

Spring 5-2016

Ästhetiken der Störung. Störungsphänomene bei Kroetz, Turrini und Mitterer

Manuel Foerderer

Washington University in St. Louis

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



Part of the [German Literature Commons](#)

Recommended Citation

Foerderer, Manuel, "Ästhetiken der Störung. Störungsphänomene bei Kroetz, Turrini und Mitterer" (2016). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 717.

https://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

© 2016, Manuel Foerderer

Inhaltsverzeichnis

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

Acknowledgments

Writing a thesis about disturbances is in itself a disturbance, mainly in terms of time and workload. Being an extensive and far-ranging 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 Lützel, 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 apartment (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 Eich¹*

Diese Zeilen Günter Eichs, die, so sie schon nicht zu seinen besten, so doch sicherlich zu seinen bekanntesten zählen, sind mittlerweile geradezu zu einem geflügelten Wort geworden, in dem sich die geforderte kritische Haltung gegenüber den „Ordner[n] der Welt“² Ausdruck verschafft. Die überaus populäre Metapher vom Sand im Getriebe der Welt ist dabei ein dezidierter Aufruf, sich der Mechanik der Herrschenden nicht als Schmiermittel anzubiedern, sondern den reibungslosen Ablauf der Machtausübung – zu stören. Indem dazu aufgerufen wird, das Unnütze zu tun, stört man die Logik wirtschaftlicher Produktion, indem man unerwartete Lieder singt, stört man etablierte Erwartungshaltungen, indem man das Weltgetriebe zum Knirschen bringt, verweist man erst auf seine Existenz und auf die notwendige Lethargie, auf die dieses Getriebe zählt und die es zu erhalten versucht. Stören heißt hier, sich in ein aktives Verhältnis zur alltäglichen Machtausübung zu setzen. Wer stört, hat verstanden, dass er beherrscht wird – und ist fortan nicht mehr so leicht zu beherrschen.

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,

1 Günter Eich: Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1, hrsg. v. Horst Ohde, Suanne Müller-Hanpft, Frankfurt/M. 1973, S. 223.

2 Ebd.

bedeutete, das politische Treibhaus-Klima, dem Wolfgang Koeppen einen vielbeachteten Roman gewidmet hat³ und in dem NS-Belastete persilscheinbewährt wieder in leitende Positionen aufsteigen konnten,⁴ dadurch aufzustören, dass man die Frage nach der jüngsten Vergangenheit stellte. Der Störer fungiert hierbei als der Spiegel, in dem die post-faschistische Gesellschaft ihr eigenes „Stigma der Gewalt“⁵ erkennt und den Preis, den der gesamtgesellschaftliche Transformationsprozess einer nazistischen *psychose collective*⁶ in eine Demokratie westlich-kapitalistischen Zuschnitts fordert. Die Störung des gesellschaftlichen Selbstverständnisses macht dessen Funktionsbedingungen transparent und besitzt dementsprechend ein kritisches Potential. Auf dieses kritische Potential des Störens weist Eichs Gedicht hin.

Ein zweites Beispiel. 1957 veröffentlicht Ernst Jandl, der zu diesem Zeitpunkt noch als Lehrer an einem österreichischen Gymnasium arbeitet, einige Gedichte in einer vom *Theater der Jugend*, Wien, herausgegebenen Zeitschrift. Unter diesen Gedichten war auch eines, das heute zu den klassischen Anti-Kriegsgedichten gehört: „schtzngrmm“. Die Publikation dieses Textes im Rahmen einer an Schulen verteilten Zeitschrift stieß auf teils harsche Ablehnung; dergleichen literarische Produkte seien, so war man sich einig, für Jugendliche ungeeignet.⁷ Lässt sich diese negative Reaktion noch am ehesten mit dem Publikationskontext erklären, zeigt die Veröffentlichung von Jandls „Laut und Luise“ 1967, dem Band, mit dem „schtzngrmm“ einem größeren Publikum bekannt wurde, dass der eigentliche Grund woanders zu suchen war. Das Werk,

3 Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus*, Stuttgart 1953.

4 Vgl. Lutz Niethammer: *Schule der Anpassung. Die Entnazifizierung in den vier Besatzungszonen*, in: ders.: *Deutschland danach*, hrsg. v. Ulrich Hebert und Dirk van Laak, Bonn 1999, S. 53-58. Auf Seite 58 heißt es: „Insofern hatte sich 1946 die politische Säuberung in eine Feier der kontinuierlich verbürgenden Werte und Netzwerke des Unpolitischen verwandelt. Mit ganz wenigen Ausnahmen war die Anerkennung als Mitläufer das Schlimmste, was NS-Belasteten drohte. Den allermeisten ermöglichte dieses politische Armutszeugnis, die Schule der Anpassung erfolgreich abzuschließen. Es eröffnete ihnen, nach einer Phase unsicheren Wartens, alle soziale Chancen.“ Vgl. hierzu auch die Einschätzung von Thomas Rohkrämer: *Die fatale Attraktion des Nationalsozialismus. Über die Popularität eines Unrechtsregimes*, Paderborn 2013, S. 315: „Solange sich Menschen zum demokratischen System bekannten, verlor eine braune Vergangenheit ihre Bedeutung.“

5 Vgl. Michael Geyer: *Das Stigma der Gewalt und das Problem der nationalen Identität in Deutschland*, in: Christian Jansen u.a. (Hrsg.): *Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1995, S. 673-698.

6 Mit diesem Terminus beschreibt Saul Friedländer den Antisemitismus des nazistischen Deutschlands. Vgl. Saul Friedländer: *L'antisémitisme nazi. Histoire d'une psychose collective*, Paris 1971.

7 Alexander von Bormann: *Über die Lyrik zu den Zwecktexten*, in: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2. akt. und erw. Aufl., München 2006, S. 450.

für das Helmut Heißenbüttel ein Nachwort schrieb, führte dazu, dass der damalige Leiter des Literaturressorts des Walter-Verlags, Otto F. Walter, fristlos entlassen wurde. Dieser wies später darauf hin, dass Jandls Gedichte das Weltbild jener „sieben Aufsichtsräte eines wirtschaftlich soliden Unternehmens“⁸ derart in Frage gestellt hätten, dass diese sich genötigt sahen, alle notwendigen Schritte einzuleiten, um „die christlich-abendländische Tradition, auf die auch der Verlag sich berief“,⁹ wiederherzustellen. Anders formuliert: Jandls Gedichte haben enorm gestört.

Dass sich dieses Störpotential auf zweierlei Ebenen realisiert hat, lässt sich an dem bereits erwähnten Gedicht „schtzngrmm“ zeigen. Zunächst kommt es zu einer Störung auf der rezeptiven Ebene, die sich deutlich in den ablehnenden Reaktionen von Seiten der Öffentlichkeit zeigt. Die Störung ist hier das Resultat einer Enttäuschung von Erwartungen, einmal hinsichtlich dessen, was man in einer Jugendzeitschrift, zudem hinsichtlich dessen, was man von dem Programm eines Verlags mit „christlich-abendländischer Tradition“ erwarten darf. Dieser Störung auf rezeptiver Ebene korrespondiert eine Störung auf der ästhetischen Ebene. Das Gedicht „schtzngrmm“ präsentiert einen assoziativen Klangraum, der die Brutalität des Kriegs im Schützengraben durch ein enorm reduziertes Ausdrucksrepertoire einzufangen versucht. Hier ist es nicht nur die enttäuschte Erwartung, die die Störung realisiert – es ist das Neue. Statt sprachlicher Bilder und einem erlebenden Subjekt bietet das Gedicht nur noch Lautmalerei und das „Sprechen“ der Objekte. Das Störende ist hier also Bestandteil der ästhetischen Gestaltung, die sich erst im lauten Sprechen sinnvoll „entstören“, mithin verstehen lässt.

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

8 Otto F. Walter: Entwurf einer Erinnerung. Ernst Jandl und die vielfältige Frage nach der Wirkung von Literatur betreffend, in: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder, hrsg. v. Klaus Siblewski, Frankfurt/M. 1990, S. 67.

