months. I am especially grateful to the following persons who shared with me the ups and downs of the writing process: my advisor Paul Michael Lützeler, the members of the master thesis committee Erin McGlothlin and Matthew Erlin, Frau Dr. Fichtner for being patient with me when I was mentally disturbed during her classes, my precious peers Frau Ross, Herr Olsson Berggren, Frau Boy and Frau Zenker for all the fruitful irritations during long nights at The Three Kings or elsewhere, Herr Gahrs for letting us have parties at his appartment (which led to considerable disturbances of the neighbors), my friends in good ol’ Germany (above all Melina) for their intellectual support and, last but definitely not least, Yi-Ling for all her help and the wonderfully undisturbed moments outside of the campus.

Manuel Förderer

Washington University in St. Louis
May 2016
I. Einleitung, oder: Eine Ästhetik der Störung?

*Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet!  
Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!  
Günter Eich*¹


Eichs Gedicht „Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht“, dem diese Zeilen entnommen sind, kann verstanden werden als Aufruf zum Stören, es propagiert die Haltung des Ruhestörers, der sich gegen die erdrückende Passivität, gegen die Ruhe als erste Bürgerpflicht wendet. Damit reflektiert Eichs Gedicht, das 1950 publiziert wurde, auch seine eigene historische Lokalisierung, verweist es doch direkt auf die zunehmenden apolitischen Tendenzen in der deutschen Nachkriegsgesellschaft und die Keine-Experimente-Mentalität, in deren dumpfer Ruhe das Wirtschaftswunder der neu gegründeten BRD gedeihen konnte. Hier zum Ruhestörer zu werden,

² Ebd.


³ Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, Stuttgart 1953.


Die Geschichte der Literatur und der Kunst im allgemeinen kennt noch weitere solche Störungen und Verstörungen, die sich nicht auf die drei besprochenen Ebenen (Inhalt, Darstellung, Rezeption) beschränken müssen – es ließe sich beispielsweise die Frage stellen, ob künstlerische Produktionstechniken wie das Action Painting oder die Idee einer écriture automatique als Störungen bewusster Produktionskonzepte verstanden werden können. Vorweg kann jedoch

9 Ebd., S. 66.
festgehalten werden: Eine zentrale funktionale Bestimmung und ausgezeichnete Fähigkeit von Literatur besteht darin, Störungen zu provozieren, zu inszenieren, zu propagieren und zu kommentieren. Und damit besitzt Literatur selbst das Potential, zu einem gesellschaftlichen Störfaktor zu werden.

Im Fokus dieser Arbeit soll dieses Störpotential anhand einiger Stücke des neuen Volksstücks herausgearbeitet und untersucht werden. Eine Untersuchung eben jener Form des Theaters mit Hilfe der Kategorie Störung scheint, blickt man auf die Rezeptionsgeschichte vieler dieser Stücke, naheliegend, ist diese doch durchzogen von gezielt evozierten oder medial transportierten Störphänomenen. So wurden die Aufführungen all jener Stücke, die den Textkorpus dieser Arbeit bilden, von teils heftigen öffentlichen Reaktionen begleitet. Von größerem literaturwissenschaftlichem Interesse ist allerdings die Art und Weise, wie die Stücke selbst Störungen inszenieren und thematisieren, wie Störungen also auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene verhandelt werden. Bevor diese Untersuchung bewerkstelligt werden kann, sind allerdings zunächst zwei theoretische Aspekte zu klären.

Zum einen soll eine genauere Konturierung des Begriffs Volksstück erarbeitet werden, von dem aus zu klären ist, worin das spezifisch Neue des Neuen Volksstücks besteht. Diese Begriffsbestimmung wird dabei historisch verfahren, zielt aber auf eine letztlich funktionale Definition und fragt dezidiert danach, was das Neue Volksstück will, also nach seiner Intention. Zum anderen muss die Kategorie Störung klarer konzeptualisiert werden. Dies wird in zwei Schritten geschehen. Da aktuelle Arbeiten zum Begriff „Störung“ als einer möglichen Interpretationskategorie sich stark auf das Theoriegerüst der Luhmann'schen Systemtheorie stützen, soll zunächst ein für das Verständnis derselben notwendiges Begriffsinstrumentarium vorgestellt werden. Sodann sollen im Anschluss an bereits geleistete Konzeptualisierungsarbeiten die Dimensionen des Begriffs „Störung“ ausgelotet werden. Dabei wird kein ausschließlich
systemtheoretischer Zugriff angestrebt, die Bezugnahme ist eher heuristischer Natur. Das Ziel ist eine fruchtbare Neubeschreibung einiger dem Neuen Volksstück zuzurechnender Stücke.


II. Begriffsbestimmung: Volksstück, oder: Auf der Suche nach dem Volk?


Eine begriffliche Bestimmung dessen, was mit Volksstück gemeint ist, sieht sich notgedrungen mit der Forderung konfrontiert zu explizieren, was eigentlich mit dem Terminus „Volk“ gemeint sei, da er als zentrales Distinktionsmerkmal fungiert. Er suggeriert, dass es sich beim Volksstück um eine theatralische Tradition handelt, die sich von anderen Formen ästhetisch, strukturell, institutionell und hinsichtlich der damit verbundenen Intentionen unterscheidet. Als soziologischer Begriff ist „Volk“ ein in erster Linie historischer Begriff, dessen Umfang zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich groß ist. Versteht man Volk schlicht als Gesamtheit einer Gemeinschaft, als breite Masse, so verweist „Volksstück“ (beziehungsweise Volkstheater als dessen Ort) auf die klassische Tradition von Kult, Ritual und Mimesis,\[12\] auf eine Theatertradition, die noch keine weitreichende Unterscheidung zwischen verschiedenen Theaterformen kennt. Volkstheater meint hier: Theater für alle. Am ehesten dürfte sich ein solches Theaterverständnis mit der Realität des antiken griechischen Theaters decken, wobei bereits hier klar wird: Ein Theater für alle gibt es


nur in seinem sehr begrenzten Sinne, war doch bekanntlich die Gesellschaftsstruktur der antiken griechischen Stadtstaaten stark hierarchisch geprägt, was sich letztlich in der Publikumsstruktur widerspiegelt. Mit zunehmender Loslösung des Theaters von seiner rituell-kultischen Funktion wird auch die Idee des Theaters für alle zunehmend obsolet. Schon früh zeigt sich: „Volk“ ist ein limitierter Begriff, dessen Zugehörigkeitsbedingungen – so der Begriff politische oder anderweitige Privilegien miteinschließt – historisch rekonstruiert werden müssen.


gesellschaftliches „Unten gegenüber dem Oben betont.“\textsuperscript{17} In dieser Verwendung reflektiert der Begriff die Abhängigkeits- und Herrschaftsstrukturen innerhalb einer Gesellschaft und wird ergo in progressiver Absicht genutzt. Dass dies zu keiner Zeit selbstverständlich ist, beweist die Anfälligkeit des Begriffs (und seiner adjektivischen Verwendung „volkstümlich“) für Ideologisierungen aller Art, wobei die Indienstnahme des Begriffs durch die europäischen Spielarten des Faschismus die wohl bekanntesten und verheerendsten sind. Die Betonung von Volk respektive von Volkstümlichkeit ist seither „in der Literatur […] suspekt.“\textsuperscript{18}


Damit weist Hein dezidiert auf den Umstand hin, dass die Zuordnung eines Textes (Dramas) zur Gattung Volksstück nicht nur von textimmanenten Qualitäten und Eigenschaften, sondern „von

\textsuperscript{18} Jürgen Hein: Das Volksstück, S. 9.
\textsuperscript{19} Ebd., S. 10.
vielen Determinanten abhängig"\textsuperscript{20} ist. Zwar bleibt mit dieser Bestimmung der Volksbegriff selbst in seinen Konturen weiterhin unscharf, klar wird aber, dass im Kontext des Volksstücks Publikums- und Sozialstruktur in einem bestimmten Bedingungsverhältnis stehen. Diese Stücke sind für eine gewisse Bevölkerungsschicht gedacht und werden auch in erster Linie von einer gewissen Bevölkerungsschicht rezipiert; es liegt also eine notwendige Koppelung an die Gesellschaft vor.\textsuperscript{21}

Es handelt sich um Theater \textit{über das Volk für das Volk} und meint vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Art Gegentheater\textsuperscript{22} zu den etablierten Bühnen in Österreich und Deutschland.


\begin{itemize}
\item \textsuperscript{20} Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück, S. 17. An anderer Stelle betonen die Autoren zudem: „Weniger als andere künstlerische Werke läßt sich das Volksstück als Text von seinen Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsbedingungen isolieren.“ Ebd., S. 31.
\item \textsuperscript{21} Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater, Tübingen 1997, S. 13f.
\item \textsuperscript{23} Vgl. ebenda S. 490. Zur Frage, ab wann „Volk“ als tatsächliche Figur, als dramatis persona auftaucht und welche Rolle sie spielt, vgl. Hannelore Schlafer: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personen „Volk“, Stuttgart 1972. Schlafer’s Analyse läuft darauf hinaus, dass sich die dramatis persona „Volk“ eine „immer umfangreichere und aktive Rolle in der Tragödie“ erobert, was sich zugleich an der Zunahme des sozialen Bewusstseins der eigenen Lage zeigt. (ebd., S. 197)
\end{itemize}


Diese zweite Renaissance des Neuen (nun als kritisch apostrophierten) Volksstücks fällt zusammen mit einem neu aufkeimenden Interesse an Fleißer und vor allem Horváth33 und markiert zugleich eine Abkehr vom absurden und poetischen Theater, für die das weiter oben angeführte Zitat von Kroetz exemplarisch ist. Zwar hatte es direkt nach Kriegsende einige Versuche gegeben, „Formen des unterhaltenden Volkstheaters mit zeitkritischen Inhalten zu füllen, doch bleiben sie für die Spielpläne der Theater weitgehend unbedeutend.“34 Am sogenannten „Theaterwunder“35 der Nachkriegszeit haben sie ergo nicht Teil, was sicherlich auch damit zusammenhängt, dass das Volksstück sich, wie Adorno es formulierte, „als Blubo verdächtig gemacht“36 hat. Stattdessen

34 Thomas Schmitz: Das Volksstück, S. 17.
fallen Wiederentdeckung und Erneuerung des kritischen Volksstücks in die Mitte der 60er Jahre, also jener Zeit, in der die Literatur, befeuert durch die von der Studentenbewegung ausgehenden gesamtgesellschaftlichen Reformimpulse, einen starken Politisierungsprozess erlebt, der auch den Theaterbetrieb erfasst.\(^{37}\) Diese gesellschaftliche Umbruchsbewegung, für die summierend die „Chiffre 1968“\(^ {38}\) steht, führt innerhalb der Literatur (sowie der Literaturwissenschaft) dazu, dass verstärkt nach den sozialen Bedingungen literarischer Produktion gefragt wird. Dies führt nicht nur dazu, dass ehemalige literarische Instanzen, die sich selbst als kritisch-progressiv verstanden, plötzlich mit dem „Establishment“ identifiziert wurden (allem voran die Gruppe 47\(^{39}\)), sondern auch dazu, dass der Ruf nach einer größeren gesellschaftlichen Nähe von Kunst im allgemeinen und Literatur im besonderen laut wurde.

Um die konstatierte zunehmende Trennung von Gesellschaft und Literatur zu überwinden, verschrieb sich die Programmatik des neuen kritischen Volksstücks der Idee gesellschaftlich-politischer Wirksamkeit und rückte damit in den Bereich operativen Schreibens. Das Konzept operativen Schreibens ist dem einer litterature engagée nach 1945 in puncto Intention mehr als nur vergleichbar, verstehen sich beide doch als eingreifendes Schreiben, das die sozialen Verhältnisse nach selbst gewählten, normativen Vorstellungen verändern und gestalten will.\(^ {40}\) „Parler c'est agir“,\(^{41}\) schrieb Sartre 1948 in seinem für ein modernes, am Existentialismus geschulten Verständnis einer engagierten Literatur zentralen Essay „Qu'est-ce que la littérature?“ und verwies damit auf die Tatsache, dass beim (literarischen) Schreiben eine besondere Form gesellschaftlichen Handelns

vorliegt. Diese Einsicht deckt sich mit jener der systemtheoretisch operierenden Literaturwissenschaft, die Literatur als Symbol- und Handlungssystem beschreibt.\textsuperscript{42}

Diese wieder verstärkt auf gesellschaftliche Kritik und Gestaltung abzielende Schreibintention (die sich unter anderem aus der sprunghaft ansteigende Rezeption sozialistischer und marxistischer Schriften speist), lässt sich auch in den Selbstaussagen der für diese Arbeit zentralen Schriftsteller nachweisen. So zog Kroetz aus seinen politischen Überzeugungen insoweit Konsequenzen, als er 1972 in die DKP eintrat.\textsuperscript{43} Auch Turrini verortet sein eigenes Schreiben dezidiert im Kontext gesellschaftspolitischen Engagements\textsuperscript{44} und Mitterer setzt den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit und seine Politisierung in eins.\textsuperscript{45} Diese Tendenzen führten selbstverständlich auch zu der erneuten Frage danach, für welches Volk das kritische Volksstück eigentlich gedacht war. Im Rahmen der von der Studentenbewegung angestrebten Symbiose von Intelligenz und Arbeit wurde „Volk“ zunehmend als revolutionäre Masse bestimmt. Diese Vorstellung erwies sich schon früh als illusorisch; gerade jene Bevölkerungsschichten, die das kritische Volksstück erreichen wollte, denen gegenüber man einen besonderen pädagogischen Auftrag zu erfüllen meinte, waren im Publikum nicht oder kaum vertreten.\textsuperscript{46} Der Anspruch, für das Volk zu schreiben – also die \textit{Intention Volksstück}, die wirkungs- und adressatenbezogene Dimension

\textsuperscript{43} 1980 trat Kroetz, enttäuscht von der eigenen politischen Wirkungslosigkeit und aufgrund inhaltlicher Differenzen wieder aus der Partei aus.


III. Aufstören, Verstören, Zerstören – Dimensionen der Kategorie Störung

Die Art und Weise, wie das neue, kritische Volksstück mit den Mitteln des Theaters auf die Gesellschaft Bezug nimmt und sich darum bemüht, Machtmechanismen kritisch dar- und auszustellen, wurde von vielen Zeitgenossen – allen voran den selbsternannten Sittenhütern in Deutschland und Österreich – als Störungen des öffentlichen Friedens und des guten Geschmacks empfunden. Das Störungspotential der Stücke ergab sich dabei sicherlich nicht nur aus dem Umstand, dass sie derbe Sprache, sexuelle Handlungen, oftmals brutale Gewalt und teils herbe Religionskritik auf die Bühne brachten, sondern auch, dass durch die Absage an die idyllisierende Darstellung von Volk und Heimat ein zentraler Baustein ideologischer Identitätsbildung infrage gestellt wurde. Die Störungsimpulse, die dabei in die Gesellschaft abgegeben wurden, kamen teilweise von dort als transformierte Störungen an die Autoren und Theater zurück, beispielsweise, wenn die Aufführungen einzelner Stücke gezielt gestört wurden (wie dies bei der Uraufführung von Peter Turrinis „Sauschlachten“ 1971 der Fall gewesen war49) oder indem durch umfassende Agitation die Aufführung erst gar nicht zustande kommen sollte (was Mitterer im Vorfeld der Uraufführung von „Stigma“ widerfuhr50). Während allerdings in den letzteren Beispielen die erwähnten Störungen destruktiv beziehungsweise präventiv sind, verstehen sich die Störungen durch das kritische Volksstück als produktiv.