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.

Der Textkorpus dieser Arbeit konstituiert sich aus Franz Xaver Kroetz' „Wildwechsel“ (EA 1971), Peter Turrinis „Sauschlachten“ (EA 1971) sowie Felix Mitterers „Stigma“ (EA 1982). Die Auswahl der Stücke und Autoren motiviert sich aus der Tatsache nationaler und internationaler Präsenz bei Kroetz, der Radikalisierung hin zum Schocktheater¹⁰ bei Turrini und einer deutlichen Wiederaufnahme zentraler Aspekte des früheren Volkstheaters bei Mitterer. Das Hauptkriterium der Auswahl besteht allerdings darin, dass sich anhand der verschiedenen Stücke unterschiedliche Reaktionsweisen kleinerer sozialer Einheiten (sozialer Systeme) auf Störungen darstellen lassen. Wo sich hinsichtlich der Inszenierung von Störungen eine gewisse Gleichartigkeit feststellen lässt (was wohl schlicht im Phänomen selbst begründet ist), spiegelt die Auswahl der Stücke einen Reaktionsradius wieder, der von Systemzerstörung, Systemstabilisierung bis hin zu Aussichten auf Systemveränderung reicht. Allen Stücken gemeinsam ist hingegen, dass erst die Störung die Funktionsweise des gestörten Systems, seine spezifische Kommunikationsart hervortreten lässt und somit transparent macht.

¹⁰ Vgl. Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/M. 1988.

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

1975 positionierte Franz Xaver Kroetz sich und sein Schaffen im Theaterdiskurs der 70er-Jahre bewusst konträr zum bis in die frühen 70er stark vertretenen absurden Theater und verortete Design und Konzeption seiner Stücke in Abgrenzung zur „Urschleimtaucherei eines Ionesco oder Beckett.“¹¹ Kroetz wandte sich gegen die Art des Wirklichkeitsbezug des absurden Theaters, gegen dessen allegorische Sprech- und Darstellungsweise und dessen Tendenz, Konkretes in Allgemeines zu überführen. Damit formuliert Kroetz gut 10 Jahre nach dem Aufkommen des sogenannten Neuen Volksstücks (auch: Kritisches Volksstück) antithetisch, worum es dieser Form des Theaters hauptsächlich zu gehen scheint: dem konkreten, realistischen Gegenwartsbezug.

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

11 Franz Xaver Kroetz: Die Schwierigkeiten des einfachen Mannes. Interview mit Lutz Volke, in: Sonntag (30.3.1975; keine Paginierung).

12 Vgl. Holger Sandig: Spielstile des kritischen Volkstheaters, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 23.

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.¹³ 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.

Größere Trennschärfe erreicht der Begriff „Volksstück“ erst mit der Ausbildung und Ausdifferenzierung des Theaterwesens um 1800 – zugleich eine erste Hochphase der literarischen Beschäftigung mit dem Terminus „Volk“ und den weit angelegten Anstrengungen seiner „Entdeckung“ und kultureller sowie nationaler Konturierung. In dieser Zeit gewinnt der Begriff „Volk“ unter anderem dadurch an Gehalt, dass sich in ihm die Idee poetischer Ursprünglichkeit artikuliert (und sich Dichter wie Herder oder Goethe auf die Suche nach Rudimenten oraler Poesie machen, also *Volkslieder* suchen), sich „Volk“, das sich zuvor vor allem in Abgrenzung zum Adel definierte, eine national-identifikatorische Komponente erhält.¹⁴ Es ist zugleich die Zeit, da sich der Begriff „Volksstück“ das erste Mal nachweisen lässt – obwohl das Phänomen des Volkstheaters natürlich weitaus älter als seine terminologische Fixierung ist.¹⁵ Zwar lässt sich durchaus dafür argumentieren, dass sich das Volkstheater und das auf seinen Bühnen sich finden lassende Volksstück aus einer bestimmten sozialen Notwendigkeit heraus ergeben haben, schlicht weil das gehobene Theater der Reichen und Adligen den ärmeren und armen Schichten (die ja grundsätzlich die Majorität einer Gesellschaft bilden) nicht zugänglich war.¹⁶ Damit lässt sich aber letztlich die historische Relativität des Begriffs nicht einholen. Der Volksbegriff ist in definatorischer Hinsicht ein unscharfer, desolater Begriff, für den sich noch am ehesten festlegen ließe, dass er ein

13 Vgl. Bernd Seidensticker: *Das antike Theater*, München 2010, S. 34.

14 Vgl. Joep Leerssen: *Nation, Volk und Vaterland zwischen Aufklärung und Romantik*, in: Alexander von Bormann (Hrsg.): *Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe*, Würzburg 1998, S. 171.

15 Vgl. Jürgen Hein: *Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 492.

16 Vgl. Jürgen Hein: *Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen*, in: ders. (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf 1973, S. 14.

gesellschaftliches „Unten gegenüber dem Oben betont.“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.“¹⁸

Ein erfolversprechender Ansatz mittels dem sowohl der historischen Relativität von Volk und Volksstück Rechnung getragen als auch seine die Zeit überdauernde Eigenständigkeit eingefangen werden kann, reformuliert die Idee des Volksstücks nicht nur als ästhetische Kategorie, sondern betont allem voran den sozialen Kontext, in den Produktions-, Aufführungs- sowie Rezeptionspraxis eingebettet sind. Die zentralen Arbeiten hierzu lieferte Jürgen Hein, der den Begriff von der *Intention Volksstück* in Anschluss an Helmut Arntzen prägte. So stellt Hein fest, dass der Begriff des Volksstücks als ästhetische Kategorie mehr meint

als nur Einfachheit der Inhalte und Verständlichkeit der Darstellung oder Angemessenheit an die Lebens- und Denkweisen des einfachen Volkes – Komponenten, die jederzeit zu aktualisieren und zu ideologisieren sind –, sondern steht in einem konkreten Wirklichkeits- und Sozialbezug. [...] Nicht um die routinemäßigen Untersuchung der allgemeingültigen Gesetze des Volksstücks geht es, sondern um die Erkenntnis der Intentionen, die Autoren wie Kritiker zu verschiedenen Zeiten bewogen haben, Texte als Volksstücke aufzufassen, für ein Theater vom Volk und für das Volk einzutreten. [...] Der Begriff Volksstück [...] meint den lebendigen, historisch-sozioökonomisch konkreten Bezug des Theaters auf Publikum und Gesellschaft in ihrem wechselseitigen Verhältnis.¹⁹

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

17 Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, S. 18. Vgl. hierzu auch das „Wörterbuch der Soziologie“, wo eine mögliche Definition von Volk die „Abgrenzung von den ges. Eliten u. Oberschichten“ betont und deren Konterpart als „die breite Masse der ‚einfachen‘ Mitglieder“ einer Gesellschaft bezeichnet. Vgl. Karl-Hein Hillmann (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*, 4. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1994, S. 912.

18 Jürgen Hein: *Das Volksstück*, S. 9.

19 Ebd., S. 10.

vielen Determinanten abhängig²⁰ 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.²¹ Es handelt sich um Theater *über* das Volk *für* das Volk und meint vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Art Gegentheater²² zu den etablierten Bühnen in Österreich und Deutschland.

Die Konzeptualisierung des Volksstück als einen multidimensionalen Funktionsbegriff lässt es demnach zu, dass die *Intention Volksstück* auf vielfache Art und Weise realisiert wird. Die Bezugnahme auf das Volk, seine (Selbst-)Darstellung, die grundsätzlich sowohl kritisch als auch affirmativ ausfallen kann,²³ vermag sich als Parodie, Posse, Schwank, als Drama mit und ohne Musik, als Einakter oder Vielakter in Szene zu setzen. Dabei fällt vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Hang zur Parodie, zum Subversiv-Komischen und zum Possenhaften auf, zu einer gezielten „Unterminierung der hohen Norm.“²⁴ Mit der Politisierung durch den Vormärz und der Nationalisierung des Volksbegriffs im Kontext der Romantik ändern sich zwar die Implikationen des Volksstücks, aber formalästhetisch lässt sich auch weiterhin eine gewisse Distanz zum hohen, pathetischen Ton beispielsweise der Dramen der Weimarer Klassik oder zu der häufig ins Philosophische tendierenden, ironischen Selbstbezüglichkeit der romantischen Dramen feststellen. Dies liegt nicht zuletzt auch an der gezielten Verwendung des Dialekts.

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.

21 Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater, Tübingen 1997, S. 13f.

22 Vgl. Jürgen Hein: Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhunderts, S. 491.

23 Vgl. ebenda S. 490. Zur Frage, ab wann „Volk“ als tatsächliche Figur, als dramatis persona auftaucht und welche Rolle sie spielt, vgl. Hannelore Schlaffer: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona „Volk“, Stuttgart 1972. Schlaffers Analyse läuft darauf hinaus, dass sich die dramatis persona „Volk“ eine „immer umfangreichere und aktivere Rolle in der Tragödie“ erobert, was sich zugleich an der Zunahme des sozialen Bewusstseins der eigenen Lage zeigt. (ebd., S. 197)

24 Herbert Herzmann: Tradition und Subversion, S. 24. Allerdings wird diese Unterminierung, so Herzmann, dadurch wieder entschärft, dass die parodierten Zustände letztlich aufrecht erhalten werden. Vgl. ebenda S. 26.

Während das frühe 19. Jahrhundert in Sachen Volksstück vor allem von den Namen Raimund und Nestroy dominiert wird und damit das Volksstück in einen schier unauflöselichen Assoziationszusammenhang mit dem (Alt-)Wiener Theater bringt, setzt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein Literarisierungsprozess ein (hauptsächlich verbunden mit dem Namen Anzengruber²⁵), der das Volksstück erst zur Gattung macht. Gleichzeitig löst dieser Prozess das Volksstück von seinen institutionellen Wurzeln und lässt es schließlich zur Folie verkommen, was um die Jahrhundertwende herum dazu führt, dass es seine subversiven Kräfte weitestgehend einbüßt. Als „Heimatliteratur“ bietet es die Vorlage für eine idyllische Darstellung volkstümlichen Lebens, in dem sich vor allem die Furcht vor der überall aufbrechenden Moderne artikuliert. Nur vor diesem Hintergrund macht es letztlich Sinn, von einer Erneuerung des Volksstücks in den 1920er Jahren zu sprechen,²⁶ in der die kritische Tradition dieser Theaterform neue Impulse erfährt, indem unter anderem wieder auf Altwiener Vorbilder zurückgegriffen wird.²⁷

Die Verengung²⁸ großer Teile dessen, was um 1900 als Volksstück verstanden wurde, zu einer rein unterhaltenden, unkritischen, das Heimatliche idyllisierenden und glorifizierenden Kunstform, machte bestimmte Formen davon nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur anfällig für eine „faschistische Umprägung“,²⁹ sondern bewirkte auch eine erste Renaissance.³⁰ Allen voran Marieluise Fleißer, Ödön von Horváth und Berthold Brecht bemühten sich um eine neue, kritische

25 Vgl. Jürgen Hein: Das Volksstück, S. 19. Diese Literarisierung wird zumeist beschrieben als eine „Annäherung an das bürgerliche Theater nach 1850“, wobei „Formen des kritischen und des unterhaltenden Theaters nebeneinander stehen, insgesamt aber die Tendenz zur Unterhaltung sich verstärkt.“ Vgl. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück, S.253.

26 Vgl. Erwin Rotermond: Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth, in: ders.: Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur, hrsg. v. Bernhard Spies, Würzburg 1994, S. 118-137. Die Erneuerung des Volksstücks, so Rotermond, fällt dabei bei Zuckmayer und Horváth geradezu antipodisch aus.

27 Vgl. Herbert Herzmann, der schreibt, dass die Volksstücke des 20. Jahrhunderts „Techniken, Strukturen und Themen“ der Altwiener Vorgänger wieder aufgreifen würden. Herbert Herzmann: Tradition und Subversion, S. 14.

28 In der Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet sich immer wieder die Formulierung vom Verfall des Volkstheaters, eine Formulierung, die sich stark an den Urteilen der Zeitgenossen orientiert. Dergleichen Niedergangs- und Verfallskonzeptionen sind allerdings kritisch zu betrachten. Vgl. Thomas Schmitz: Das Volksstück, Stuttgart 1990, S. 2f.

29 Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück S. 273.

30 Der Begriff der Renaissance meint dabei das Wiederaufleben einer bestimmten Volksstücksform, eben der gesellschaftlich-kritischen. Andere Spielformen existierten selbstverständlich weiterhin oder erleben, wie beispielsweise die Operette, ihre Blütezeit.

Form des Volksstücks, wobei ihre Stücke eine subversive sowie pädagogisch-aufklärerische Wirkung entfalten sollten. Es geht nun um die Entlarvung von Provinzidyllen, das Bieder-Volkstümliche wird in seiner Bosheit ausgestellt und über eine kritische Analyse der Sprache soll es zu einer „Demaskierung des Bewusstseins“³¹ (Horváth) kommen. War die Verwendung des Dialekts schon zuvor vor allem ein Kunstgriff, wird er nun gezielt genutzt, um die psychischen Beschädigungen der Figuren zu demonstrieren und gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnisse zu illustrieren. Der Dialekt wird zum Mittel der Kritik, er wird Psycholekt und Soziolekt, er „gehört nicht nur zum Lokalkolorit, sondern hat eine sozialkritische Funktion.“³² Dazu gehört auch die Inszenierung der Sprachlosigkeit, die, gemeinsam mit der kritischen Funktionalisierung des Dialekts, auch zu den zentralen Komponenten der zweiten Renaissance des Volksstücks in den 60er Jahren zählt.

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

31 Vgl. Holger Sandig: Spielstile des kritischen Volkstheaters, S. 26. Horváth bezeichnete die Sprache seiner Figuren als „Bildungsjargon“, der in seinen Stücken dadurch entsteht, „dass sich in die stilisierte süddeutsche Melodie der Figuren das Bemühen einschleicht, die Sprache der Oberschicht zu imitieren.“ Ebd.

32 Jürgen Hein: Das Volksstück, S. 19. Allerdings ist der genutzte Dialekt eher eine Art Kunst-Dialekt; vgl hierzu Ernest W.B. Hess-Lüttich: Kommunikation als ästhetisches Problem. Vorlesungen zur Angewandten Textwissenschaft, Tübingen 1984, S. 148-182.

33 Vgl. Wend Kässens, Michael Töteberg: Fortschritt im Realismus? Zur Erneuerung des kritischen Volksstücks seit 1966, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, 6 (1976) , S. 30.

34 Thomas Schmiz: Das Volksstück, S. 17.

35 Zum Phänomen des Theaterwunders vgl. Jürgen Schröder: Das Drama: Der mühsame Anfang, in: Wilfried Barner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, 2. akt. und erw. Auflage, München 2006, S. 104

36 Theodor W. Adorno: Reflexion über das Volksstück, in: ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 693.

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 47³⁹), 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

37 Wend Kässens, Michael Töteberg: Fortschritt im Realismus?, S. 31.

38 Vgl. Helmut Kiesel: Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls, in: Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, hrsg. v. Ulrich Ott, Friedrich Pfäfflin, Marbach 1998, S. 593.

39 Der strukturelle Wandel, dem die Gruppe 47 letztlich zum Opfer fällt, kennt eine Reihe medial enorm wirksamer Störungen, die das Sozialsystem „Gruppe 47“ in seiner Reformunfähigkeit erscheinen lässt und die zur Implosion der Gruppe beigetragen haben. Die bekannteste dieser Störungen ist sicherlich Peter Handkes Auftritt in Princeton 1966, aber auch die Störung des Treffens in der Pulvermühle durch Studenten im Jahre 1967 gehört dazu. Vgl. hierzu Friedhelm Kröll: Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47, in: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München, Wien 1986, S. 377.