Um diese Spannung besser zu verstehen, soll im Folgenden der Begriff der Störung genauer untersucht und klassifiziert werden. Da die aktuellen Arbeiten zur Kategorie Störung nahezu ausschließlich auf dem theoretischen Vokabular der Luhmann'schen Systemtheorie aufbauen, soll zunächst ein kurzer Exkurs zu dieser soziologischen „Supertheorie“ eingeschoben werden. Zwar lässt sich dem Phänomen Störung auch anderweitig begegnen, ein systemtheoretischer Zugriff ist

49 Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.
III. a Luhmanns „Supertheorie“, oder Bifurkation vs. dritte Option


Die Anzahl der einführenden und erläuternden Werke zu Luhmanns „Supertheorie“53 hat mittlerweile soweit zugenommen, dass auch hier bereits eine Selektion (ein zentraler Theoriebaustein der Luhmannschen Systemtheorie) getroffen werden muss. Die bis dato erschienenen hilfreichsten Texte, auf die sich die folgenden Überlegungen neben den Primärtexten stützen sollen, sind der „Glossar zu Niklas Luhmann“54 (kurz GLU), Margot Berghaus’ unterhaltsame und präzise Übersichtsarbeit „Luhmann leicht gemacht“55 sowie das erst kürzlich erschienene „Luhmann-Handbuch“.56 Was sich schon im Kontext dieser teils großangelegten Werke


Der zentrale Begriff, um dessen Klärung sich Luhmann ab 1984 in besonderer Form bemüht, ist der des Systems. Diesen Begriff entwickelt Luhmann in Anlehnung an Talcott Parsons (der bereits einen soziologischen Systembegriff geprägt hatte) sowie Arbeiten aus dem Bereich der Kybernetik; die zentrale Neuerung jedoch bestand in der Übernahme eines Konzepts aus der Biologie, namentlich die maßgeblich von Humberto Maturana geprägte Idee der Autopoiesis.58 Aus diesen Bausteinen konstruiert Luhmann schließlich seinen Systembegriff. Gemäß diesem sind Systeme operativ geschlossene Einheiten, wobei gilt, dass sie sich erst durch ihre Operationen konstituieren und reproduzieren, sie also autopoietisch (sich selbst herstellend) sind. So verstanden ist existieren für ein System gleichbedeutend mit operieren.59 Zugleich gilt, dass Systeme nicht von

einer dem System externen Instanz gemacht werden können – eine Uhr ist nach Luhmanns Systemkonzeption gerade kein System, weil sie sich nicht selbst herstellt und erhält.  


60 Vgl. Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 51f.
63 „Der elementare, Soziales als besondere Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß.“ Niklas Luhmann: Soziale Systeme, S. 193. (Hervorhebung M.F.) Auch Kommunikation als systemspezifische Operation
bedeutet unterscheiden, ergo wird Beobachtetes selegiert\textsuperscript{64}) taucht im Rahmen der Kommunikation wieder auf. Luhmann begreift „Kommunikation als Synthese dreier Selektionen, als Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen.“\textsuperscript{65} Interessant an dieser Konzeption ist zum einen, dass sie das klassische Kommunikationsmodell verwirft, demzufolge Kommunikation als Informationsübertragung verstanden wird (die Information ist eine Art Paket, das vom Sender zu Empfänger geht\textsuperscript{66}). Zum anderen definiert sich der Erfolg eines Kommunikationsaktes, sein eigentliches Zustandekommen dadurch, wie die Empfängerseite entscheidet. Es reicht also nicht, dass \textit{jemand} (der ehemalige Sender, Luhmann spricht vom „Alter“\textsuperscript{67}) aus einer Menge an möglichen Mitteilungsinformationen eine \textit{selektiert},\textsuperscript{68} und sich dazu entschließt, diese auf \textit{bestimmte Art} mitzuteilen (was wiederum eine Selektion ist – er hätte ja auch etwas Anderes \textit{anders} mitteilen können).\textsuperscript{69} Um aus diesen beiden Selektionen, die sich eventuell noch als einzelne Handlungen verstehen lassen, letztlich Kommunikation zu machen, bedarf es einer dritten Selektion: dem Verstehen auf Seiten des Empängers, dem „Ego“ nach Luhmann.\textsuperscript{70} Verstehen meint hierbei: Verstehen, dass es eine Differenz zwischen Information und Mitteilung gibt, dass eine Selektion stattgefunden hat.

\textsuperscript{65} Ebd., S. 203.
\textsuperscript{68} Information ist aktualisierte Möglichkeit; gemäß dem konstruktivistischen Ansatz finden sich Informationen nicht substantiell in der Welt, sondern sind Resultate eines Beobachters. Die Welt ist kein Gegenstand der Erkenntnis, sondern „virtuelle Information, die aber Systeme benötigt, um Information zu erzeugen.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 46.
\textsuperscript{69} „Eine Mitteilung ist also immer eine Selektion: eine Entscheidung \textit{für} eine bestimmte Information, \textit{gegen} andere mögliche; \textit{für} bestimmte inhaltliche Sinnvorschläge und formale Darstellungsweisen, \textit{gegen} andere mögliche.“ Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 81. (Hervorhebungen im Original)
So verstanden kommt Kommunikation nur dadurch zustande, dass „zwischen Mitteilung und Information unterschieden und der Unterschied verstanden wird.“\[71\] Versteht Ego, dass Alter ihm eine Mitteilung gemacht hat, dann bedeutet dies, dass er verstanden hat, dass

1. der andere über viele Informationen verfügt,
2. er daraus nur einige zur Mitteilung in einer bestimmten Weise auswählt
3. man somit viele andere Informationen nicht mitgeteilt bekommt.\[72\]


---

72 Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 83.
begrenzen. 73 Es handelt sich dabei also um einen funktionalen Medienbegriff, dem eine ordnende Aufgabe zukommt; so verstanden ist ein Medium „Ordnung von Möglichkeiten.“ 74

Klassischerweise versteht auch Luhmann Schrift, Buchdruck etc. als (Verbreitungs-)Medien, aber auch Liebe, Wahrheit, Geld, Macht, Werte oder Kunst sind Medien (sogenannte symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien75). Allen Medien gemein ist, dass sie in zunehmend komplexeren Kommunikationsszenarien nicht nur Selektionen vereinfachen, sondern die Wahrscheinlichkeit der Annahme bereits erfolgter Selektionen erhöhen sollen. Das heißt: Ego soll dazu gebracht werden, die von Alter getroffenen Selektionen anzunehmen. Ego befolgt dann beispielsweise einen Befehl, weil Alter Macht besitzt, Ego glaubt einer Aussage Alters, weil sie eine wissenschaftliche Wahrheit repräsentiert, etc. 76

Zudem verwenden autopoietische Funktionssysteme generalisierte Codes, um die für sie spezifische Kommunikation weiter zu strukturieren. Luhmann versteht diese Codes als binär, sie weisen einem beobachtbaren Ereignis und seiner kommunikativen Verhandlung immer einen positiven oder einen dementsprechenden negativen Wert zu, wobei jede realisierte Zuschreibung auf die jeweils nicht realisierte Zuschreibung verweist. Solche Codes sind beispielsweise wahr/unwahr (im Rahmen des Systems der Wissenschaft), haben/nicht haben (System der Wirtschaft) oder recht/unrecht (im Rechtssystem). 77 Die Codes fungieren als systeminterne Leitunterscheidungen

73 Vgl. Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 111.
76 Vgl. GLU, S. 190.
77 Da Luhmann davon ausgeht, dass auch die Kunst sich zu einem autonomen System ausdifferenziert, erhebt sich die Frage, inwieweit Kunst als System (und Literatur als Sub-System) codierbar ist. Vor allem im Bezug auf die Literatur wurde diese Frage vielfach aufgegriffen, hauptsächlich weil man mit Luhmanns Codierungsvorschlag „schön / hässlich“ respektive „stimmig / nicht stimmig“ nicht einverstanden war. Bis dato sah sich jedoch jede weitere Idee zu einer Primär codierung von Literatur mit anhaltender Kritik konfrontiert. Dominik Schreiber formulierte das Problem treffend, wenn er feststellt: „Die Schwierigkeit, eine zufriedenstellende Lösung zu finden, hängt damit zusammen, dass Literatur und Kunst allgemein keinen thematischen und formalen Beschränkungen


\(^ {79}\) Vgl. GLU, S. 36. Codes strukturieren also Selbst- und Fremdreferenz.  
verwirklicht werden können. Es meint aber nicht, dass es keinen informationellen Austausch zwischen System und Umwelt geben kann. Mehr noch: Es kann ohne Umwelt kein System geben.\textsuperscript{81}

Dies liegt beispielsweise daran, dass die Umwelt eines Systems dieses mit notwendigen Voraussetzungen seiner Existenz versorgt – so ist beispielsweise die Reproduktion von Kommunikation ohne teilnehmende psychische Systeme nicht möglich.\textsuperscript{82} Gleichzeitig bleibt es bei der bereits festgestellten operativen Autonomie, die gegenseitige Einflussnahme von System und Umwelt ist lediglich orthogonal: „Auch wenn sie sich voraussetzen, können sie sich gegenseitig nicht bestimmen.“\textsuperscript{83}

Die Form dieser gegenseitigen Einflussnahme bezeichnet Luhmann als strukturelle Kopplung, verstanden als „das Verhältnis eines Systems zu den Umweltvoraussetzungen […], die gegeben sein müssen, um die Autopoiesis fortsetzen zu können.“\textsuperscript{84} Da aber die operative Geschlossenheit des Systems die Undurchlässigkeit der Systemgrenzen impliziert, kann die Umwelt nur in Form von Störungen, von Irritationen auf das System einwirken. Die Irritation ist somit das systeminterne Korrelat der strukturellen Kopplung.\textsuperscript{85} Das heißt, dass die Umwelt zwar Störungspotential besitzt, die Störung selbst ist aber kein Phänomen der Umwelt, sondern muss immer als systemintern verstanden werden. „Der Begriff beschreibt also einen rein systeminternen Zustand, der aber im Zuge der Aufarbeitung der Irritation sowohl intern (auf eigene Strukturen) als auch extern zugerechnet werden kann.“\textsuperscript{86} Irritationen sind damit als Beobachtungen interne Konstruktionen, die sich aus der Konfrontation des störenden Ereignisses mit den jeweils vorliegenden Systemstrukturen ergeben. Systeme vergleichen dabei solche Ereignisse mit jenen, deren Erinnerung strukturbildend fungiert. Dass Systeme über ein Gedächtnis verfügen, ist für

\begin{itemize}
\item \textsuperscript{81} Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl., Opladen 1996, S. 190.
\item \textsuperscript{82} Vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme, S. 239. Vgl. auch GLU, S. 186.
\item \textsuperscript{83} GLU, S. 186.
\item \textsuperscript{84} Ebd.
\end{itemize}
Luhmann eine ausgemachte Sache, immerhin müssen sie ja auf ihre selfst determinierten Strukturen reagieren können – sie müssen sich an vergangene Operationen erinnern, um kommende Anschlussoperationen gewährleisten zu können.\(^{87}\) Das bedeutet, dass Systeme mit Wiederholungen rechnen, mit Redundanzen und dementsprechende Erwartungen ausbilden; wo diese Erwartung enttäuscht wird, kommt es zu Irritationen, also zu einem Ereignis, das keine vergangene Entsprechung im Systemgedächtnis hat.\(^{88}\) Gemäß Luhmanns Vorlieben für binäre Modelle können nun zwei Reaktionsarten gewählt werden: Vergessen und Erinnern.

Wenn Unbekanntes und Überraschendes auftaucht, löst das typisch eine Kanalisierung in die eine oder andere Bahn des Gedächtnisses aus: Man kann die Irritation als einmalig, als situativ bedingt einstufen und damit ihr Vergessen erleichtern. Man kann aber auch mit Wiederholungen rechnen, also für Erinnerung sorgen und die Irritation damit in Gewöhnung überführen.\(^{89}\)

So verstanden sind Störungen produktive Ereignisse, die die Systemstruktur erweitern können, oder sie sind nahezu bedeutungslos – und werden vergessen. Diese Optionen, von Luhmann Bifurkation genannt, gestehen zwar ein, dass der Begriff der Störung eine sowohl positive als auch negative Dimension kennt;\(^{90}\) den Fall einer durch Irritationen herbeigeführten Systemimplosion scheint er jedoch nicht miteinbeziehen zu wollen. Systeme lernen entweder durch Störungen (was einer Struktureränderung entspricht\(^{91}\)), oder sie schreiben die Störung externen Faktoren zu, stilisieren sie zu einem Einzelfall und ignorieren sie. Was dabei jeweils als Störung verstanden wird, hängt vom System selbst ab. Die Systemstrukturen, die das System bestimmende Kommunikation sowie das Codierungsprogramm bestimmen, ergo, was als Störung und Irritation aufgefasst werden kann. Da auch Störungen nur in der Form von Kommunikationen in sozialen Systemen auftreten, fasst

\(^{87}\) „Jede Operation ist jedoch an andere Operationen desselben Systems gebunden, die ihre Bedingungen feststellen; jede Operation verarbeitet die Ergebnisse vorheriger Operationen und bereitet die Voraussetzungen für die folgenden vor.“ GLU, S. 101.

\(^{88}\) „Um für Irritationen offen zu sein, sind Sinnstrukturen so gebaut, daß sie Erwartungshorizonte bilden, die mit Redundanzen, also mit Wiederholungen desselben in anderen Situationen rechnen. Irritationen werden dann in der Form von enttäuschten Erwartungen registriert.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 791.

\(^{89}\) Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritationen, S. 62.

\(^{90}\) Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 791.

Luhmann zusammen: „Irritationen = Widerstand von Kommunikation gegen Kommunikation.“

Die Systemreaktionen „erinnern“ und „vergessen“ können demnach auch verstanden werden als Frage danach, ob Kommunikation (quantitativ und qualitativ) erweitert werden soll.


95 Luhmann spricht davon, dass die „gegenseitige Irritation der Funktionssysteme in Selbstirritation der Gesellschaft umschlägt.“ Ebd., S. 795.
96 Dieser Prozess wird in anderen theoretischen Konzeptionen häufig schlicht als „Modernisierung“ bezeichnet und meint für gewöhnlich ähnliches, wenn nicht gleiches, nämlich eine enorme Zunahme innergesellschaftlicher Komplexität. Die Art und Weise, wie Gesellschaften mit diesen Prozessen (deren Beginn zumeist auf das ausgehende 18. Jahrhundert datiert wird) umgehen, wird teils unter normativen Vorzeichen beschrieben, was häufig dazu führt, dass dezidiert moderne Phänomene wie Faschismus oder der real existierende Sozialismus der Sowjetunion als antimodern verstanden werden. Antimodern sind sie allerdings höchstens in ihrem Bestreben, wieder ein für die gesamte Gesellschaft, d.h. für alle Subsysteme verbindliches Zentralorgan einzuführen, was vielleicht zu einem gesteigerten Kontrollgefühl innerhalb der Gesellschaft führen mag, gleichzeitig aber die Irritationsfähigkeit der Subsysteme auf die Informationskapazität des Zentralorgans reduziert – solche Gesellschaften werden letztlich Opfer ihrer eigenen Beschränkung.
Um welt ein, aber sie sorgt nicht für eine gesellschaftszentrale Behandlung der Folgen." 97 Dies führt zunehmend dazu, dass Irritation als gesellschaftlicher Dau erzustand kommuniziert wird, was sich beispielsweise in der Semantik der Krise niederschlägt.