40 Vgl. Raoul Hübner, Erhard Schütz: Vorbemerkung, in: dies. (Hrsg.): Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens, Opladen 1976, S. 7.

41 Jean-Paul Sartre: Qu'est-ce que la littérature?, in: ders.: Situations, II, Paris 1948, S. 72.

vorliegt. Diese Einsicht deckt sich mit jener der systemtheoretisch operierenden Literaturwissenschaft, die Literatur als Symbol- und *Handlungssystem* beschreibt.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.⁴³ Auch Turrini verortet sein eigenes Schreiben dezidiert im Kontext gesellschaftspolitischen Engagements⁴⁴ und Mitterer setzt den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit und seine Politisierung in eins.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.⁴⁶ Der Anspruch, für das Volk zu schreiben – also die *Intention Volksstück*, die wirkungs- und adressatenbezogene Dimension

42 Vgl. Claus-Michael Ort: Texttheorie - Textempirie - Textanalyse. Zum Verhältnis von Hermeneutik, Empirischer Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, in: Achim Barsch, Gebhard Rusch und Reinhold Viehoff (Hrsg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion, Frankfurt/M. 1994, S. 104-122.

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

44 Vgl. hierzu: Nicholas J. Meyerhofer: Peter Turrini as Political Writer, in: Jutta Landa (Hrsg.): „I Am Too Many People“. Peter Turrini: Playwright, Poet, Essayist, Riverside 1998, S. 30-43. Zur Position Turrinis in der Auseinandersetzung um experimentelle und engagierte Literatur in Österreich in den 70ern vgl. Jutta Landa: Realistisch oder experimentell. Frontenbildung in der österreichischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer (Hrsg.): Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur, Berlin 1995, S. 215-224.

45 Vgl. Ursula Hassel, Deirdre McMahon: Interview mit Felix Mitterer, in: dies., Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 291.

46 Thomas Schmitz: Das Volksstück, S. 19. So auch bei Wend Kässens, Michael Töteberg: Fortschritt im Realismus?, S. 45, wo es heißt: „Der Erfolg gerade in den städtischen Staatstheatern hat das neue Volksstück in den nicht unberechtigten Verdacht gebracht, ein besonderes Bedürfnis des bildungsbürgerlichen Theaterpublikums zu erfüllen.“

– blieb trotz berechtigter Kritik aber bestehen.⁴⁷ „Volk“ muss hier, wie dies weiter oben schon angedeutet wurde, als funktionaler Begriff verstanden werden, der sich in Abgrenzung zum bürgerlichen Theaterbetrieb ergibt. Welche Teile der Bevölkerung schlussendlich ihm zuzurechnen sind, bleibt offen – als politisierter Begriff zielt er vor allem auf die Masse der Privilegienlosen, der Ohnmächtigen und stummen Machtlosen. Ob es sich bei ihm wirklich um einen „klassenspezifisch analysierten“⁴⁸ Terminus handelt, darf allerdings bezweifelt werden. Seine progressiven, aufklärerischen und pädagogischen Implikationen im Kontext des Volksstücks hingegen scheinen unbestritten.

47 Mit dem Aufkommen einer sich der sogenannten Postmoderne zurechnenden künstlerischen Praxis, die die Unterscheidung von oben und unten respektive hoher und niederer Kunst gezielt sabotiert sowie einer Gesellschaft, deren Mitglieder sich zunehmend durch marktliberale Egalität auszeichnen, muss über den Volksbegriff neu nachgedacht werden. Vgl hierzu den mit Fredric Jameson argumentierenden Aufsatz von Geoffrey C. Howes: Is There a Postmodern Volk? Some Thoughts on the Volksstück in the Television Age, in: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993), S. 17-31, v.a. S. 21.

48 Wend Kässens, Michael Töteberg: Fortschritt im Realismus?, S. 32. Die Autoren bewerten die Stücke von Martin Sperr und Kroetz zu stark nach normativen Vorgaben, die sie aus Brechts „progressivem epischen Theater“ ableiten und dem die neuen Volksstücke nicht genügen könnten, da die sie weder „Klassenbewußtsein noch positive[] Helden“ zeigen würden. (Ebd. S. 37). Dieser Vorwurf mangelnder utopischer Aussichten wurde auch später noch erhoben, so zum Beispiel bei Walter Dimter: Die ausgestellte Gesellschaft, in: Jürgen Hein (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf 1973, S. 237f. Der Autor moniert, dass die meisten Autoren des Neuen Volksstücks keinen positiven Ausblick mehr böten, sondern in den brutalen Zustandsbeschreibungen stecken bleiben würden. Diesem Vorwurf begegnet Eva Kormann, indem sie auf die den Stücken eingeschriebene, klare Wirkungsstruktur hinweist, deren „Mittel indirekter Perspektivenführung“ eine belehrende, aufklärende Didaxe mit sich bringe. Vgl. Eva Kormann: Das neue kritische Volksstück, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Tübingen 1992, S. 102, 105.

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.

50 Vgl. Linda Müller: Großes Theater ums Volkstheater. Überlegungen zu Felix Mitterers "Stigma" und zur Mitterer-Rezeption., in: www.literaturkritik.at, abgerufen am 20. Januar 2016.

sicherlich nicht zwingend. Dass er in der vorliegenden Arbeit dennoch gewählt wird, liegt an zwei Gründen. Zunächst wird dadurch der Anschluss an bereits existierende Forschungsarbeiten und eine gewisse theoretische Fortschreibung des Diskurses erleichtert. Darüber hinaus macht eine systemtheoretisch fundierte Untersuchung von Störungsphänomenen im kritischen Volksstück bereits deshalb Sinn, weil sich das Volksstück – wie gezeigt – stark aus seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen bestimmt, also aus jenem multidimensionalen Komplex, der weiter oben als *Intention Volksstück* bezeichnet wurde. Die Literatursoziologie systemtheoretischer Provenienz bestimmt Literatur generell als ein genuin gesellschaftliches Phänomen, genauer als einen Phänomenbereich, der sich als Gesamtheit der mit Literatur zusammenhängenden Phänomene beschreiben lässt. Was für das Volksstück im besonderen gilt, scheint für Literatur respektive Literarizität im allgemeinen zu gelten: Was unter dem jeweiligen Label verstanden wird, ist nicht beobachtungsunabhängig, sondern von einem Feststellungs- und Zuschreibungsverfahren abhängig.⁵¹ Die *Intention Volksstück* scheint sich in ihren zentralen Definitionsmerkmalen im systemtheoretischen Zugriff auf Literatur zu spiegeln.

51 Zum „Phänomenbereich Literatur“ vgl. Gebhard Rusch: Literatur in der Gesellschaft, in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 170-193, hier vor allem S. 170-172.

III. a Luhmanns „Supertheorie“, oder Bifurkation vs. dritte Option

Luhmanns Ausarbeitung einer soziologischen Systemtheorie hatte bereits zu Lebzeiten des ersten Professors der Bielefelder Universität eine beachtliche Popularität und Komplexität erreicht. Beide Aspekte waren sicherlich Luhmanns unbeirrtem Arbeiten an jenem Projekt einer Theorie der Gesellschaft geschuldet, das schon in der mittlerweile legendär gewordenen Beschreibung anklingt, mit der Luhmann sein Projekt zu Beginn seiner Professorenlaufbahn 1968 in Bielefeld wie folgt ankündigte: „Mein Projekt lautete damals und seitdem: Theorie der Gesellschaft; Laufzeit: 30 Jahre; Kosten: keine.“⁵² Es gehört zu den Curiosa der Wissenschaftsgeschichte, dass diese Einschätzung geradezu erschreckend richtig war; 1997 erschien mit „Die Gesellschaft der Gesellschaft“ das zweite Hauptwerk Luhmanns (nach dem 1984 erschienen „Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie“), das in zwei Bänden die Summe aus knapp 30 Jahren soziologischer Forschung zusammenfasst. Ein Jahr später, 1998, stirbt Luhmann.

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

52 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 11.

53 Vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1984, S. 19.

54 Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt/M. 1997. Der Text wird im Folgenden unter der Abkürzung „GLU“ zitiert.

55 Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie, 3. überarb. u. erg. Aufl., Köln u.a. 2011. Der Name dieser UTB-Reihe („... leicht gemacht“) erweckt seinerseits leicht den Eindruck einer übersimplifizierenden Einfachheit der Darstellung. Gerade Berghaus' Buch hingegen ist ein Beleg für eine gelingende Mischung aus darstellerischer Eleganz und Zugänglichkeit sowie inhaltlicher Schwere.

56 Oliver Jahraus u.a. (Hrsg.): Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2012. Das Werk wird im Folgenden unter der Abkürzung „Handbuch“ zitiert.

als zentrale Herausforderung zeigte – nämlich die Reduktion der Komplexität von Luhmanns Theorie, die sich ja ihrerseits als Komplexitätsreduktion des Phänomens „Gesellschaft“ versteht –, kann hier nur bestätigt werden. Das Sprechen über Luhmanns Theorie, wofür sich geradezu ein eigener Sprachstil ausgebildet hat, ist schwierig und sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass die Erklärung eines Teilaspekts die Erklärung eines anderen Teilaspekts fordert oder nach sich zieht. Einen inhaltlich adäquaten Überblick kann die vorliegende Arbeit demnach nicht leisten. Stattdessen sollen einige für das Theorieverständnis zentrale Termine kurz beleuchtet werden und von dort aus ein relativ geradliniger Pfad zur *Kategorie Störung* eingeschlagen werden – auch wenn Geradlinigkeit sicherlich keine herausragende Qualität des Luhmann'schen Theoriedesigns ist.⁵⁷ Das Vorgehen ist ergo heuristisch motiviert. Es soll in erster Linie Einsichten in die theoretischen Bezüge aktueller Störungstheorien ermöglichen.

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

57 Vgl. GLU, wo betont wird, dass sich „Luhmanns Theorie einer linearen Logik entzieht.“ (S. 12) Für die teils enorm komplexe Struktur dieser Theorie, die manchmal auf den ersten Blick disparate Elemente in eine zumeist fruchtbare Beziehung setzt, steht der zur Ikone gewordene Zettelkasten, mit dem Luhmann Zeit seines Lebens gearbeitet hat. Vgl. hierzu den kleinen Aufsatz „Kommunikation mit Zettelkästen“, in: Niklas Luhmann: Universität als Milieu. Kleine Schriften, hrsg. v. André Kieserling, Bielefeld 1992, S. 53-61.

58 Vgl. Humberto R. Maturana: Autopoiesis, in: Milan Zeleny (Hrsg.): Autopoiesis. A Theory of Living Organisations, New York 1981, S. 21-32.

59 Niklas Luhmann: Soziale Systeme, 79. Vgl. auch Jasmin Siri: Art. „System / Umwelt“ in: Handbuch, S. 124, Sp. 1. Siehe auch die Formulierung in „Die Gesellschaft der Gesellschaft“: „Insofern heißt Autopoiesis: Produktion des Systems durch sich selbst.“ (S. 97). Oder in den Worten Anthony Giddens: „Social Systems are like buildings that

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

Daneben wird auch deutlich, dass Systeme sich nicht gegenständlich, sondern prozessual konstituieren. Es sind nicht Dinge, die darüber entscheiden, ob und welche Art von System jeweils vorliegt, sondern eben Operationen. Zudem sind auch Systeme selbst keine in der Welt schlicht vorfindbaren Entitäten, sondern sie sind Resultate einer Beobachtung, wobei gilt: Beobachten meint „Bezeichnen im Rahmen einer Unterscheidung.“⁶¹ Indem beobachtet wird, wird Beobachtetes unterschieden und begrifflich gekennzeichnet („dies ist A und nicht B“). Diese Konzeption hat eine ontologische und eine epistemologische Konsequenz. Zum einen ist der ontologische Status eines Systems abhängig von einer Beobachtung (Selbst- oder Fremdbeobachtung). Zum anderen ist das Erkennen an Unterscheidungen gekoppelt, die ihrerseits nicht selbst in der Welt vorkommen. Ein schlichtes „in die Welt Blicken“ gibt es nicht; Beobachtungen und auf sie fußende Erkenntnisse sind abhängig von zuvor getroffenen beobachtungsleitenden Unterscheidungen, die aus Aussagen über die Realität beobachterabhängige Konstruktionen machen.⁶² Epistemologisch ist Luhmann ergo dem Konstruktivismus zuzuordnen.

Systeme unterscheiden sich durch die Art ihrer Operationen. Psychische Systeme beispielsweise operieren mittels Bewusstseinsakten (Gedanken im weitesten Sinne, die dadurch Bewusstsein erst konstituieren), während die Operationsweise sozialer Systeme die Kommunikation ist. Wo kommuniziert wird, liegt ein soziales System vor und *nur* wo kommuniziert wird, liegt ein soziales System vor.⁶³ Die bereits von der Beobachtung bekannte Idee der Selektion (beobachten

at every moment constantly reconstructed by the very bricks that compose them.“ Anthony Giddens: *Sociology. A Brief but Critical Introduction*, 2. Aufl., New York u.a. 1987, S. 12.

60 Vgl. Margot Berghaus: *Luhmann leicht gemacht*, S. 51f.

61 Achim Brosziewski: *Beobachtungen der Moderne in der Systemtheorie von Niklas Luhmann*, in: Carsten Stark, Christian Lahusen (Hrsg.): *Theorien der Gesellschaft. Einführung in zentrale Paradigmen der soziologischen Gegenwartsanalyse*, München 2002, S. 102.

62 Berghaus betont, dass man es in diesem Kontext nicht mit „den Aussagen *abgebildeter* Realität, sondern immer und ausschließlich mit von Beobachtern *konstruierter* Realität zu tun“ hat. Margot Berghaus: *Luhmann leicht gemacht*, S. 27. (Hervorhebungen im Original)

63 „Der elementare, Soziale 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 selegiert⁶⁴) taucht im Rahmen der Kommunikation wieder auf. Luhmann begreift „Kommunikation als Synthese dreier Selektionen, als Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen.“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 geht⁶⁶). Zum anderen definiert sich der Erfolg eines Kommunikationsaktes, sein eigentliches Zustandekommen dadurch, wie die Empfängerseite entscheidet. Es reicht also nicht, dass *jemand* (der ehemalige Sender, Luhmann spricht vom „Alter“⁶⁷) aus einer Menge an möglichen Mitteilungsinformationen eine *selegiert*,⁶⁸ und sich dazu entschließt, diese auf *bestimmte Art* mitzuteilen (was wiederum eine Selektion ist – er hätte ja auch etwas Anderes *anders* mitteilen können).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 Empfängers, dem „Ego“ nach Luhmann.⁷⁰ Verstehen meint hierbei: Verstehen, dass es eine Differenz zwischen Information und Mitteilung gibt, dass eine Selektion stattgefunden hat.

ist ein Beobachtungsprozess, also ein „Unterscheiden und Bezeichnen.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 69. Für einen konzisen Überblick über das Verhältnis von Kommunikation und Bewusstsein respektive psychischem System vgl. Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 68-72.

64 Oder, in Luhmanns Worten: „Kommunikation greift aus dem je aktuellen Verweisungshorizont, den sie selbst erst konstruiert, etwas heraus und läßt anderes beiseite. Kommunikation ist Prozessieren von Selektion.“ Soziale Systeme, S. 194.

65 Ebd., S. 203.

66 Man spricht hierbei auch vom Shannon-Weaver-Modell. Vgl. Warren Weaver, Claude Elwood Shannon: The Mathematical Theory of Communication, Urbana 1949.

67 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 1136f.

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.