Mögliche strukturelle Veränderungen (oder auch Neubildungen), die auf dieses Problem reagieren – und zumeist dort auftreten, wo die Lasten gesellschaftlicher Transformation größer als die Erfolge sind –, beschreibt Luhmann als „harte[] Unterscheidungen und Grenzen, die zur Identitätsbildung beitragen und deshalb nicht überschritten werden können." 98 Der permanenten Selbstirritation der Gesellschaft, die sich für den einzelnen Kommunikationsteilnehmer auch als Konfusion und Orientierungsproblematik äußert, wird dabei mit Grenzziehungen begegnet, die die Gesellschaft selbst nicht mehr vorsieht. Beispiele sind (fundamental-)religiöse Bewegungen in einer säkularen oder Fremdenhass in einer sich plural verstehenden Gesellschaft. Diese Grenzziehungen verweisen auf eigene Inklusions- respektive Exklusionsbedingungen. Inklusion meint dabei einen Bedingungskomplex, der regelt, was vorliegen muss, um an der Kommunikation diverser Funktionssysteme teilnehmen zu können, oder in Luhmanns Worten: Inklusion meint die „Chance der sozialen Berücksichtigung von Personen." 99 Das bedeutet auch, dass der Gehalt der Inklusion nur dadurch Kontur gewinnt, dass es ihr Gegenüber gibt: die Exklusion. 100

Die Inklusionsbedingungen werden, wenig verwunderlich, durch die jeweils herrschende Differenzierungsform der Gesellschaft bestimmt. In funktional ausdifferenzierten Gesellschaften übernehmen die Teilsysteme diese Aufgabe. Das bedeutet aber auch, dass der Einzelne, die Person (verstanden als potentieller Kommunikator) an multiplen Kommunikationen teilnehmen können muss – und dies prinzipiell auch tut. Aber eben nur prinzipiell. Sein Standort wird dabei nicht mehr von seinen Qualitäten oder der Geburt bestimmt (zumindest nicht komplett; Geburt bleibt aber ein Faktor), sondern von weiteren Aspekten (beispielsweise Bildung), die darüber entscheiden, ob eine

98  Ebd., S. 796.
99  Ebd. S. 620.
100 „Erst die Existenz nichtintegrierbarer Personen oder Gruppen läßt soziale Kohäsion sichtbar werden und macht es möglich, Bedingungen dafür zu spezifizieren.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 621.
Person Kommunikationsteilnehmer wird – oder von gewissen sozialen Systemen ausgeschlossen bleibt. Die Lasten der Erfüllung dieser Bedingungen liegen beim Individuum und transformieren somit dessen Biographie in eine Karriere und damit in ein Problem, da das Versagen an der Partizipation an gesellschaftlicher Kommunikation zumeist individualisiert wird. Dazu passt Luhmanns Feststellung, dass die Inklusionsbedingungen zwar ausreichend kommuniziert werden, aber die Exklusion nur „als abschreckendes Beispiel Bestand hat, aber nicht recht in der gesellschaftlichen Wirklichkeit präsent ist.“

Die Formulierung rigider Inklusionsbedingungen (die ja zugleich eine Erweiterung von Exklusionsoptionen implizieren) ist dabei ein probates Mittel sozialer Systeme, um Unirritierbarkeit zu demonstrieren – und identifizierte Störungen einheitlich abhandeln zu können. Soziale Systeme konstruieren dadurch Identitätsräume, die maßgeblich die Grenzen der Kommunikation mitgestalten und wappnen sich dadurch gegen die Irritationskontinuität der Moderne. Ein geradezu klassisches Beispiel stellt der moderne Fremdenhass dar, bei dem dem Zuzug von Menschen aus anderen Kulturkreisen – wobei das „Fremde“ nicht sonderlich exotisch ausfallen muss – mit rigiden Inklusionsbedingungen begegnet wird, die sich häufig nicht aus der Systemlogik einzelner Subsysteme selbst ergeben. So fordert das Wirtschaftssystem zumeist nur einen bestimmten Ausbildungsgrad, eine gewisse Arbeitsexpertise und/oder Sprachkenntnisse; fremdenfeindliche Inklusionsbedingungen können diese Aspekte aber zugunsten geographischer Herkunft oder kultureller Differenz abwerten und den Zugang zu diesem (lebens-)wichtigen Subsystem erschweren oder geradezu unmöglich machen. Der dortige Ausschluss führt zu Exklusionserscheinungen, die sich meist auf weitere Systeme ausdehnen. Arbeitslosigkeit kann dazu führen, dass Menschen auf soziale Hilfe angewiesen sind, dass ihnen gewisse Bildungsangebote unzugänglich sind, dass ihre äußere Erscheinung Anzeichen von Verwahrlosung zeigt, etc. So scheinen die Exklusionserscheinungen – die dabei häufig das konstituieren, was man

die Ränder der Gesellschaft nennt – auf einer höheren Ebene das zu rechtfertigen, was das Fundament der fremdenfeindlichen Inklusionslogik ausmacht: Die Minderwertigkeit des fremden Subjekts. Hier zeigt sich deutlich, wie sehr diese angebliche Minderwertigkeit das Resultat gezielter Erniedrigung ist. Zudem zeigt sich an diesem Beispiel auch Luhmanns Beobachtung, dass es im Kontext der Inklusion eher um die Person selbst geht – während die Exklusion vor allem am Körper Interesse zeigt. Die schnell erhobenen Forderungen von Abschiebung oder Inhaftierung machen dies nur allzu deutlich.


III. b Das „Prinzip Störung“, oder Destruktion als Möglichkeit


Einen in epistemologischer Hinsicht produktiven Störungsbegriff kennt die Medienforschung bereits seit einiger Zeit, auch wenn dort Störung immer wieder als kommunikationsverhindernder Faktor konzeptualisiert wurden. Die Störung ist aber zugleich ein Phänomen, dass die Materialität des Mediums, in dem es zur Störung kommt, hervortreten lässt;

106 Ebd.
mitunter wird dadurch die Medialität gewisser Bereiche erst sicht- und greifbar. Dergleichen Beispiele finden sich verstärkt um 1900, als das Aufkommen neuartiger „Aufschreibsysteme“ die materielle Dimension sowie die mediale Eigenlogik des Schreibens und seines rezeptiven Konterparts deutlich wurden.\textsuperscript{107} Die Störung richtet hier den Blick auf die Art der Verfasstheit des Mediums, in dem sie stattfindet. Anders formuliert: Die Störung verweist auf die Bedingungen ihres Zustandekommens. Darin liegt die erwähnte epistemologische Produktivität. Zudem arbeiten Störungen an der Sinnproduktion kommunikativer Akte mit. So schreibt Ludwig Jäger, „dass Störungen […] ein zentrales Verfahren der sprachlichen Sinnproduktion darstellen“, die zugleich die Bedingungen ihrer Mediatisierungen sichtbar machen – also die medialen Bedingungen von Kommunikation transparent werden lassen.\textsuperscript{108}

Diese Neuausrichtung findet sich auch in dem von Gansel diskutierten Ansatz reflektiert und mit dem systemtheoretischen Vokabular kombiniert. Als besonders fruchtbar zeigen sich dabei einige von Gansel in die Diskussion eingebrachte Termini, wie jenen der \textit{Entstörung} sowie der Konzeption von \textit{Räumen der Störung}. Zum einen wird hier der Blick auf die Bandbreite jener Mittel und Reaktionen gelenkt, die genutzt werden, um Störungen zu begegnen, also: \textit{Wie} wird gelernt, \textit{wie} wird vergessen, \textit{wie} wird ignoriert und \textit{wie} wird Unirritierbarkeit demonstriert? Zum anderen wird danach gefragt, ob es privilegierte Räume gibt, in denen Störungen bevorzugt auftreten, in denen sie vielleicht erwartet werden (das avantgardistische Theater mag so ein Raum sein), oder in denen ihre Wirkungen besonders verheerend sein können. In Anlehnung an die kulturanthropologischen Arbeiten von Victor Turner stellt Gansel unter anderem fest:

\textit{In allen Gesellschaften […] gibt es liminale Bereiche, in denen Entstrukturierung von Ordnung und das Durchspielen von Störungen in spezifischer Weise geprobt werden. In Gestalt von Kunst, Musik und Literatur leisten sich Gesellschaften zudem mediatisierte}

Strukturen, deren „Störcharakter“ toleriert, in unterschiedlichem Maße kontrolliert und in differenter Skalierung erwünscht ist.\textsuperscript{109}

Solche liminalen Räume, in denen im Modus künsterlicher Kommunikation gesellschaftliche Selbstbeobachtung stattfindet – und die mitunter mit dem Konzept des „Dritten Raumes“ von Homi Bhabha in Verbindung gebracht werden\textsuperscript{110} –, fungieren häufig als Gradmesser, an dem die Reizschwelle studiert werden kann, ab der eine Störung wahrgenommen und damit zum Problemfall gesellschaftlicher Kommunikation gemacht wird. Die Darstellung von Chaos und Unordnung als künstlerisches Ereignis wird dabei durch den bewussten Konsum der Störung \textit{als Kunst} wieder in Ordnung überführt – es handelt sich dann um erwünschte, weil erwartete Störungen. Damit ist aber auch angezeigt, dass diese Erwartungen ihrerseits enttäuscht und überstiegen werden können, was die dargestellte Unordnung zu einer Bedrohung jener Ordnung werden lassen kann, in die die künstlerische Störung als gesellschaftliches Phänomen immer eingebunden ist. Es gibt also Phänomene der Überstrapazierung gesellschaftlicher Toleranzbereiche. Die Reaktionsweisen darauf sind vielfältig und reichen von verbalen Protesten bis zu manipulierenden Eingriffen in das entsprechende Kunstwerk oder seinem Verbot und der Verbannung aus der Sphäre öffentlicher Wahrnehmung. Eine Untersuchung diesbezüglich, wann dergleichen Reaktionen stattfinden und wie stark sie im einzelnen ausfallen, ist somit auch eine Untersuchung der irritativen Strukturen einer Gesellschaft.\textsuperscript{111}

In Kombination beider Termini – Entstörung sowie Räume der Störung – lässt sich natürlich auch nach den \textit{Räumen der Entstörung} fragen, derer sich soziale Systeme bedienen, um Störelemente zu excludieren und gegebenenfalls zukünftig zu disprivilegieren. Zu dieser Kategorie


\textsuperscript{111} So formuliert erscheint Kunst (und vor allem Literatur als Sub-System) als ein Bereich gesellschaftlicher Kommunikation, in der es idealerweise immer zu Störungen kommt. Dass ein beachtlicher Teil dieser Kommunikation hingegen eher auf Irritationsvermeidung hinaus ist (was seinerseits wieder sehr irritierend kann), ist allerdings offenkundig und unter dem Begriff der Kulturindustrie hinfällig diskutiert worden.
gehören beispielsweise Gefängnisse oder die Irrenanstalten des 19. Jahrhunderts, also Formen institutioneller Disziplinierung einer Gesellschaft, wie sie unter anderem Michel Foucault untersucht hat.\textsuperscript{112} Wie weiter oben schon erwähnt wurde, kennen moderne Gesellschaften nur noch die Möglichkeit, Kommunikatoren innerhalb der Gesellschaft zu exkludieren – ein tatsächlich räumliches \textit{Draußen} gibt es nicht mehr. Exklusion findet also immer innerhalb einer Gesellschaft statt. Resultat dieser Paradoxie sind erwähnte Institutionen wie das Gefängnis.\textsuperscript{113} Entstörung müssen dergestalt als legitimationsbedürftig (juristisch oder moralisch) verstanden werden; Entstörungen können damit ihrerseits wieder zu Störungen anderer Art werden.

Zusätzlich lässt sich, wie die Rede von der Reizschwelle bereits angedeutet hat, die Frage nach der Störungsintensität stellen, die erreicht werden muss, bevor Störungen und Irritationen überhaupt als solche wahrgenommen und in die Kommunikation eingespeist werden. Gansel schlägt hierbei eine tragfähige Typologie von Störungsintensitäten vor, bei der er folgende Grade unterscheidet:

1) \textbf{Aufstörung} im Sinne von Aufmerksamkeit erregen (intergrierbar/restitutiv)

2) \textbf{Verstörung} im Sinne einer tiefgreifenden Irritation (reparierbar/regenerativ)

3) \textbf{Zerstörung} im Sinne nachhaltiger Umwälzungen (nicht intergrierbar/irreversibel)\textsuperscript{114}


\textsuperscript{114} Carsten Gansel: Carsten Gansel: \textit{Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie „Störung“}, S. 35.
Gansel spezifiziert diese Typologie über die entsprechenden Wahrnehmungsweisen, die er unterteilt in integrierbar, reparierbar und irreversibel.\textsuperscript{115} Mithilfe dieser Typologisierung lässt sich Kunst vor allem als Aufstörung verstehen (was nicht bedeutet, dass die Reaktionen auf diese Aufstörung nicht auch in Verstörung umschlagen können), als Raum „ungebändigter Kommunikation“, die darauf aus ist, permanent einen „Wechsel von Aufstörung und der Aushandlung von gesellschaftlichen Toleranzgrenzen“\textsuperscript{116} zu provozieren. Aufstörungen sind damit Ausgangspunkte gesellschaftlicher Transformation. Allerdings ist auch der hier benutzte Zerstörungsbegriff seinerseits insofern produktiv, als er mit dem Terminus Umwälzung systemerhaltend gemeint zu sein scheint – wenn er auch eine Änderung der Struktur impliziert.\textsuperscript{117} Hier findet Kommunikation, wenn auch stark modifiziert, immer noch statt.


\textsuperscript{115} Vgl. hierzu Christoph Kleinschmidt: Störungen im System. Die Wissenschaft und ihre widerständigen Phänomene, in: IASL online (www.iaslonline.de), Abschnitt 25, abgerufen am 06.02.16.


das Ende von Kommunikation meint und damit der Funktion der Irritation bei Luhmann diametral gegenübersteht. Auch wenn diese Kritik nicht weiter theoretisch ausgebaut wird, ist klar, dass die angeführte Kritik mit der Idee der prinzipiellen Produktivität von Irritationen und mit dem Reaktionsmodell der Bifurkation schwer zu versöhnen ist.

Neben den bekannten Reaktionsformen, in denen das soziale System sich zu Störungen verhalten kann, muss also auch angenommen werden, dass es Situationen gibt, in denen ein System die identifizierte Irritation nicht auf sich beziehen kann, ergo nicht lernen kann und gleichzeitig die Irritation nicht mehr ignoriert werden kann. Zwar lässt sich hier zunächst noch mit harschen Exklusionen (so das Störungselement Teil des Systems ist) oder mit demonstrativer Unirritierbarkeit reagieren. Denkbar ist aber eben auch, dass dergleichen Reaktionen nicht verfangen oder zu spät initiiert werden. Die Frage, die sich dann in theoretischer Hinsicht stellt, ist jene, wie der Prozess der Systemzerstörung en detail vorgeht. Diese Frage kann hier nur gestellt werden. Resultativ lässt sich hingegen sagen: Kleine soziale Systeme (man kann dabei beispielsweise an Familien denken) hören schlicht auf, zu kommunizieren, was der Inexistenz des Systems gleichkommt. Große Funktionssysteme werden auf Dauer wohl dazu in der Lage sein, entstandene Systemschäden zu reparieren, wobei sowohl Beschädigung als auch Reparatur Teil des Systemgedächtnisses werden. Neben die Reizschwelle, ab der eine Störung von einem System als solche wahrgenommen wird, muss ergo auch jene Schwelle treten, ab der die Störungsintensität so groß ist, dass Systeme diese nicht mehr verarbeiten können – und die Eskalation zu einem Aufhören der Systemexistenz führt.