69 „Eine Mitteilung ist also immer eine Selektion: eine Entscheidung *für* eine bestimmte Information, *gegen* andere mögliche; *für* bestimmte inhaltliche Sinnvorschläge und formale Darstellungsweisen, *gegen* andere mögliche.“ Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht, S. 81. (Hervorhebungen im Original)

70 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 1136f. Ego und Alter sind dabei keine Personenbezeichnungen; auch Organisationen oder Systeme können jeweils als Ego und Alter fungieren.

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

Im Verstehen der von Alter initiierten Differenz synthetisiert Ego alle drei Selektionen zu einem Kommunikationsakt. Dieses Kommunikationsmodell macht deutlich, warum Kommunikation im großen Maße risikobeladen ist. Indem Ego versteht, dass eine Differenz, eine Selektion vorliegt, lässt dies vielfältige Fragen zu. Warum wurde *diese* Information mitgeteilt, warum jetzt, ist sie vollständig, werden weitere wichtige Informationen zurückgehalten, handelt es sich um Wichtiges, Nebensächliches, vielleicht sogar Irreführendes, und so weiter. Luhmanns Modells trägt damit auch der eklatanten Störanfälligkeit alltäglicher und spezialisierter Kommunikation Rechnung.

Soziale Systeme organisieren ihre Kommunikation. Dazu werden sie schon durch die Tatsache gezwungen, dass ihre Existenz am Fortgang der Kommunikation hängt – wie gesagt, operieren heißt existieren. Ein System tendiert ergo dazu, seine Kommunikation so zu organisieren, dass Kommunikationen immer weitere Anschlusskommunikationen ermöglicht. Anders formuliert: Die Selektionen von Alter und Ego müssen zueinander passen, sonst erlischt Kommunikation. Da das Feld möglicher Informationsselektionen immens ist (es ist die Summe dessen, was Umwelt ist und damit ein grundsätzlich für das System unüberblickbarer Bereich), nutzen Kommunikationssysteme Medien, deren zentrale Aufgabe es ist, den Selektionsraum zu

71 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 97.

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.

74 Niklas Luhmann: Probleme mit operativer Schließung, in: ders.: Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch, Opladen 1995, S. 15. Luhmanns Medienbegriff hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem von Walter Benjamin, vor allem in der Formulierung, die dieser in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ wählt. Dort heißt es, ein Medium sei die „Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert.“ Auch diese Konzeption betont die Funktion des Mediums (Organisation) sowie die dadurch bewerkstelligte Selektionsleistung und partielle „Massage“ (McLuhan) der Kommunikation durch das Medium. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften, Band I, Frankfurt/M. 1980, S. 478.

75 Vgl. Mario Grizelj: Art. „Medien“, in: Handbuch, S. 100, Sp. 2.

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 Primärcodierung von Literatur mit anhaltender Kritik konfrontiert. Dominik Schreiber formuliert 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

und ermöglichen den entsprechenden Systemen, Elemente als systemzugehörig zu markieren⁷⁸ sowie Kommunikation auf vorangegangene Unterscheidungen aufzubauen und zugleich fortlaufend Anschlussmöglichkeiten zu liefern. Ergo sichern Systeme mithilfe der Codes nicht nur den kommunikativen Bestand, sie beobachten sich mit ihnen auch selbst.⁷⁹ Die Regeln, gemäß denen ein System den jeweils positiven oder negativen Codewert vergibt, nennt Luhmann Programm. Interessant ist dabei, dass es in einem System mehrere Programme geben kann und Programme dynamisch verstanden werden. Eine einmal als wahr codierte Theorie kann so zum Beispiel im Lichte neuer Daten fortan die Codierung „falsch“ erhalten. Die Identität des Systems, die auf dem Code selbst fußt, wird dadurch nicht infrage gestellt.

Die weiter oben genutzte Formulierung „operativ geschlossen“ bedeutet seinerseits, dass die jeweils systemspezifische Operationsart eines Systems zugleich dessen Grenze markiert; von „außen“ kann nichts auf die Systemoperationen zugreifen, das, was das System am Existieren hält, findet ausschließlich „im“ System statt. Alles, was gemäß diesem Verständnis nicht zum System selbst gehört, ist Umwelt, auch alle anderen Systeme sind für das jeweils infrage stehende System lediglich Umwelt. System ist ergo ein relationaler Begriff, dessen Negativkorrelat die Umwelt darstellt. Durch die Anfangsoperation, die die Systemexistenz initiiert, wird zugleich die Differenz zwischen System und Umwelt realisiert. Die Identität eines Systems wird also durch eine Unterscheidung erst ermöglicht, durch die Differenz zu all dem, was nicht System, sondern Umwelt ist. Es gibt damit aber auch nicht nur *eine* Umwelt, sondern Umwelt ist relativ zu jedem System neu zu bestimmen. Differenz geht Identität voraus – Luhmann verfolgt einen differenztheoretischen Ansatz.⁸⁰ Allerdings darf man sich Systeme nicht wie Monaden vorstellen. Operative Geschlossenheit meint zwar, dass die systemreproduktiven Prozesse nur durch das System selbst

unterliegt. Sie können prinzipiell alles auf jede erdenkliche Weise *beobachten*.“ Dominik Schreiber: Literarische Kommunikation. Zur rekursiven Operativität des Literatursystems, in: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 1 (2010), S. 2.

78 Vgl. Achim Brosziewski: Beobachtungen der Moderne in der Systemtheorie von Niklas Luhmann, S. 114.

79 Vgl. GLU, S. 36. Codes strukturieren also Selbst- und Fremdreferenz.

80 Vgl. Irmhild Saake: Art. „Systemtheorie als Differenzierungstheorie“, in: Handbuch, S. 41-47.

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.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.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.“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.“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.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.“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

81 Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl., Opladen 1996, S. 190.

82 Vgl. Niklas Luhmann: Soziale Systeme, S. 239. Vgl. auch GLU, S. 186.

83 GLU, S. 186.

84 Ebd.

85 Vgl. Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritationen. Abweichung oder Neuheit, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4, Frankfurt/M. 1995, S. 61.

86 Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritationen, S. 61f. Luhmann betont diesen Aspekt immer wieder. So heißt es in „Die Gesellschaft der Gesellschaft“, S. 792: „Irritation ist ein jeweils systemeigener Zustand ohne Entsprechung in der Umwelt des Systems. [...] Die Umwelt ist, wie sie ist. Über Irritation kann man also, genau genommen, nur mit Systemindex sprechen.“

Luhmann eine ausgemachte Sache, immerhin müssen sie ja auf ihre selbstdeterminierten 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 Strukturveränderung entspricht⁹¹), 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.

91 Luhmann spricht davon, dass die Störung durch veränderte Systemstrukturen konsumiert wird. Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 791. Vgl. auch Anm. 237.

Luhmann zusammen: „Irritationen = Widerstand von Kommunikation gegen Kommunikation.“⁹²

Die Systemreaktionen „erinnern“ und „vergessen“ können demnach auch verstanden werden als Frage danach, ob Kommunikation (quantitativ und qualitativ) erweitert werden soll.⁹³

Luhmann konstatiert, dass in der modernen Gesellschaft – worunter er das Resultat des Transformationsprozesses funktionaler Ausdifferenzierung versteht – die Irritationsfähigkeit einzelner Subsysteme und der Gesellschaft als ganzes enorm zugenommen hat. In positiver Hinsicht bedeutet dies, dass einzelne Subsysteme in den vergangenen Jahrzehnten eine enorme Entwicklung durchlaufen haben. Als naheliegendste Beispiele seien das Kunst- und das Wissenschaftssystem genannt, die sich geradezu „aus der Differenz zu dem [verstehen], was bereits vorliegt.“⁹⁴ Diese positiv respektive produktiv verarbeiteten Störungen sind natürlich ihrerseits Bestandteil gesellschaftlicher Kommunikation, in der es zunehmend zur Artikulation von Irritationen über die beständigen Irritationen kommt.⁹⁵ Dies hängt mit den Folgekosten der funktionalen Ausdifferenzierung des Gesellschaftssystems zusammen, die unter anderem dazu führt, dass es keine koordinierende Zentralinstanz mehr gibt, die verbindliche Störungsreaktionen für die einzelnen Systeme vorgeben kann.⁹⁶ Die Gesellschaft zeigt sich durch die von ihr selbst gemachten Veränderungen in der Umwelt irritiert und obwohl diese Irritationen kommuniziert werden und damit als Problem bewusst sind: Lösungen finden sich jeweils nur in den Funktionssystemen. Anders formuliert: „Die funktionale Differenzierung greift in ihren Auswirkungen stärker in die

92 Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritationen, S. 63.

93 Damit wird auch klar, dass Irritationen direkt mit der Frage nach der Systemevolution verbunden sind. Vgl. GLU, S. 53.

94 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 794.

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.

Umwelt ein, aber sie sorgt nicht für eine gesellschaftszentrale Behandlung der Folgen.“⁹⁷ Dies führt zunehmend dazu, dass Irritation als gesellschaftlicher Dauerzustand 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

97 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 795.

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.“¹⁰¹

Die Formulierung rigider Inklusionsbedingungen (die ja zugleich eine Erweiterung von Exklusionsmöglichkeiten 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

101 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 627.

die Ränder der Gesellschaft nennt¹⁰² – 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.¹⁰³ Die schnell erhobenen Forderungen von Abschiebung oder Inhaftierung machen dies nur allzu deutlich.

102 Hier muss angemerkt werden, dass es so etwas wie einen klaren Rand der Gesellschaft in der systemtheoretischen Konzeption nicht mehr gibt, weil es so etwas wie ein außerhalb der Gesellschaft nicht mehr gibt. Die Verdrängung an den Rand einer Gesellschaft ist ergo eine Raummetapher, die das permanente Ausschließen aus Kommunikationsnetzwerken meint. Räumlich ist der Obdachlose immer noch *in* der Gesellschaft; es spricht nur niemand mehr mit ihm.

103 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 632f.

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

Die vorangegangene Diskussion des Störungsbegriffs bei Niklas Luhmann hat deutlich gemacht, dass das Phänomen *Störung* erwartungsabhängig ist und die Identifikation einer Irritation noch nichts darüber aussagt, wie man mit ihr umzugehen hat – das System hat hierbei (gemäß der erwähnten Bifurkation) zwei Möglichkeiten, erinnern und vergessen. Auf dieser systemtheoretischen Basis wurden in den vergangenen Jahren mehrere theoretische sowie anwendungsspezifische Arbeiten geleistet, bei denen sich vor allem Carsten Gansel mit einer Vielzahl sich mit dem Phänomen *Störung* befassenden Arbeiten hervorgetan hat.¹⁰⁴ Gansel betont dabei immer wieder die bei Luhmann angelegte Produktivität des Störungsbegriffs und wendet sich damit gegen eine Lesart, die Störungen vor allem in ihren dysfunktionalen Dimensionen wahrnimmt und „Störung“ als pejorativen Begriff versteht.¹⁰⁵ Dass der Begriff grundsätzlich beide Lesarten zulässt, ist offenkundig und dass die produktive Irritationsfähigkeit von Systemen ihrerseits zu negativen Folgen führen kann (wie weiter oben angedeutet), gehört zum Phänomen der Störung sicherlich ebenso dazu, wie seine Potenz, „eingeschliffene Denk- und Verhaltensdispositionen [aufzubrechen] und Neuerungen in Gang“¹⁰⁶ zu setzen.

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;

104 Die wichtigsten Bände sind hierbei Carsten Gansel, Paweł Zimniak (Hrsg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg 2011; Carsten Gansel, Paweł Zimniak (Hrsg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg 2012; Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hrsg.): *Das 'Prinzip Störung' in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2013; Carsten Gansel (Hrsg.): *Störungen in Literatur und Medien. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Heft 4/2014.

105 Vgl. Carsten Gansel: *Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie „Störung“ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur*, in: ders., Norman Ächtler (Hrsg.): *Das 'Prinzip Störung' in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2013, S. 32.

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.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.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 *Entstörung* sowie der Konzeption von *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: *Wie* wird gelernt, *wie* wird vergessen, *wie* wird ignoriert und *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:

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

107 Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibsysteme 1800/1900*, 4., vollständig überarbeitete Neuaufl., München 2003.

108 Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 41 (Zitat) sowie S. 49 (Transparenz).

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

Solche liminalen Räume, in denen im Modus künstlerischer Kommunikation gesellschaftliche Selbstbeobachtung stattfindet – und die mitunter mit dem Konzept des „Dritten Raumes“ von Homi Bhabha in Verbindung gebracht werden¹¹⁰ –, 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 *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.¹¹¹

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

109 Carsten Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie „Störung“, S. 36. Gansel stützt sich an dieser Stelle auf die anthropologischen Arbeiten zur Liminalität respektive zum Liminalen des schottischen Anthropologen Victor Turner. Vgl. Victor Turner: *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

110 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London 2004. Allerdings wäre an dieser Stelle genauer darauf einzugehen, inwiefern der Gebrauch des Terminus „Dritter Raum“ über eine reine Metapher hinausgeht oder ob es sich hier eher um eine Denkfigur handelt, die den Prozess kultureller Innovation zwar anzeigt, aber nicht erklären kann.

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 irritieren kann), ist allerdings offenkundig und unter dem Begriff der Kulturindustrie hinlänglich 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.¹¹² Wie weiter oben schon erwähnt wurde, kennen moderne Gesellschaften nur noch die Möglichkeit, Kommunikatoren innerhalb der Gesellschaft zu exkludieren – ein tatsächlich räumliches *Draußen* gibt es nicht mehr. Exklusion findet also immer innerhalb einer Gesellschaft statt. Resultat dieser Paradoxie sind erwähnte Institutionen wie das Gefängnis.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) **Aufstörung** im Sinne von Aufmerksamkeit erregen (intergrierbar/restitativ)
- 2) **Verstörung** im Sinne einer tiefgreifenden Irritation (reparierbar/regenerativ)
- 3) **Zerstörung** im Sinne nachhaltiger Umwälzungen (nicht intergrierbar/irreversibel)¹¹⁴

112 Vgl. unter anderem Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1976. Die anregende (aber leider an Selbstdarstellung kränkelnde) Kritik von Byung-Chul Han zielt auf den von Foucault genutzt Begriff der Disziplinarmacht ab, der die Gegenwart nicht beschreiben könne, weil das herrschende neoliberale Regime „die Fremdausbeutung in die Selbstaussbeutung“ verwandle und ergo nicht mehr als externe, sondern als interne Macht fungiere. Ob Han damit nicht trotzdem in der Foucaultschen Tradition steht, bleibt zu diskutieren. Byung-Chul Han: Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken, Frankfurt/M. 2014, S. 15.

113 Gefängnisse können natürlich nicht verhindern, dass einmal aufgetretene Störungen im kommunikativen Gedächtnis eines Systems weiterhin erhalten bleiben und fortgehend kommuniziert werden. Nichts, was in einem System einmal kommuniziert wurde – so Luhmann – lässt sich jemals ungeschehen machen. Jede Operation ist irreversibel und lässt ein Zurückspringen auf einen früheren Systemzustand nicht zu – was selbstverständlich totalitär und autoritär agierende politische Systeme nicht davon abhält, genau dies zu versuchen und damit die gesellschaftliche Kommunikation hermetisch zu machen. Fälle, in denen dies restlos gelingt, sind hingegen selten. Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 475: „Das System gerät nie wieder in den früheren Zustand. Es kann nur erinnern und vergleichen.“

114 Carsten Gansel: Carsten Gansel: 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.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“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.¹¹⁷ Hier findet Kommunikation, wenn auch stark modifiziert, immer noch statt.