Innerhalb des Bandes tritt Meyer-Sieckendiek gewissermaßen selbst als Unruhestifter auf, weil er sich der Systemlogik widersetzt.“ Christoph Kleinschmidt: Störungen im System, Abschnitt 19f.
IV. Systemzerstörung: Der Mensch als Jäger – Franx Xaver Kroetz’ Wildwechsel


125 So auch die Einschätzung von Michelle Mattson: „Obviously, both the character and the success of Kroetz’s work during the seventies are rooted in the literary-historical configuration and the literary discourse of the late sixties and early seventies.“ Michelle Mattson: Franz Xaver Kroetz. The construction of a political aesthetic, Washington D.C. 1996, S. 16.

Der Topos von der Sprachlosigkeit, der von Kroetz selbst genährt wurde und der vor allem in den 70ern weitreichende Zustimmung erfuhr, wurde zumeist verstanden als Ausdruck eines

Sozioleks, einer „schichtgebundenen Sprechweise“, blieb aber nicht unkritisiert. Neben den linguistisch orientierten Arbeiten von Ernest Hess-Lüttich, die die besagte Sprachlosigkeit eher als Beredsamkeit der Mitte verstehen und ergo die Auffassung, bei Kroetz handle es sich um einen Schriftsteller des sozialen Rands, ablehnen, verwies Hart Nibbrig darauf, dass die Abbildung des „Proletariat[s] der Sprachlosen“ (Kroetz) eher dazu führe, dass diese Stummheit bestätigt werde:

Und so bleibt denn auch fraglich, ob Kroetz die Stummheit der heutigen Fließbandarbeiter durch die Elendsmalerei eines bloß anschauenden, nicht aber durchschauenden Sprachrealismus nicht letztlich dennoch affirmiert, anstatt, wie Horváth, im Schweigen sprachlich verschüttete Möglichkeiten bewußt zu machen. Indem er sie sprachlos macht, vernagelt Kroetz den Horizont seiner Figuren.


135 Ebd., S. 21.
das Typische sozialer Spannungen und psychischer Deformationen zu zeigen, um dadurch einen Lösungsvorschlag entwickeln zu können. Mit dieser deutlich politischen Konturierung seines literarischen Profils erreichte Kroetz auch den Höhepunkt seines dramatischen Erfolgs.

Es ließe sich mit Verweis auf die weiter oben diskutierten Störungskonzeptionen auch sagen, dass Kroetz die Strukturen seiner Dramen von einem destruktiven zu einem produktiven Umgang mit Störungen umstellt. Während in der Phase der frühen Dramen den Figuren nur die Identifikation der Störung möglich ist, ohne dass ihnen aber selbst die Strukturen transparent würden, die überhaupt erst zu dieser Identifikation eines Phänomens als Störung führen (was entweder zur Katastrophe oder zur Resignation führt), vollziehen die Figuren der späteren Dramen genau diesen letzten Analyseschritt. Hier wird Platz für die Einsicht in die Ermöglichungsbedingungen von Irritationen geschaffen und damit die Möglichkeit für das, was weiter oben als Lernen des Systems diskutiert wurde. So beschrieben deckt das Schaffen von Kroetz letztlich alle drei Reaktionsformen ab, die ein System hinsichtlich einer beobachteten Störung einnehmen kann: Ignoranz (was, wie gesagt, häufig zur individuellen Resignation führt), Lernen oder, und darum wird es im Folgenden gehen, die Katastrophe respektive der Kollaps des Systems – seine Zerstörung.


140 Vgl. ebenda, S. 192-198.
von Fassbinder nicht nur dem Stück selbst, sondern auch seinem Autor eine breite öffentliche Aufmerksamkeit garantierte.


„Wildwechsel“ präsentiert die Konfliktgeschichte der Familie hauptsächlich in Form einer „lakonischen Zustandsbeschreibung“141 – die Figuren, vor allem die beiden Jugendlichen, zeichnen sich durch einen teils gravierenden Mangel an Analysekompetenz aus. Die eigene Situation wird nur schwer begriffen und noch schwerer verbalisiert, das Sprechen über Emotionen und Wünsche folgt entweder Floskeln oder ist, vor allem beim Vater Erwin, an Gewaltandrohungen oder Gewaltausübungen gekoppelt. Nichtsdestotrotz beginnt das Stück, das in 27 Szenen eingeteilt ist, mit der Demonstration eines zwar eng wirkenden, aber zuletzt doch harmonischen Familienlebens. Die Eheleute zeigen noch, wenn auch auf eine etwas ruppige Art, sexuelles Interesse aneinander, kümmern sich um die 13 jährige Tochter, die es versteht, ihren Willen vor allem dem Vater

141 Jürgen Hein: Franz Xaver Kroetz, S. 12.


\begin{thebibliography}{9}
\bibitem{143}Walter Hinck: Deutsche Dramatik in der Bundesrepublik seit 1965, S. 67.
\end{thebibliography}
erwidert sie knapp: „Das hätt ich mir heut früh nicht gedacht.“\textsuperscript{145} Es fällt ihr offensichtlich schwer, dieses Ereignis in seiner Tragweite richtig einzuschätzen – oder sie misst ihm schlicht keine weiterreichende Bedeutung zu. Dass Hanni jedoch in puncto Verbalisierung von Emotionalität Probleme hat, zeigt der Schluss der Szene, als Franz sie fragt, ob er ihr gefalle. Mehr als ein „Wennst mir nich gfalln tätst, hätt ich es schon nicht tan“\textsuperscript{146} äußert sie hierauf nicht und auf Franz´ Bemerkung, sie gefalle auch ihm, reagiert sie nur mehr nonverbal: Hanni lächelt.


\textsuperscript{145} Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 127f.
\textsuperscript{146} Ebd., S. 128.
\textsuperscript{147} Ebd., S. 132.
\textsuperscript{148} Ebd., S. 131.

Diese Vorstellung lässt sich am ehesten verstehen als das Konzept einer moralisch induzierten und legitimierten sexuellen Latenzzeit,\textsuperscript{149} die auch noch die Adoleszenz zu umfassen scheint und Hanni weiterhin vor allem als Kind (und damit als asexuell) begreift.\textsuperscript{150} Eine Vorstellung, der Hanni schlicht nicht entspricht. Der Verstoß gegen diese Erwartung wird von den Eltern aber dadurch restlos rationalisiert und damit zugleich jeder Bezug auf sie selbst abgeblockt, dass die „Schuld“ komplett auf Franz verlagert wird: Er habe Hanni, wenn schon nicht vergewaltigt, dann doch verführt.\textsuperscript{151} Damit ist klar, dass das System „Familie“ die Störung als ein Phänomen der Umwelt begreift, als etwas, das „außerhalb“ der Systemgrenzen liegt – das Störende wird als extern eingestuft. Zu dieser ersten Diagnose passt der Umstand, dass Erwin sofort nach verschärften Sanktionen vonseiten der Obrigkeit ruft; Franz müsse kastriert oder gleich aufgehängt werden, überhaupt müsse die Todesstrafe wieder her.\textsuperscript{152} Der Ruf nach staatlichen Autoritäten fügt sich insofern in das Reaktionsschema, weil auch die Autoritäten als extern verstanden werden – ein Phänomen der Umwelt soll sich um ein Phänomen der Umwelt kümmern. Beides, die Identifikation der Störung als systemextern sowie der Ruf nach systemexternen Problemlösungsinstanzen, dient ganz dem Zweck der Stabilisierung des Systems „Familie“ durch Stärkung seiner Grenzen. Diese Stärkung erfolgt durch die Betonung der Differenz System/Umwelt, die letztlich die Identität des Systems selbst nicht nur konstituiert, sondern hier auch affirmiert. In den kommunikativen Strukturen von Erwin und Hilda artikuliert sich ein starkes Bedürfnis nach Abgrenzung nach „außen“, nach, wie es weiter oben hieß, starken Unterscheidungen, einer rigiden Konstruktion eines

\textsuperscript{150} Ähnlich sieht dies Donna Hoffmeister, die aber stärker auf eine kollektive Dimension dieser Vorstellung abzielt, die so im Stück aber kaum aufscheint: „Hanni’s parents try to come to terms with the sexual behavior of their daughter by assessing it in terms of their community, and the attitudes of their parents, the moral standards of their community, and their perspective on Hanni as a child.“ Donna Hoffmeister: The Theater of Confinement. Language and Survival in the Milieu Plays of Marieluise Fleisser and Franz Xaver Kroetz, Columbia 1983, S. 83.
\textsuperscript{151} Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 133.
\textsuperscript{152} Ebd.
Wir-Gefühls.153 Wie rigide diese Konstruktion ist, zeigt sich in erster Linie daran, dass es – obwohl die soziale Bindung „Familie“ historisch bedingt und biologisch verstärkt ist – Ausschlussoptionen gibt, die von Erwin sofort artikuliert werden: „Da kann sie nix dafür, sonst ist sie nicht mehr meine Tochter, wenn sie was dafür kann, drum kann sie nix dafür.“ Und er fügt hinzu: „Umbringen tu ichs, wenns nochmal passiert, bevors zwanzig is.“154 Neben der offenkundigen Morgenstern-Logik (es kann nicht sein, was nicht sein darf155) sowie der Koppelung von Sexualverbot und Gewaltandrohung, artikuliert sich an dieser Stelle eine Ausschlussdrohung, die die Funktionsweise des gesamten Systems prägt. Ein Verstoß gegen die geltenden Regeln (sprich: Ungehorsam) wird nicht als Anlass zur Modifikation von Kommunikation verstanden – Erwin betont sogar, dass man am besten gar nicht über das Vorgefallene reden sollte, sondern sich einfach so verhält wie bisher auch156 –, sondern führt direkt zur angedrohten Exklusion. Da es sich bei der Familie um ein Sozialsystem handelt, das zum einen ein äußerst starkes Beziehungsgeflecht darstellt und zum anderen bedingt durch tradierte Asymmetrien – die Eltern kontrollieren die Kinder, der Vater kontrolliert die Familie – eine Vielzahl an Disziplinierungstechniken besitzt, führt ein Fehlverhalten (oder auch mehrere) nicht direkt zur Exklusion aus dem System. Stattdessen werden Bitten, Drohungen und physische Gewalt eingesetzt, um die Ordnung innerhalb des Systems zu garantieren. Vor allem letztere kommt in Form der Ohrfeige nach Bekanntwerden der Beziehung von Hanni zu Franz immer häufiger zum Einsatz. Erwin schlägt seine Tochter häufig geradezu als

153 Wichtig ist, dass es dabei nicht eigentlich um ein Gefühl geht (um ein mentales Ereignis eines Individuums), sondern um ein bestimmtes Kommunikationsverhalten, eine bestimmte Codierung von Zugehörigkeit. Es ist letztlich diese besondere Kommunikationsform, die „Familie“ als soziales System konstituiert.


Vor allem bei Erwin geht dieses Gutheizen von Gewalt nicht nur einher mit dem Ruf nach staatlichen Autoritäten (die ja vor allem eines tun sollen: Gewalt exekutieren), sondern auch und vor allem mit nostalgischer Verklärung des Dritten Reichs als einer politischen Gewaltordnung. Das verklärende Erinnern an eine Zeit, wo mit Störfaktoren kurzen Prozess gemacht wurde („Beim Hitler wär er ins Konzentrationslager marschiert, da hättn sies ihm schon austriebn.“) kontrastiert dabei mit dem Gefühl, in einer neuen Zeit zu leben. Während Hilda diese neue Zeit, in der sie sich

159 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 156.
160 Ebd., S. 143.
nach eigenem Bekunden wenig auskennt, zumindest als Grund für Hannis Verhalten anbringt, lehnt Erwin diese neue Zeit als Ausdruck veränderter Mentalität – und damit auch die Demokratie als deren politischer Form – rundheraus ab: „Da spürst eben doch, daß mir kein Regime mehr haben sondern eine Regierung.“161 Und auf Hildas Einwurf, er sei doch seinerzeit noch nicht einmal Parteimitglied gewesen, entgegnet er nur: „Wenns eim so geht in der Demokratie. Da denkt man ebn zurück an bessere Zeitt, da kommt das ganz von selber.“162 In diesem Konflikt zwischen Erwin und Hanni als Repräsentaten einer alten und einer neuen Zeit erscheint „Wildwechsel“ als mehr oder minder klassische Bearbeitung eines Generationenkonflikts, wobei es tatsächlich weniger um eine dadurch ausgespielte politische Konfrontation geht; „Wildwechsel“ präsentiert vor allem einen unlösbaren Familienkonflikt.163


161 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 143.
162 Ebd., S. 144.
sondern ein Kommunikationscode ist, lässt sich ihre Semantik simulieren und dissimulieren.\textsuperscript{164} Mit der Zunahme an gesellschaftlicher Komplexität seit 1800 – der von Reinhart Koselleck als „Sattelzeit“\textsuperscript{165} bezeichneten Schwelle zur Moderne –, wird auch die Kommunikation bezüglich der Legitimation von Paarbeziehung, mithin der Regelung von Intimität komplexer. Zur Begründung einer intimen Paarbeziehung werden nun nicht mehr gesellschaftliche Position (soziale Herkunft und Stellung en général), materieller Besitz oder auch idealisierte Eigenschaften wie Stärke oder Schönheit angeführt, sondern „die (unerklärliche) \textit{Tatsache, daß man liebt.}“\textsuperscript{166} Liebe ist selbst ein nicht zu begründender Grund.


\begin{thebibliography}{99}
\bibitem{166} Niklas Luhmann: Liebe als Passion, S. 52. Hervorhebung im Original.
\bibitem{167} Vgl. Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 142.
\bibitem{168} Auf die Frage von Franz, ob Hanni ihn während seiner Zeit im Gefängnis vermisst habe, antwortet diese nur: „Frag nicht so dumm.“ Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 137.
\end{thebibliography}
geliebten Subjekts als „individualisierte Einmaligkeit“\textsuperscript{169} besteht, kann sich Franz – so er als liebend wahrgenommen werden will – nur für Hanni und damit für den Mord an Erwin entscheiden. Dass es sich bei der als Liebe codierten Intimität des Paares hauptsächlich um eine Simulierung von Liebe zum Zwecke der Rechtfertigung der körperlichen Beziehung handelt, zeigt sich am Ende des Stückes. Beide stimmen darin überein: „Das war keine richtige Liebe. Das war nur körperlich mit uns.“\textsuperscript{170}

An dieser Stelle deckt sich die Selbstbeobachtung des Paares mit der Fremdbeobachtung durch Erwin. Auch dieser beschreibt das Verhältnis von Franz und Hanni mit ähnlichen Worten: „Das ist keine Liebe sondern eine Sexualität.“\textsuperscript{171} Decken sich hier also zwei perspektivisch geschiedene Beschreibungen, so unterschiedlich ist doch die jeweils genutzte Legitimation des Standpunkts. Während vor allem Hanni zunächst, wie gezeigt, die Intimität mit Franz als Liebe codiert, versteht Erwin Liebe immer noch als etwas, was emotionsexternen Bedingungen unterliegt. Damit kann Liebe auch nicht als Legitimationsgrund für Intimität oder als Basis für eine institutionelle Form der Paarbeziehung fungieren. Erwin zielt in seiner Argumentation vor allem auf den sozialen Status von Franz ab: „Weißt, was der ist? In der Hühnerschlachterei arbeitet er als Hilfsarbeiter. […] Aber ohne ein Geld gibt es keine Liebe, und ohne ein Beruf keine Frau.“\textsuperscript{172} Erwin lehnt Franz ergo auch deswegen ab, weil es ihm an gesellschaftlichem Distinktionspotential fehlt. Dieser Unterschied in der Art der Legitimation von Intimität artikuliert ein weiteres Mal einen Generationenkonflikt; Hanni und Erwin scheinen wirklich in verschiedenen Zeiten zu leben.

Erwin sieht seine Argumentation allerdings dadurch gestützt, dass er nicht nur auf seine eigenen moralischen Kategorien referiert, sondern auf externe Bedingungen verweist. Hannis Zukunft, so Erwin, hängt maßgeblich davon ab, wie sie öffentlich wahrgenommen wird; ihr Leumund – also die Summe dessen, was von anderen an Hanny beobachtet und kommuniziert wird

\begin{flushleft}
\textsuperscript{169} Niklas Luhmann: Liebe als Passion, S. 124.
\textsuperscript{170} Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 159.
\textsuperscript{171} Ebd., S. 149.
\textsuperscript{172} Ebd., S. 148.
\end{flushleft}
– fungiert, laut Erwin, quasi als soziales Kapital, das ihr bestimmte Kommunikationen ermöglicht oder verhindert: „Weil ein Filmschauspieler, dem alles wurscht is, kriegt sie nicht und ein Facharbeiter mit zwölfhundert im Monat, dem is es nicht wurscht. Das is die Wirklichkeit, die herrscht.“

Kroetz nutzt hier das Wort „herrschen“ um einen Assoziationsraum aufzumachen, in dem die gegenwärtige Organisation gesellschaftlicher Wirklichkeit vor allem mit dem Phänomen der Herrschaft, der Fremdbestimmung in Verbindung gebracht wird. Dabei geht es nicht nur um das Beherrschtsein durch politische oder ökonomische Zwänge, sondern bereits um die Zwänge, die durch das Beobachtetwerden durch das soziale Umfeld bewirkt werden.

In der sexuellen Aktivität seiner Tochter sieht Erwin auch das Familienansehen gefährdet; aber gerade dieses entscheidet darüber, wie und ob man in einem größeren sozialen Verband leben kann. Hier erscheint die Öffentlichkeit als Bedrohung, weil sie die Gefahr birgt, private Kommunikation beobachtbar werden zu lassen und ergo in öffentliche Kommunikation zu überführen. In diesem Falle droht Erwin damit, sich diesem Raum möglicher Beobachtungen zu entziehen: „Mir sind nämlich ruiniert, wenn das rauskommt. Die schmeißens von der Schul, das sag ich dir. – Dann geh ich aber in Fernverkehr, wo ich nie mehr da bin.“ Und seine Frau ergänzt: „Dann könntn mir uns sowieso nicht mehr haltn in der Stadt.“


173 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 149.
175 Ebd.
führen sie auch gleichzeitig zu einer Dauerirritation des Systems „Familie“; die „herrschende Wirklichkeit“ kommt dabei aber nur in Form von Abwehrbewegungen in der Kommunikation vor.\(^{176}\) Die Herrschaft selbst wird nicht thematisiert – womit sie intakt bleibt.


Verschärft wird das Problem schließlich dadurch, dass Hanni schwanger wird. Die Schwangerschaft wird ihrerseits als Störung von Hanni und Franz (dem Sozialsystem „Paar“) beobachtet, weil sie prinzipiell die geheime Beziehung der beiden in die Sichtbarkeit zu verschieben droht. Gleichzeitig verhindert sie ein „weiter so“. Auch das Paar zeigt sich zu einem produktiven Umgang mit der Störung unfähig; letztlich macht es nicht das eigene Verhalten zum Objekt kritischer Diskussion, sondern identifiziert Erwin als eigentliches Problem, das es zu beseitigen gilt.\(^{177}\) Die Schwangerschaft muss dabei als eine doppelte Störung verstanden werden: als eine aktuale (für das System „Paar“) sowie als eine antizipierte (für das System „Familie“). Der Mord an Erwin wird damit zum (fehlkonstruierten und missverstandenen) Versuch, die erwartete Störung nicht zu einer aktuellen werden zu lassen. Dass dies wohl eher mit anderen Mitteln zu bewerkstelligen gewesen wäre, kommt dem Paar nicht in den Sinn (auch wenn Franz zumindest

---


leise Skrupel hat\textsuperscript{178}). An dieser Stelle tritt die Kommunikation – obwohl emotional unterkühlt – in die Phase der Eskalation an deren Ende der Kollaps beider Systeme, der Familie sowie des Paares, steht. Dabei stehen beide Störungen in einem Bedingungsgefüge und lassen sich als quasi-kausal beschreiben; eine andere Reaktion auf die erste Störung (die Beziehung der Jugendlichen) hätte die zweite Störung verhindern können. So erscheint die Reaktion auf die erste Störung als geradezu selbstzerstörerisch, auch wenn klar ist, dass diese Selbstzerstörung nicht kalkuliert, sondern tragisch ist. Ein anderes Handeln ist den Figuren nicht möglich, ihr Umgang mit Störungen destruktiv. Dies einsichtig zu machen, darin liegt der produktive Störungsaspekt von „Wildwechsel“.

V. Systemerhaltung: Der Mensch als Sau –
Peter Turrinis *Sauschlachten*


Die Aufstörung des Publikums hat hier die Zerstörung des dramatischen Ablaufs zur Folge, ein reguläres Weiterspielen hat damit keine Aussichten auf Erfolg mehr. Der liminale Raum der Kunst,

von dem Gansel spricht, hat ergo seine eigene Irritationssystematik, seine eigene perturbative Logik. Lässt sich das Publikum nicht erwartungsgemäß stören, sondern stört zurück, dupliziert sich die Störung.


Turrini gehört sicherlich zu den Autoren, die jene Paradoxie des Adressatenbezugs, der sich das Volksstück so häufig ausgesetzt sah und sieht – nämlich dass man für ein „Volk“ schreibt, aus dem sich das Publikum nicht zusammensetzt, –, am klarsten reflektiert haben. Dies zeigt sich unter anderem an der Begründung seiner Wahl, „Sauschlachten“ dezidiert als Volksstück zu bezeichnen. Turrini bekundet, dass ihn der Begriff „Volksstück“ und die anhaltende Diskussion darüber, wie dieser Begriff zu bestimmen sei, nicht interessiere. Was ihn mehr interessiere als die Frage nach der Kategorisierung sei die Frage nach der Wirkung: „[I]nwieweit kann Literatur stören

---

181 Vgl. Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater (wie Anm. 10)

54
und diesen unmenschlichen Prozeß der Ausgrenzung von Menschen nicht nur kommentieren, sondern beeinflussen?"  


Turrini nutzt den Terminus Volksstück ergo als Lockmittel, um ein bestimmtes Publikum ins Theater zu bekommen, um sodann dieses in seinen harmlosen Erwartungen massiv zu stören. Ein ungestörtes Publikum wäre nach dieser Vorstellung ein Signal, dass die erhoffte Wirkung nicht eingetreten ist, die Turrini als körperliche Reaktion versteht – am Ende steht der Schock als weitreichende physische Störung, die sich körperlichen Ausdruck schafft und dadurch die passive Konsumentenhaltung des Theaterbesuchers überwinden soll;  

185 die Parallelen zu Brechts Konzeption eines revolutionären epischen Theaters sind auffallend. Es passt ergo ins Bild, dass Turrini seinerseits im hohen Maße verstört war, als ihn später ein Theaterbesucher fragte: „Wann werden sie uns wieder so schön schockieren wie in Sauschlachten?“  

Seine Taktik wurde vom Theaterpublikum schließlich akzeptiert und zuletzt zum Bestandteil der Erwartungsstrukturen des
theatralischen Establishment. Konsequenterweise wandte sich Turrini nach dieser Erfahrung anderen Ausdrucksmitteln zu.

Die Erwartungen, die mit dem Terminus Volksstück geweckt werden, finden sich zu Beginn des Stück zunächst visuell bestätigt – auch wenn es in der Druckfassung heißt, dass die gezeigte „gute Stube des Tonhofbauern“ ein Bühnenbild sei, das „zwar nicht der Wirklichkeit, aber der Tradition dieses Genres entspricht.“ \(^\text{188}\) Die Kategorie „Genre“ wird häufig parallel zur Idee sozialer Codes konzeptualisiert; gemäß dieser Konzeption konstituiert sich ein Genre aus einem Netzwerk an formalen Elementen, die sowohl Produktion als auch Rezeption präfigurieren. \(^\text{189}\) Ähnlich wie ein sozialer Code muss auch das Genre ein gewisses formales Mindestmaß erfüllen, um überhaupt als bestimmtes Genre erkannt und anerkannt zu werden. Turrini ist sich dieser Erwartungsmechanik durchaus bewusst, wenn er „Sauschlachten“ mit dem Blick auf die „gute Stube des Tonhofbauern“ beginnen lässt. Das Bühnenbild entspricht trotz seiner Kargheit (oder: genau deswegen) der Erwartung, die sich mit dem Begriff des Volksstücks in seinem verengten Verständnis als Schwank und Unterhaltungstheater verbindet. Diese Erwartung wird zudem noch dadurch bestätigt, dass die erste Figur, die die Bühne betritt, die Bäuerin, das Stimmungsbild aufrecht erhält. Indem sie die übrigen Familien- und Hofmitglieder darüber informiert, dass das Essen angerichtet ist, werden sprachlich und szenisch die sozialen Codes abgerufen, die zumindest vordergründig das harmlose Volksstück zu konstituieren scheinen: „Hörts net Zwölfeläuten? Kommts essen, es is angericht. Der Schweinsbraten is a schon fertig.“ \(^\text{190}\) Dass die so evozierte familiäre Ordnung allerdings äußerst brüchig ist, zeigt sich, sobald die Familie mit dem Essen – das durch das obligatorische Mittagsgebet eröffnet wird – begonnen hat:

„Valentin grunzt. Stille. Die Familie starrt kurz den Sohn Valentin an und beginnt dann schweigend, die Suppe zu essen. Valentin grunzt. Stille. Die Familie starrt betreten auf den

\(^\text{190}\) Peter Turrini: Sauschlachten, S. 113.
Sohn Valentin und ißt nach einer kurzen Pause schweigend an der Suppe weiter. Valentin grunzt. 


Wie erwähnt führt die dritte Störung durch Valentin dazu, dass das Sozialsystem „Familie“ nicht länger auf Ignoranz der Störung setzen kann, sondern sie direkt kommunizieren muss: „Bauer schreit: Das geht jetzt schon seit dem Bonifaziustag so!!“

Die Sprechweise ist hier direkt mit der zeitlichen Dimension der Störung verbunden – diese, wie es heißt, besteht bereits seit dem Feiertag des Heiligen Bonifatius, also anscheinend seit geraumer Zeit und hat offenkundig die Nerven der Familie, allen voran die des Bauern, stark angegriffen. Zu dieser Irritation, deren Quelle problemlos innerhalb des Systems verortbar ist, tritt jedoch eine zweite Irritation, die zu einer deutlichen

191 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 113f.
192 Ebd., S. 114.

Allerdings wird an dieser Stelle auch ein Zug in der psychischen Disposition des Bauern (und letztlich in der gesamten Familie) erkennbar, der gegen Ende des Stückes in aller Deutlichkeit zutage treten soll: nämlich die weitreichende Autoritätshörigkeit, die in ihren zentralen Äußerungsformen an das Konzept der autoritären Persönlichkeit194 anschließt und damit zugleich den zwischen Latenz und Offenkundigkeit ossizilierenden Faschismus-Diskurs des Stückes anklingen lässt.195 Dass „Sauschlachten“ eine mehr oder minder direkte Auseinandersetzung mit dem Nach- und Weiterleben des Faschismus ist, zeigt dabei nicht nur eine strukturalistische Analyse, sondern auch ein Blick auf ausgewählte Paratexte, in denen Turrini selbst den Bezug zum Faschismus als einer das Kriegsende überdauernde Persönlichkeitsstruktur erwähnt:

In der österreichischen Provinz herrschte nach dem Krieg noch immer der Geist des Nationalsozialismus. 1945 war der Faschismus offiziell beendet, aber als

Geisteshaltung, als Fremdenhaß, als Intoleranz lebte er in den Gemütern der Menschen weiter.\textsuperscript{196}

Die autoritäre Persönlichkeitsstruktur des Bauers, die sich schon darin Ausdruck verschafft, dass er seine eigene Autorität permanent durch Fluchen und Gewaltandrohung sicherstellt, führt jedoch auch dazu, dass er den durch die Umwelt bewirkten Irritationen zuletzt doch Gehört schenkt – und den Vorwurf des Lehrers, Valentin würde durch sein Grunzen die Sprache, „das Höchste … ansudeln, anbrunzen“, anerkennt.\textsuperscript{197} Der Bauer gibt somit letztlich nach und begründet sein Nachgeben mit der Unterwürfigkeitsformel dessen, der die geistige Höherstellung eines anderen anerkennt: „[D]er Lehrer hat studiert.“\textsuperscript{198}


\textsuperscript{197}Peter Turrini: Sauschlachten, S. 115.
\textsuperscript{198}Ebd.

Dergleichen Versuche, die Reaktionen auf die Störung Valentin in einem geregelten respektive (noch) humanen Rahmen zu halten, finden sich zu Beginn des Stückes häufiger. Ein genauarer Blick zeigt jedoch, dass sich diese Bemühungen, Valentin als zumindest prinzipiell gleichwertiges Systemelement zu erhalten, vor allem aus der gleichzeitigen Ablehnung eines anderen Familienmitglieds ergeben. Allen voran der Bauer fühlt sich grundsätzlich dann zur Verteidigung eines grunzenden Sohnes genötigt, wenn dieser von seinem Halbbruder Franz verbal angegangen wird. Bis zu diesem Moment stellt nämlich Franz der eigentliche Störer dar – da er der Liason der Bäuerin mit einem Lageraufseher entsprungen ist, während sich der Bauer nach eigenem Bekunden noch im „Feld der Ehre“ befunden hat.202 Dabei ist es vor allem die Meinung des Bauern,

200 Ebd.
201 Ebd. S. 115.
202 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 118. Dass der Bauer seinerseits nicht ganz unschuldig gewesen ist, während er im besagten Feld der Ehre war, zeigt die Reaktion der Bäuerin, die, wie es heißt, hysterisch darauf hinweist, dass die
dass Franz zur Hälfte russisch sei, die seine Ablehnung des Halbsohns begründet: „Du bist ein halber Ruß! Der Volte, mein Sohn, hat nur einen … ein … vorübergehenden klein Sprachfehler, aber du bleibst a dreckiger Bolschewikenbastard!“

Neben der Identifikation von „russisch“ und „bolschewistisch“, die die klare politische Dimension der genutzten Semantik anzeigt, betont das Zitat vor allem das Eigene gegenüber dem Fremden („mein Sohn“). Die Attribuierung von Franz als „dreckig“ (was sich hier als Charaktereigenschaft verstanden wissen will) in Verbindung mit einer politischen Dimension (Bolschewismus) zeigt außerdem den schäumenden Anti-Kommunismus, der nicht nur zur faschistischen Grundüberzeugung gehört, sondern sowohl in der frühen Bundesrepublik Deutschland als auch in Österreich zu dem wurde, was Christoph Kleßmann treffend eine „konsensfähige Integrationsideologie“ genannt hat. Der assoziative Raum dieses Zitats spielt auch noch hinein in die Diffamierung von Sozialisten und Kommunisten als „vaterlandslose Gesellen“, was noch einmal dadurch Bestätigung findet, dass der Bauer den ideellen Raum der Geburt von Valentin gegen den von Franz ausspielt: „Der Volte is ein Sohn der Heimat, ein unsriger … an seiner Wiege sind die Seen und Bacherln gestanden, aber net die Steppen.“ Diese Abgrenzung von Österreich gegen den indefiniten Raum der Steppen konstruiert hier Heimat (Vaterland) als Landschaft, als Raum mit identifikatorischer und politischer Resonanz. Die Summe dieser Äußerungen konturieren nicht nur die politischen Überzeugungen des Bauers, sie machen auch deutlich, dass und warum Franz bis dato der Störer und Außenseiter war. Seine schiere


203 Ebd.


206 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 120.


61

Nichtsdestotrotz stehen all diese Handlungen noch im Kontext der versuchten Systemreparatur; es herrscht also ein regeneratives Verständnis der stattfindenden Störung. Zu diesen Bemühungen gehören auch Ansätze zur Rationalisierung der Genese der Störung: man schreibt die Störung einer pathologischen Deformation zu:

Bauer laut: Der Doktor muß her! Der Doktor!
Bäuerin: Aber Bauer, der Herr Doktor hat doch unseren Volte schon so oft untersucht.
Bauer: Nix da. Der Doktor muß her! Der muß ja wissen, ob der Volte a Mensch … oda … sonstwas is.

Durch den Versuch, die Störung zu pathologisieren, wird die Andersartigkeit Valentin’s letztlich wieder in Bekanntes überführt (wenn auch in das bekannt Andere der Vernunft). Krankheit fungiert hier als Label, das der Anormalität des Verhaltens einen grundsätzlich sehr normalen Grund unterlegt. Zudem wird die Störung als Krankheit handhabbar, sie wird behandelbar und ergo erscheint in dieser Konstellation der Doktor als fachmännischer Entstörer. Lässt sich diese Rationalisierung und der Ruf nach dem Doktor noch als Versuch interpretieren, Valentin wieder für das System zu gewinnen, koartikuliert sich zugleich die das Stück letztlich dominierende, schreckliche Aussicht auf Valentin als Nicht-Mensch; an seinem Krankenstatus hängt in diesem

210 Ebd. S. 117.
Moment auch sein Status als Mensch – der Doktor muss wissen, „ob der Volte a Mensch … oda …
sonstwas is.“\textsuperscript{211}


\textsuperscript{211} Peter Turrini: Sauschlachten, S. 117.
\textsuperscript{212} Genau das scheint die Antwort des Doktors zu implizieren, der am Ende des Stü ckes die Bühne betritt und dem Bauern sagt: „Ihr Sohn is gesund, pumperlgesund, aber Ihre Kühe, Ihre Hühner … Ihre Schweine, die sind doch auch gesund … pumperlgsund, oder?“ Ebd., S. 144.
niederschlägt, sondern auch mit der Feststellung: „Wennst mit mir reden willst, mußt deutsch reden, verstanden?! Deutsch, wie a Mensch!“ 216


218 „Aus dem Begriffe seiner selbst folgt eine Fremdbestimmung, die für den Fremdbestimmten sprachlich einer Privation, faktisch einem Raub gleichkommen kann.“ Ebd., S. 213.
219 Ebd., S. 216
220 Ebd.
221 Und zwar im vollsten Doppelsinne des Wortes: Ein Schwein kann nicht Träger sozialer Erwartungen sein. Gleichzeitig realisiert die Formulierung eine pejorative Lesart, gemäß der einem Subjekt bereits die Fähigkeit abgesprochen wird, überhaupt Erwartungen entsprechen zu können.
im Verlauf des Stückes eine Verschiebung statt; man spricht zuletzt nur noch über Valentin. Eine Störung ist nicht Adressat der Kommunikation – sie ist nur ihr Objekt.


224 Koselleck verweist an dieser Stelle nicht ganz unerwartet auf die Idee der politischen Logik als Freund/Feind-Gegensatz bei Carl Schmitt. Vgl. ebenda, S. 258.
225 Ebd., S. 253.
hätt ich Ihnen noch mit Taten zur Seite stehen können, heut ist mir ja nur mehr ein Rat erlaubt."²²⁶

Die erwähnte Tat wird sodann, ideologisch von den Herrschaftsrepräsentanten abgesichert, von der Bauersfamilie selbst begangen, die damit – als System – offenbar auf vergangene, aber noch erinnerbare Handlungsmuster zurückgreifen kann, immerhin wird der Sohn ohne weiteres Zögern geschlachtet; dies markiert das Ende jener der Schlachtung vorangegangenen Exerzitien der Gewalt.


Genau dies wird aber dem Verhalten von Valentin zugesprochen. Wie bereits erwähnt, zielt seine (wie auch immer zu erklärende²²⁸) Sprachverweigerung direkt auf das Fundament des Systems, seine Kommunikation. Die Versuche der Familie, Valentin im System zu halten, sind ergo Versuche, ihn wieder zum Sprechen zu bringen, wobei es vor allem darum geht, dass Valentin

²²⁸ Landa interpretiert Voltes Rückzug aus der Sprache motiviert aus seinen im krassen Gegensatz zur Familie stehenden Interessen, die sich aus den Requisiten ablesen lassen, die die Familie aus Voltes Zimmer auf die Bühne schleppen und die dessen Andersartigkeit dokumentieren sollen. Dazu schreibt Landa: „Diese Bestandsaufnahme seiner Lebensinteressen weist Volte auch im gegenwärtigen, sprachlosen Zustand als bildungsbeflissen, musisch und gefühlsvoll auf [sic], und damit im diametralen Gegensatz zu seiner Umwelt.“ Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, S. 94.

An dieser Stelle wird sichtbar, wie die Tatsache, dass die Familie Valentins Grunzen als Antwort wertet, die Gewaltbereitschaft rasant nach oben getrieben wird. Es kommt hier zu dem, was weiter oben als Projektion bezeichnet wurde. Da die Familie nicht verstehen kann, was Valentin sagt, reduziert sich der Bedeutungsgehalt seiner Antworten auf ihre pragmatische Dimension – der semantische Gehalt selbst kann nur aus dem Kontext des Gesprächs herausprojiziert werden. Da die Familie permanent von Dingen spricht, die für sie selbst mit hoher Wertschätzung verbunden sind, wird Valentins Grunzen im Rahmen der Projektion als gezielte Antwort (miss-)verstanden231 und damit zur gezielten Provokation und Beleidigung stilisiert. Dies und die Tatsache, dass die eigene kommunikative Identität in Bedrohung scheint, beschleunigt und radikalisier die Gewaltanwendung der Familie immens.

Bis zu einem gewissen Grade muss aber auch die Gewalt noch als Kommunikation verstanden werden, die dem Körper Valentins eingeschrieben wird.232 Gewalt ist nicht nur legitimes Mittel, um Ordnungsvorstellungen zu verwirklichen und aufrechtzuerhalten, sondern (wie schon bei

229 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 123.
230 Vgl. ebenda S. 122.
231 Es lässt sich mit Blick auf Luhmanns Kommunikationsmodell auch sagen: Die Familie unterstellt Valentin, dass er die Differenz von Information und Mitteilung nicht nur verstanden hat, sondern seinerseits auch eine Selektion vorliegt. Selbst wenn man dies aber annimmt (dass also Valentins Grunzen tatsächlich einen gewissen Sinnrahmen besitzt), käme keine Kommunikation zustande: Man kann schlicht nicht wissen, ob eine Selektion stattgefunden hat. Man kann dies nur unterstellen – was die Familie in ihrem Sinne tut und instrumentalisiert.
Kroetz) sie wird auch als Mittel zur Kommunikation genutzt – und verstanden. Gewalt ist selbst eine Dimension der Kommunikation, die bis zu einem gewissen Punkt in den Dienst der Re-Integration gestellt wird. Erst als klar wird, dass Valentin nicht mehr ins System kann, kippt die versuchte Re-Integration in die existentielle Exklusion, die als schreckliche Möglichkeit immer schon am Horizont möglicher Handlungen sichtbar war. Somit macht die Störung „Valentin“ die Gewaltaffinität der Familie transparent und legt damit die zentralen Fundamente ihres Selbstverständnisses frei, das sich nur schlecht in vorgeschobener Heimatliebe versteckt.\textsuperscript{233} Alle Handlungen der Familie kennen nur ein Ziel: Valentin soll zur (erneuten) Akzeptanz eben dieses Selbstverständnisses gebracht werden, es soll eben wieder auch sein Selbstverständnis werden. Dies gelingt nicht. Der Sohn wird nicht mehr Teil des Systems, weil er nicht mehr diesem gemäß kommuniziert. Als letzte Konsequenz wird Valentin geschlachtet\textsuperscript{234} und am Ende des Stückes als Schweinebraten zum Mittagsessen serviert. In einem Akt von Kannibalismus wird Valentin damit doch wieder Teil des Systems – wenn auch in transformierter und „verdaulicher“ Form.\textsuperscript{235} Damit liefert Turrini eine äußerst anschauliche Darstellung der Luhmannschen Aussage, dass Systeme ihre Störungen zuletzt restlos „konsumieren.“\textsuperscript{236}

Neben den bis hierher diskutierten Störungen, die sich allesamt auf inhaltlicher Ebene befinden, steht am Ende des Stücks, während der sogenannten Schlachtszene, eine Störung auf ästhetischer Ebene. Die Schlachtung selbst wird nicht auf der Bühne gezeigt, sondern ist nur durch Geräusche und Stimmen angezeigt, während auf der Bühne der Doktor, der Rechtsanwalt, der Pfarrer und der Lehrer, wild durcheinander reden und auf und ab gehen. Die so evozierte ästhetische Störung kennt zwei Ebenen. Die erste perturbative Ebene lässt sich beschreiben als eine Störung der linearen Rezeptionsstruktur. Gerade das Sprechen ist darauf angewiesen, linear wahrgenommen zu

\textsuperscript{233} Vgl. die Selbstbeschreibung der Bäuerin: „Liebes Büble, i bin deine liebe Mutter, das is dein lieber Bruder, mir san a liebe Familie in an lieben Land...“ Peter Turrini: Sauschlachten, S. 122.


\textsuperscript{235} Vgl. u.a. Kathz Brzovic, Craig Decker: „Mir san a liebe Failie in an lieben Land...“, S. 188.


Zu der erwähnten Störung tritt hinzu, dass, wie es in den Regieanweisungen heißt, die Szenerie „von urgemütlicher, ländlicher Musik begleitet“ wird, was nicht nur dazu beiträgt, dass gezieltes Verstehen erschwert wird, sondern auch ein klarer Kontrast entsteht zwischen der Art der Musik („urgemütlich“) und der Tatsache, dass gerade ein Mensch geschlachtet wird.

Dies führt zur zweiten Ebene der ästhetischen Störung, die sich ihrerseits wieder auffächert in einen Raum hinter und einen Raum auf der Bühne. Beide Räume (in metaphorischer Weise sind damit auch die Texträume der Druckfassung gemeint) zeichnen sich durch assoziative Wortfelder aus, die sich aus dem gezielten Aneinanderreihen von Wörtern unterschiedlicher semantischer Provenienz ergeben. Diese Wortfelder werden dabei durch den Raum ihrer Erscheinung bestimmt. Hinter der Bühne, also dort, wo die eigentlich Schlachtung stattfindet, verknüpfen die Wortfelder

---

238 Ebd.
Schlachtbegriffe mit Begriffen, die eher dem Kriegsvokabular entnommen sind: „Eineschießen. Zusammenschießen. Lochschießen. Totschießen.“ \(^\text{240}\) Kommentiert werden diese assoziativen Reiungen mit jenen Floskeln, die der Knecht im Verlauf des Stücks häufig genutzt hat: „Wie man so sagt. / Wie man so redt. / Man sagt halt so. / Es is, wies is.“ \(^\text{241}\) Durch diese Anordnung wird zweierlei erreicht. Zum einen erscheint durch die Parallelisierung von Schlacht- und Kriegsrhetorik das Schlachteneignis als das, was es letztlich ist: ein faschistisch motiverter Mord. Zum anderen wird dieser durch die Floskeln verharmlost; \(^\text{242}\) der Verweis auf die angeblich herrschende Sprachpraxis („Wie man so sagt“) normalisiert aber nicht nur das Sprechen über die Tat – sondern auch die Tat selbst, da im Kontext der Schlachtszene Wort und Handlung ja zusammenfallen. Diese Spannung zwischen verharmlosender Rede und brutaler Gewalt, die als Verhöhnung des Opfers dieses noch einmal als sprachliche Gewalt verletzt, kann geradezu als Strukturprinzip des Stückes begriffen werden. Die Worte sollen vor allem verbergen, was die Handlungen offenbaren.


\(^{241}\) Ebd., S. 148.

\(^{242}\) Die Verharmlosung verbrecherischer Handlungen gehört zum propagandistischen Standard des deutschen Faschismus und prägte dessen Sprachverhalten im Gesamt.

\(^{243}\) Peter Turrini: Sauschlachten, S. 149.

\(^{244}\) Ebd., S. 149f.

245 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 150.
VI. Systemveränderung: Der Mensch als Heiliger – Felix Mitterers Stigma

Felix Mitterers drittes Theaterstück „Stigma“ sollte – wie weiter oben bereits kurz erwähnt – schon vor seiner Uraufführung 1982 enormen Widerstand auf der einen Seite und weitreichende Unterstützung auf der anderen Seite erfahren. Das als blasphemisch\(^{246}\) geltende Stück fand erst nach einigem Suchen einen geeigneten Aufführungsort und führte immer wieder zu Kontroversen und heftigen Diskussionen. Dass das Stück den Theaterbetrieb und das (vor allem religiöse) Selbstverständnis vieler österreichischer Zeitgenossen Mitterers störte und dass der Autor diese Störung als produktiv, als wichtig (und damit als der Intention Volksstück gemäß) erachtete, betont Mitterer noch Jahre nach der Uraufführung:

Und ich mein, dieser Skandal damals mit *Stigma*, das war auch was Schönes, weil wirklich die ganze Gegend sich da in die Haare gekriegt hat. In den Gasthöfen haben sie sich gestritten über das Stück, und wie ich reingekommen bin, haben sie mich beschimpft oder verteidigt, sind fast zum Raufen gekommen.\(^{247}\)

Das „Schöne“, auf das Mitterer in diesem Zitat anspielt, liegt in der von dem Stück angestoßenen Kommunikation, also einer – wenn man so will – Thematisierung einer Thematisierung, dem Sprechen über das Sprechen des Stücks.\(^{248}\) Mag diese Form der kommunikativen Auseinandersetzung auch immer durch nonverbale Handlungsoptionen gefährdet sein (verwiesen sei auf das erwähnte „Raufen“), so spiegelt sich in Mitterers Aussage doch deutlich eine positive weil produktive Konzeption von Störungen literarischer Art. Mag das Streiten im Wirtshaus auch

noch nicht zu einer Analyse der Strukturen führen, die die Identifikation von „Stigma“ als Störung ermöglichen, so führt die Auseinandersetzung mit dem Stück definitiv zu einer kommunikativen Erweiterung; man spricht fortan über das Stück respektive über die Themen des Stückes. Dass dies ermöglicht wurde, liegt mitunter an der Störungsintensität, die „Stigma“ realisieren konnte. Intensität ist ein Begriff, der seinerseits auf die raumzeitliche Dimension seiner Wahrnehmung verweist und der dementsprechend bedacht werden muss, wenn Störungen Teil eines poetologischen oder dramaturgischen Programms werden sollen. Dass ein soziales System in der Lage ist, von Störungen zu lernen, was dazu führt, dass ein einmal als Störung identifiziertes Ereignis als solches nicht mehr wahrgenommen wird, wurde zuvor bei Peter Turrini festgestellt; sobald die Zuschauer sich schockieren lassen wollen, muss der Dramaturg seine Strategie ändern, wenn er nicht zum Lieferanten von Erwartungen werden will. Dieses Spannungsverhältnis reflektiert auch Mitterer, wenn er im Kontext der Inszenierungen von „Stigma“ feststellt, dass das Theater eines dörflichen Umfelds eine andere Praxis fordert als ein städtisches Theater; die Schwelle, ab der eine Störung wahrgenommen und kommuniziert wird, liegt im städtischen Umfeld definitiv höher:


Es geht Mitterer ergo um ein bestimmtes Wirkungsquantum, das erreicht werden soll und das sich nur dann realisieren lässt, wenn der Aufführungskontext reflektiert wird. Dass es Mitterer darum geht, mit seinen Arbeiten Wirkung zu entfalten – wodurch ein gelingender Adressatenbezug zur

conditio sine qua non gerät und zugleich eine Rückkoppelung an das Konzept des operationalen Schreibens geleistet wird – zeigen seine persönlichen Äußerungen, in denen immer wieder der Gedanke der „Veränderbarkeit“ des Einzelnen durch Literatur (sei es auch in sehr geringem Umfang) artikuliert wird. Die gesellschaftliche Dimension dieses Ansatzes ist manifest.


Der Titel des Stückes ist dabei ähnlich sprechend wie jener von Mitterers Erstwerk. Der Begriff Stigma kennt dabei sowohl eine religiöse Dimension (wobei der Träger der Stigmata am


Das Verhältnis von Störung und Stigma kann an dieser Stelle zwar nicht in erschöpfender Ausführlichkeit beschrieben werden, die Diskussion einiger zentraler Aspekte ist jedoch für  


Allerdings können Stigmata auch selbst wieder wie Störungen wirken, was zeigt, dass ein Stigma zwar ein diskursives Resultat ist, aber keine vollends bewältigte Kommunikation darstellt; damit ist das Stigma ein Beispiel jener gesellschaftlichen Selbstirritationen, in denen die Gesellschaft über ein Ereignis irritiert ist, das sie zuvor selbst geschaffen hat. In diesem Kontext fällt vor allem der visuelle Aspekt ins Gewicht – das Stigma stört in seiner Sichtbarkeit. Neben der kommunikativen Exklusion stigmatisierter Personen (die oftmals in ihrer Wahrnehmung als Person selbst bedroht sind) finden häufig Prozesse räumlicher Exklusion statt. Das Stigma führt dazu, dass Stigmatisierten bestimmte Räume zugewiesen werden oder ihnen bestimmte Räume nicht zugänglich sind. In beiden Fällen wird also soziale Mobilität in größtem Maße eingeschränkt.


255 Die Bedrohung des Personenstatus meint hierbei die Gefahr, nicht mehr oder nur noch eingeschränkt Teil eines kommunikativen Netzwerks zu sein – was einer Marginalisierung innerhalb eines sozialen Systems bedeutet. Dazu gehören auch Kommunikationsarten, in denen falsche Rücksicht zu einer schrittweisen Entmündigung führt oder die Erwartungen soweit verzerrt werden, dass ein Eintreten für die eigene Mündigkeit von Seiten der Stigmatisierten zu neuen Störungen führt; ein Fall, der sich häufig bei Kranken und Behinderten feststellen lässt.
Werden hierbei Grenzen überschritten, wird dies als Störung empfunden – vor allem, weil der stigmatisierte Grenzgänger als Störer die Grenzen deutlich sichtbar werden lässt. Ein Stigma wird also häufig dadurch zu einer Störung, dass es sein ihm zugewiesenes Habit verlässt, was im Falle sozialer Stigmatisierung dann gerne als versuchter Aufruhr verstanden wird. Funktionierende Stigmatisierung kann demnach als Herrschaftsmittel verstanden werden.


256 Felix Mitterer: Stigma, S. 115.


Anders als Volte in „Sauschlachten“ wird Moid nicht von Beginn an als Störelement präsentiert; stattdessen steigt sich die perturbative Intensität im Verlauf des Stückes und kennt dabei auch Momente der Stagnation oder Regression. Dass es sich bei der von Mitterer präsentierten Welt um eine hochgradig störanfällige handelt, wird bereits in der zweiten Station klar, als sich die Bauersfamilie mit den Dienstboten und Knechten zum Abendessen hinsetzt. Auch hier folgt das Essen einem klaren Ritual – es gibt sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche...


261 Ebd.
Noch vor dem Gespräch erweist sich Moids Religiösität bereits als potentieller Störfaktor. Wie erwähnt folgt das Abendessen einer festgesetzten Ritualstruktur, die das hierarchische Gefüge des Hofes widerspiegelt. Eröffnet wird das Essen mit dem Gebet des Bauern, das recht kurz ausfällt und in Art und Wortwahl den Charakter einer Pflichtübung hat. Dagegen sticht Moids leises, längeres und inbrünstiges (wenn auch etwas schwärmerisches\(^{262}\) Gebet deutlich ab. Diese Diskrepanz wird vom Bauern nicht nur mit Ärger wahrgenommen, sondern auch kommentiert:

\[\text{Während Moid gebetet hat, hat der Bauer zuerst einen mißmutigen Blick hergeworfen, hat dann weitergegessen, auch die Bäuerin, Ruepp und Bast essen, nur Seppele hat innegehalten und ißt erst jetzt. Moid ißt nun auch, aber nur ein paar Löffel.} \]

\[\text{Bauer: (nach einer Weile) Des Tischgebet is eigentlich no immer dem Bauer sei Sach! Oder der Großknecht machts. Aber nia die Dirn! Woaßt du des nit? (Da Moid nicht antwortet:) `s nächste Mal kriagst oane übers Maul!}^{263}\]


Dieser Sichtbarkeit der Herrschaftskonstellationen kontrastiert die Reaktionsweise der Beherrschten. Deren Anstrengungen, sich in ihrer engmaschigen Welt einzufinden, suchen den unbeobachteten sozialen Raum – sie finden im Verborgenen statt, vor allem Nachts. Selbst der in puncto Sozialgefüge höher stehende Ruepp sucht die Nacht, um sich Moid zu nähern; obwohl der

\(^{262}\) In der Zentrierung auf die physischen Aspekte wie Blut, Fleisch oder den Nägeln hat Moids Gebetssemantik gewisse Ähnlichkeiten mit dem Schwärmerkult um den Gründer der Herrnhuter Gemeinde, Nikolaus Ludwig von Zinsendorf.

\(^{263}\) Felix Mitterer: Stigma, S. 67.
von ihm erhoffte Sexualkontakt nicht stattfindet, so zeigt doch auch sein Handeln den rigide
konstruierten Bereich von Erwartungen, dem letztlich auch er unterliegt. Unter den Augen des
Vaters ist eine Annäherung an Moid unmöglich, eine Heirat – als Voraussetzung für körperliche
Liebe – ist zwischen Bediensteten und Besitzenden grundsätzlich undenkbar. Auch dem mit
relativ vielen Privilegien ausgestattten Ruepp bleibt nur der Schritt in die gesellschaftliche
Dunkelheit; unter den Augen der zentralen Machtinstanz – dem Bauern – ist auch Ruepps Handeln
dem Prinzip der Unbeobachtbarkeit unterworfen. Demgemäß verteidigt sich Moid in der 3. Station
– als Ruepp sie aufs Äußerste bedrängt – auch damit, dass sie diese Unbeobachtbarkeit in
Beobachtbarkeit zu überführen droht: „Stehn bleibst, oder i schreis Haus zsamm.“ Wann immer
sein auf Moid gerichtetes Begehren tatsächlich sichtbar wird, wird es vom Bauern mit Gewalt
unterbunden. Diesem Prinzip folgen ebenso (wenn auch mit offensichtlicheren Gründen) die
beiden Knechten des Hofes – die Motivation zu den ungesetzlichen und damit zur Verdunklung
gezwungenen Handlungen ergibt sich jeweils aus den ökonomischen Zwängen und daraus
resultierenden sozialen Positionierungen der Knechte. Bast, der Großknecht, hofft darauf, einmal
aus seinem Dasein als Knecht ausbrechen zu können, was nur über die Akkumulierung von Kapital
funktioniert:

I hab fast 300 Gulden gspar in die letzten zwanzig Jahr. Und seit einem Jahr geh i jede
dritte Nacht auf die Jagd. Für an Bock zahlen sie mir im Tal draußen vier Gulden. Wenn
fünf Jahr um sein, hab i soviel beisammen, daß i uns a Stückl Grund kauf und a Häusl bau.
Dann sein ma Besitzer und dürfen heiraten.

Hier erscheint das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als ein besonders
spannungsgeladenes; Unsichtbarkeit ist die Voraussetzung für mögliche soziale Sichtbarkeit. Bast

264 Felix Mitterer: Stigma, S. 69. Obwohl Ruepp Moid ausschließlich als Sexualobjekt betrachtet, ist das hier gezeigte
Verhältnis zwischen Bauern und weiblichen Bediensteten weitaus weniger explizit ausbeuterisch als jenes, das in
Turrinis „Sauschlachten“ dargestellt wird.
265 Ebd., S. 69.
266 Als Ruepp Moid einmal auf dem Feld anfasst, springt nicht nur Seppele mit dem Messer dazwischen, sondern auch
der Bauer züchtigt seinen Sohn, nachdem er von der Handlung erfahren hat: „Der Bauer nimmt Ruepp mit einer
lassen?“ Ebd, S. 79.
267 Ebd., S. 68.
ist gezwungen, sich das nötige Geld nachts im Wald zu verdienen – die Topographie reflektiert ergo
die soziale Signatur seiner Handlung wieder. Will Bast sozial aufsteigen, bleibt ihm nichts anderes
übrig, als sich andere Wege zu suchen, um Geld zu verdienen. Das zeigt sich schon an den von ihm
genannten Zahlen. Er hat in 20 Jahren 300 Gulden gespart; wie später bekannt wird, verdient der
Bauer, bei dem Bast arbeitet, im Jahr 1500 Gulden. Damit ist klar: Arbeit ist kein Mittel zum
sozialen Aufstieg, sondern perpetuiert den sozialen status quo. Die einzige Möglichkeit die sich
sonst noch bietet, wird von Moid genannt. Bast müsste eine Bauern-Tochter heiraten von „an Hof
ohne Sohn.“268 Wo die Nachfolge ungeklärt ist, kennt das System Ausnahmeregelungen.269
Ansonsten bleibt Bast nur die Wilderei, die nicht als Arbeit gilt, sondern als Verbrechen (weil es
herrschende Privilegien verletzt). Trotzdem gibt sich Bast optimistisch; Mitterer nutzt an dieser
Stelle eine Art Variation des Freischützthemas. Bast hat sich, um seine Treffsicherheit zu erhöhen,
seinen Handballen aufgeschnitten und eine Hostie eingelegt.270 Auch hinsichtlich ökonomischer
Belange spielt das religiöse Denken ergo eine zentrale Rolle, obwohl es Bast letztlich egal ist, ob er
damit einen Bund mit Jesus oder mit dem Teufel eingegangen ist. Bast ist in „Stigma“ die erste
Figur, die die Frage nach der irdischen Gerechtigkeit stellt und zu ihrer Einrichtung göttlichen
Beistand ersucht. Nichtsdestotrotz ist auch Bast dazu gezwungen, seine auf sozialen Aufstieg
zielenden Handlungen vor den Augen der Gesellschaft verborgen zu halten. Zielen die Motive von
Bast auf eine langfristige Veränderung seiner Situation, so zielen jene des Kleinknechts Seppele,
einem einfachen, aber – wie sich zeigen wird – grundehrlichen Charakter auf unmittelbare
Bedürfnisbefriedigung. Seppele hungert häufig, zum einen, weil es wenig zu essen gibt, zum
anderen, weil das Wenige in einer bestimmten Zeit gegessen werden muss;271 legt der Bauer den

268 Felix Mitterer: Stigma, S. 68.
269 An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass die von Mitterer präsentierte Gesellschaft eigentlich nicht als
funktional ausdifferenzierte, sondern als stratifikatorische beschrieben werden müsste. Sie ist im besten Sinne vor-
modern; dass hier trotzdem von Systemen die Rede ist, verdankt sich dem Umstand, dass diese Arbeit keine
Gesellschaftsbeschreibung betreibt – sondern Literaturbeschreibung.
an den Leib, es nutzt ihm nix. Tausend Kugeln spritzen weg von mir, wia von an Stoan. Unverwundbar bin i."
271 Felix Mitterer: Stigma, S. 70. Der Hunger ist ein Seppele beständig umtreibendes Thema. So dreht sich auch jenes
Gebet, das er aufsagt, als ihm Moid das Beten als mögliches Mittel gegen den Hunger vorgeschlagen hat, ums
Löffel weg, ist das Essen beendet. Aus diesem Grund stiehlt Seppele Blut, das er einer Kuh am Hals abgenommen hat.\footnote{Todd C. Hanlin sieht hier eine Verbindung zu Moid: „Significantly, Seppele drinks the blood of sacrificial animals – a mirror of Moid’s own bleeding, menstrual and mystical, and consequently her melding with the blood of Jesus.“ \cite{Hanlin95}} Wie in den beiden Beispielen zuvor zwingt auch hier die Ordnungsstruktur das individuelle Handeln zum Schritt in die Dunkelheit.


\vspace{1cm}

Essen: „Komm, Heiliger Geist, mit a Schüssel voll Fleisch, mit a Schüssel voll Nocken, laß mi a dazua hocken.“ \cite{EssenEbd.}

\vspace{1cm}

\cite{Hanlin95} \cite{Luhmann89}

Der Schritt in die Sichtbarkeit und damit in das kommunikative Gefüge wird zwar zumeist nicht als Störung empfunden, eben weil das System über rigorose Exklusionsmechanismen verfügt; nichtsdestotrotz ist die Sichtbarkeit gefährlich, weil sie die Möglichkeit generiert, dass das Bekannte, die Bestrafung eines Übertritts, einmal eine Neubewertung erfährt – womit zugleich die Herrschaftsprivilegien mitangegriffen wären. So verstanden, führt die Neubewertung zur Störung. Deutlicher Ausdruck dieses möglichen Prozesses ist die Sorge des Pfarrers, der, nachdem ihm von Moids Stigmata erzählt wurde, die Gefahr erkennt: „Des is mir alles gar nit recht! Gar nit recht! Des bringt Unruh, i siegs schon, des bringt Unruh.“\footnote{Felix Mitterer: Stigma, S. 74.} Zwar bezieht sich die hier befürchtete Unruhe darauf, dass die Menschen Moids Stigmata vor allem als pseudo-religiöses Spektakel verstehen.\footnote{Dass der Pfarrer darum bemüht ist, Moids Würde während ihrer Passionen zu schützen und sie ergo nicht als bestaunenswertes Objekt erscheinen zu lassen, zeigt Station 10, als er während einer der Passionen zwei anwesende „Städter“ in ihrem Verhalten zurechtweist: „Niederknien oder außi! Des is koa Jahrmarktszauber! Habts ghört?“ Ebd, S. 81.}

Im übertragenen Sinne aber artikuliert diese Aussage eine weiter reichende Sorge: Durch die Ruhestörerin Moid könnte die Ruhe selbst zum Thema werden – und damit deren sozialen Bedingungen. Unruhe und Ruhestörung verschieben die Grenzen zwischen Reden und Schweigen und drohen letztlich damit, Schweigen in Reden zu überführen.

Lassen sich Moids Stigmata als religiöses Phänomen noch als Aufstörung des Systems verstehen, also als eine kontrollierbare Erregung von Aufmerksamkeit, schlägt dies jedoch schon


277 Felix Mitterer: Stigma, S. 83.
278 Ebd.
„Vierzehn Tag fasten“ komментiert), bis die Bitte nach dem Tod einer alten Bediensteten die sozio-ökonomischen Gegensätze überdeutlich hervortreten lässt. Auf die Frage, warum die Frau zu sterben wünscht, antwortet diese:

Dirn bin i gwesen, mein ganzes Leben lang, ausgjagt ham´s mi, wia mei Kraft nachgelassen hat, jetzt geh i betteln, schon seit sieben Jahr, von Hof zu Hof, um a Stückl Brot und a Lackl Milch, im Stall muß i schlafen, bei die Facken, Läus hab i und den Grind, in die Füaß hab i´s Wasser, sechen tua i fast nix mehr – und trotzdem, ´s Leben will nit aus mir, es will nit aus mir, und i hatt so gern a Ruah, endlich a Ruah. Sterben möchten i.

Der Umbruch von einem religiösen zu einem letztlich politischen Diskurs findet zwar hier noch nicht statt – aber in der Beschreibung des Schicksals der alten Bediensteten spiegelt sich die ökonomische Ausbeutung wieder, auf der die vorgestellte Gesellschaft beruht und die dem Menschen gemäß seines ökonomischen Nutzens Wert zuspricht. Und wer keinen Nutzen mehr hat, wird „ausgjagt.“ Die ganze Verachtung der Herrschenden, denen das Schicksal dieser Repräsentantin der Ausgebeuteten nur mehr eine Nebenbemerkung wert ist und die letztlich den Umschlag von Moids Auftritt in eine Art negative Bergpredigt bewirkt, findet sich in der Reaktion Ruepps auf die Bitten der Alten: „Ja häng di decht auf, wenn du unbedingt hin sein willst!“ Die soziale Ignoranz dieser Äußerung führt dazu, dass Moid zornig, aber immer noch ein religiöses Register nutzend, die anwesende Elite verdammt – und gleichzeitig die Wirkungslosigkeit der religiösen Rede einsieht: „Ich will, daß auf dieser Welt Gerechtigkeit herrscht, und nit erst im Himmel!“ An dieser Stelle wechselt Moid schließlich in eine politische Semantik, die es ihr ermöglicht, abseits religiöser Gleichnisse die Machtstrukturen der Gesellschaft in ökonomische Relationen aufzulösen. Minutiös befragt sie den Groß- und Kleinknecht nach den

279 Felix Mitterer: Stigma, S. 84.
280 Ebd.
281 Vgl. Deidre McMahon: The Ressurrection of the Passion Play, S. 241, der seinerseits die Rede Moids mit der Bergpredigt vergleicht.
282 Felix Mitterer: Stigma, S. 85.
283 „Wehe Euch, Ihr Reichen, Ihr habts Euren Trost empfangen! Wehe Euch, Ihr Vollgefreßten, Ihr werdets hungern! Wehe Euch, die Ihr jetzt lacht! Ihr werdet rear, rear, bis in alle Ewigkeit.“ Ebd. Die Stelle kann als negative Reformulierung der Seligpreisungen im Kontext der Bergpredigt gelesen werden. Vgl. Mat. 5, 3-12.
284 Ebd.
eignenen Einkünften und setzt diese sodann in Relation zum Jahreseinkommen des Bauern, wobei sie ein Verhältnis von 1:50 errechnet – die Abhängigkeitsverhältnisse werden dadurch greifbarer. Den letzten Schritt geht Moid allerdings, indem sie dieses Abstraktum in ein Konkretum überführt:

Wollt oaner von uns sich was schaffen, und möchte er sich vielleicht an Ochsen kaufen, dann muß der Großknecht zehn Jahr lang sparen, der Kloanknecht und i über 20 Jahr. Und jetzt frag ich Euch: Is des gerecht? Kann des Gottes Willen sein? 285

Mit dieser Aussage koppelt Moid ihre sozialkritische Rede wieder an den religiösen Kontext, der das Zusammenkommen der Menschen in dieser Szene letztlich motivierte. Zugleich tritt damit aber auch die religiöse Autorität des Pfarrers in den Vordergrund, der, gefragt, was er denn zu „dera Predigt“ sage, auf den Römerbrief (13, 1-7) verweist, in dem die herrschende Obrigkeit als gottgewollt legitimiert, säkulare Gewalt also aus sakraler Gewalt abgeleitet wird. Mit diesem Verweis werden die anwesenden Knechte und Dienstbotinnen, die zwar aufmerksam aber resigniert zugehört hatten, nach Hause geschickt.

Diese Stelle muss hinsichtlich der Kategorie Störung als die zentrale Stelle des Dramas verstanden werden, weil hier die Intensität des Störfaktors „Moid“ sich soweit gesteigert hat, dass das Ereignis erst als tiefgreifende Irritation wahrgenommen wird. Die zuvor stattgefundene Aufstörung durch die Stigmata selbst konnten als religiöses Ereignis ins System integriert werden, sobald Moid allerdings in eine politische Sphäre tritt, verschärft sich auch die Aufstörung zur Verstörung – die Irritation erlangt dadurch größere Wirkung, weil sie damit in einen grundsätzlich zum Schweigen verurteilten sozialen Bereich vordringt und diesen Bereich verbalisiert. 286 Dass das Reden selbst als Ruhestörung empfunden wird, zeigt schon die erste Reaktion des Bauern auf die Berechnung von dessen Einkommen, die Moid mit der Hilfe von Bast anstellt; auf die Frage, ob die errechneten 1500 Gulden der Realität entsprächen, verweist dieser darauf, dass hier die falschen

285 Felix Mitterer: Stigma, S. 86.
Personen die falschen Fragen stellen: „Ja, und wenns so wär – geht’s enk was an?“ An dieser Stelle wird deutlich, wie bedrohlich die Irritation für die Funktionsweise des vorgestellten Systems ist – eben weil die Funktionsweise plötzlich transparent wird. Das Sprechen bedroht das Regime des Schweigens, indem es nicht nur das Verschwiegene (oder, wie weiter oben beschrieben, das sozial Unsichtbare) thematisiert, sondern auch die Praktik des zum Schweigen Bringens aufscheinen lässt. Auf diese so geartete Verstörung reagiert das System noch mit demonstrativer Unirritierbarkeit, indem es auf tradierte Legitimationsrhetoriken zurückgreift, also erprobte Kommunikation (der erwähnte Verweis auf den Römerbrief) gegen neue Kommunikationen plaziert und dadurch zunächst den kommunikativen Widerstand der Irritation zu brechen vermag, zumindest auf den ersten Blick. Gleichzeitig droht man Moid mit dem Verstoß aus der sozialen Einheit „Hof“; der Bauer fordert ihren Weggang, der allerdings von der Bäuerin verhindert wird – wiederum mit Blick auf die ökonomischen Vorteile, die die Anwesenheit Moids trotz allem birgt. Moid bleibt weiterhin im System, das trotz gegenteiliger Bekundung nicht mehr das selbe wie zuvor ist.

Moids Exklusion aus dem kommunikativen Netzwerk erfolgt letztlich in zwei Schritten; zunächst wird Moid als religiöses Phänomen diskreditiert, danach wird sie als politisches Phänomen kriminalisiert. Der erste Schritt wird durch das Erscheinen zweier Autoritäten, des Monsignores sowie des Professors der Medizin, initiiert. In der Befragung und Untersuchung – letztlich eine einzige Demonstration von Macht – Moids geht es um die Frage nach der Authentizität des religiösen Phänomens „Stigma“, wobei der Professor von Anfang an keinen Hehl daraus macht, dass er zu keiner Sekunde an die Echtheit des behaupteten Ereignisses glaubt. Sein Urteil (dem eine lange und zutiefst demütigende Untersuchung voraus geht) lautet dementsprechend: „hysterische

287 Felix Mitterer: Stigma, S. 85.
Epileptikerin.\footnote{289 Felix Mitterer: Stigma, S. 96.} An dieser Stelle dient die Pathologisierung eines devianten Verhaltens zwar auch dessen Rationalisierung (Moid hat sich die Wunden selbst zugefügt), diese steht aber vor allem im Dienste der Machtausübung. Dies zeigt sich bereits an der Art, wie der Professor mit Moid spricht, sie behandelt und berührt; neben der exkludierenden Verwendung des Lateinischen, wendet sich der Professor vor allem im modus imperativus an Moid, wobei er in keiner Weise auf ihre Ängste, die sich vor allem im Berühren ihres Körpers artikulieren, eingeht.\footnote{290 Vgl. ebenda, S. 92-95.} Unter dem Vorwand der medizinischen Untersuchung wird somit die Verfügbarkeit des Körpers sozial Schwächerer demonstriert, die auch nach dem Tod bestehen bleibt; der Professor verabschiedet sich schließlich mit den Worten: „Vielleicht könnte man ihren Leichnam der Universitätsklinik zur Verfügung stellen, wenn sie … Ein interessanter Fall, immerhin … Und alt wird sie ja sicher nicht.“\footnote{291 Vgl. Ebd., S. 97.} Diese Prozedur der Bevormundung wiederholt sich sodann in dem sich anschließenden Exorzismus durch den Monsignore; auch hier wird Moid als Person kaum wahrgenommen, sondern vor allem als Demonstrationsobjekt verstanden. Auch der Exorzismus ist in erster Linie Machtausübung und keine seelische Hilfeleistung. Wie auch die vorgestellte Wissenschaft so ist die vorgestellte Theologie\footnote{292 Beide, der Professor sowie der Monsignore, sind klassische Typenfiguren, Repräsentanten von Ideen.} vor allem Ausdruck von Macht\footnote{293 Vgl. Deidre McMahon: The Ressurrection of the Passion Play, S. 243: „exorcism functions as an instrument of repression rather than liberation:“} – sie zielt auf die vollständige Disziplinierung des Körpers und restlosen Diskreditierung von Moids eigenen Erklärungsansatzes. Das religiöse Stigma weicht zuletzt vollständig einem sozialen Stigma, dessen deutlichster Ausdruck Moids uneheliches Kind ist.

Zwar ist Moid durch diese Machtdemonstration als religiöses Phänomen vollständig entmachtet (was sie bereits zuvor schon war, da seit ihrer Schwangerschaft die Blutungen aufgehört hatten), so ist sie immer noch Teil des sozialen Systems. Dass aber weder sie selbst noch besagtes System unverändert geblieben ist, zeigt sich an zwei Stellen. Zunächst widersetzt sich Moid ganz

294 Felix Mitterer: Stigma, S. 111.
295 Ebd., S. 113f.
eines anderen zu bedienen“; lässt sich an diesen beiden Figuren im Verlauf des Dramas nachzeichnen. Sie emanzipieren sich.

Diesem Lernen auf individuellerpsychischer Ebene entspricht, wie sich in der letzten Station zeigt, ein Lernen auf Systemebene. Der Versuch von Seppele und Moid, vor den anrückenden Polizisten zu fliehen, scheitert. Beide werden gestellt und Moid mit der Begründung, sie sei „eine krankhafte Betrügerin“ und „eine Gefahr für die Öffentlichkeit“, auch und gerade weil sie „das gemein Volk gegen die Obrigkeit und Kirche aufgehetzt hat“, verhaftet. Es ist also die politische Rolle, die Moid gespielt hat, die letztlich dazu führt, dass sie schließlich aus dem Sozialsystem exkludiert wird – gegen sie liegt ein „Arretierungsbefehl“ vor. Mit dem Prozess der Arretierung wird eine Rückkoppelung an jene Szene geschaffen, in der sich die Bauersfamilie über die Knechte eines anderen Hofes unterhalten hatten, die nach der Ermordung ihres unehelichen Kindes arretiert wurden. Aber dieses Mal ist die Arretierung kein reibungsloser Prozess. Seppele zieht, wie schon in Station 9, sein Taschenmesser und greift die Polizisten an, um Moid eine Chance zur Flucht zu geben. Diesem eher unüberlegten Widerstand gesellt sich aber, nachdem der Polizist Moid erschossen hat, ein zweiter, größerer hinzu. Um Seppele, der die tote Moid in seinen Armen hält und eine, wie es in den Regieanweisungen heißt, Pieta bildet, gruppieren sich langsam „eine Menge von Dienstboten“, nahezu alle bewaffnet. Die Forderung der Polizisten nach Auskunft wird mit bitterem, bedrohlichen Schweigen beantwortet. Mit den Repräsentanten der herrschenden Ordnung wird nicht mehr kommuniziert, zumindest nicht verbal. Stattdessen wendet sich die Gewalt, die von den Ordnungsrepräsentanten ausgeht, gegen diese:


297 Felix Mitterer: Stigma, S. 115.
298 Ebd., S. 116. Dort auch die Erwähnung der Pieta.

Und des Weib wird anfangen zu reden, mit lauter Stimm, und wir sagen: Kommts her, Ihr Armen, kommts her, die Ihr nix geltet, kommts her, versammelts enk zum großen Mahl, um Fleisch von Königen zu fressen und Fleisch von Heerführern und Fleisch von denen, die sich mästen an enkern Fleisch und Bluat. So wird die Frau reden, und mir wern kenmen, mit Hacken und Sicheln und Sensen, und wern ernten, was uns zuasteht.


299 Felix Mitterer: Stigma, S. 113.
300 Ebd., S. 116.
VI. Conclusio


Diese künstlerischen Weltbeispiele, von Klee emphatisch als Wahrheiten beschrieben, verweisen in dem, was sie sind, immer auch auf das, was sie (noch) nicht sind. Oder, in Luhmanns Worten: das Unsichtbare bleibt erhalten. Jeder Akt des Sichtbarmachens provoziert damit zugleich auch wieder Unsichtbares; diese Paradoxie ist permanent.


303 Ebd., S. 35. Hervorhebung M.F.


304 Es sei eingestanden, dass es sich dabei um eine sehr optimistische Einschätzung von Literatur handelt; ebenso häufig (wenn nicht häufiger) ist sie die Schleppenträgerin der Mächigen oder lediglich abgestumpfter Ausdruck einer affirmativen Kulturindustrie.
306 So zum Beispiel in „Wildwechsel“, wo Erwin seiner Tochter unmissverständlich sagt: „Ihr seids keine normaln Leut.“ Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 140.

VII. Bibliographie

Quellen


Koeppen, Wolfgang: Das Treibhaus, Stuttgart 1953.


Forschungsliteratur


Gansel, Carsten, Paweł Zimniak (Hrsg.): Störungen im Raum – Raum der Störungen, Heidelberg 2012.


Kormann, Eva: „Der täppiche Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...“. Das neue kritische Volksstück – Struktur und Wirkung, Tübingen 1990.


Schmitz, Thomas: Das Volksstück, Stuttgart 1990.

Seidensticker, Bernd: Das antike Theater, München 2010.