Auf die Frage einer gänzlichen Systemzerstörung geht aber auch Gansel nicht ein. In dem von ihm herausgegebenen Band „Das *Prinzip Störung* in den Geistes- und Sozialwissenschaften“, der auf einer 2010 stattgefundenen Tagung basiert, taucht die Frage nach der Möglichkeit eines auf Störungen basierenden Systemkollaps aber trotzdem auf. So fragt Burkhard Meyer-Sickendiek in seinem dort publizierten Beitrag explizit nach den „Grenzen des systemtheoretischen Konzepts“.¹¹⁸ Seine Kritik geht dabei von der Annahme Luhmanns aus, dass Systeme Störungen immer in Sinn übersetzen, um sie somit weiterbehandeln zu können. Diese Konzeptualisierung, so Meyer-Sickendiek, übersehe, dass Störungen auch das Potential haben, „zu einem nachhaltigen Konflikt zwischen Störer und Gestörtem, ja gar zu einer Eskalation“¹¹⁹ zu führen – wobei die Eskalation hier

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.

116 Carsten Gansel: Zur Kategorie Störung in Kunst und Literatur – Theorie und Praxis, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 61.4 (2014), S. 318.

117 Eventuell ließe sich hier der Begriff der „Katastrophe“ anbringen, den Luhmann bestimmt hat als einen „relativ raschen Übergang eines Systems zu einem anderen Prinzip der Stabilität.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 655.

118 Burkhard Meyer-Sickendiek: „Ruhestörer“ von Heine bis Harden. Perturbation als Eskalation in der deutsch-jüdischen Moderne, in: Carsten Gansel, Norman Ächtler: Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin, Boston 2013, S. 131.

119 Ebd. Vgl. die äußerst lesenwerte Rezension zu besagtem Tagungsband von Christoph Kleinschmidt („Störungen im System“), in der dieser hervorhebt, dass vor allem das stringente Theoriedesign, mit dem Gansel und Ächtler das Phänomen Störung in den Griff bekommen wollen, dazu führt, dass der Phänomenbereich limitiert wird. Genau darauf weist Meyer-Sickendiek hin und unterläuft „das von den Herausgebern angeführte Produktivitätsargument.“

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*

Von den drei in dieser Arbeit zu besprechenden Dramatikern ist Franz Xaver Kroetz mit Abstand jener, dem die größte mediale und wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugekommen ist – auch wenn diese Aufmerksamkeit seit Mitte der 90er Jahren merklich nachgelassen hat. Seine älteren Stücke werden seither zunehmend seltener aufgeführt und die neuen, die in der ersten Hälfte der 90er entstanden, kamen trotz medialem Echo nicht über die Uraufführung hinaus.¹²⁰ Dazu kam, dass Kroetz' Selbstverständnis als politischer Autor von ihm bereits in den 80ern zunehmend abgemildert und relativiert wurde (vor allem durch seine Tätigkeit als Reporter der Springer-Presse¹²¹), was bei einer gewissen Anhängerschaft für Verwirrung und zunehmende Distanzierung geführt haben mag. Zudem nahm die Produktion, die gerade in der Zeit zwischen 1970 und 1984 enorm hoch gewesen ist, spürbar ab und führte mehrmals zu Äußerungen, gemäß denen der Autor Kroetz nichts mehr zu sagen habe, zumindest nicht als Dramatiker; seit seinem 70. Geburtstag am 25. Februar 2016 gibt es hingegen wieder Gerüchte um ein neues Stück des einstigen *enfant terrible* der deutschen Bühnen.¹²²

Diesem zunehmenden Bedeutungsverlust steht der Umstand gegenüber, dass Kroetz in den Jahren zwischen 1971 und 1980 zu den populärsten und meistgespieltesten Autoren Deutschlands gehörte. 1975/76 hatte Kroetz, gerade einmal dreißig Jahre alt, seine größten Erfolge zu verbuchen: „Acht seiner inzwischen über 20 Stücke wurden an bundesdeutschen Theatern 653 mal

120 Vgl. Heinz Ludwig Arnold, Michael Töteberg und Uli Voskamp: Franz Xaver Kroetz, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur online (<https://www.munzinger.de/search/klg/Franz+Xaver+Kroetz/333.html>, zuletzt abgerufen am 27.03.2016).

121 Hier, so scheint es, tritt die berühmte Fernsehfilmfigur des Klatschreporters Baby Schimmerlos, die Kroetz in der von Helmut Dietl produzierten sechsteiligen Fernsehsendung „Kir Royal“ (1986) gespielt hat, in die Wirklichkeit über. Dies sowie die Tatsache, dass Kroetz sich in mehreren Illustrierten sich teils äußerst detailreich über sein Privatleben (u.a. seine Ehe mit Marie Theres Relin) äußerte, hat seinem Ruf als kritischer Autor nachhaltig geschädigt.

122 Vgl. Christine Dössel: Ewige Hirnwut, in: SZ online (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/franz-xaver-kroetz-wird-ewige-hirnwut-1.2877802>, abgerufen am 16.03.2016).

aufgeführt.“¹²³ Kroetz wurde in kürzester Zeit zum gefeierten Star, zum „Wunderkind des deutschen Gegenwartstheaters“,¹²⁴ wozu sicherlich auch seine Kunstfertigkeit in Sachen Selbstinszenierung beigetragen hat. Der Erfolg des bayrischen Dramatikers muss zudem mit dem oben bereits erwähnten Strukturwandel der deutschen Literaturszene ab Mitte der 60er Jahre in Verbindung gebracht werden.¹²⁵ Die zunehmend geforderte Politisierung der Literatur, eine von Studenten und Intellektuellen eingeforderte Steigerung der gesellschaftlichen Relevanz kam vor allem jenen Autoren zugute, die ihr Schreiben operativ, also als gesellschaftlich wirksam konzipierten und es vor allem an der konkreten Wirklichkeit ausrichteten. Dabei gerieten vor allem jene sozialen Bereiche in den Blick der Literatur, denen zuvor wenig bis kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde, vor allem die sozial-ökonomischen Randbereiche, denen man sich – unterstützt von der theoretischen Klaviatur des Neo-Marxismus – auch analysierend nähern wollte. Man wollte (ähnlich wie die sich in den 60ern etablierende Arbeiterliteratur) der Feststellung Walter Jens, die gegenwärtige Literatur zeige den Menschen im „Zustand eines ewigen Feiertags“¹²⁶ entgegentreten und nicht nur die Arbeit als gesellschaftliche Tätigkeit porträtieren, sondern vor allem ihre verheerende Auswirkung auf den einzelnen Arbeiter sowie en gros für die Klasse der Arbeiter zeigen. Literarisches Schreiben wurde verstanden als Analyse der Gesellschaft und ihrer Herrschaftsbeziehungen und Kroetz galt vielen als jener Autor, der den genauesten Blick auf jene sozialen Randerscheinungen besaß: „Keiner der Dramatiker seiner Generation hat Auge und Ohr so nahe an den Tätigkeiten und Gesprächen von Menschen unterer Schichten, kennt ihre Ängste und Hoffnungen, ihre Enttäuschungen und Frustrationen wie er.“¹²⁷

123 Heinz Ludwig Arnold, Michael Töteberg und Uli Voskamp: Franz Xaver Kroetz, keine Paginierung.

124 Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, München 1978, S. 7.

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.

126 Zitiert nach Wolfgang Promies: Arbeiterdichtung – Literatur der Arbeitswelt, in: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München, Wien 1986, S. 415.

127 Walter Hinck: Deutsche Dramatiker in der Bundesrepublik seit 1965, in: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hrsg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte, Königsstein/Ts. 1980, S. 69.

Kroetz' Schaffen wird zumeist in drei Phasen eingeteilt (wobei man sich fragen muss, ob man seit 2001 nicht zusätzlich von einer Phase des Schweigens sprechen muss), die sich hinsichtlich ihrer Dramaturgie unterscheiden. Nach den ersten „Gehversuchen“ des jungen Kroetz (eine Phase, der auch eine Anzahl vom Autor vernichteter Stücke umfasst), changierend zwischen klassisch-moderner Ästhetik und Bauernschwank, tritt Kroetz in jene Phase ein, die ihn zunächst bundesweit und sodann international bekannt machen sollte. Gekennzeichnet ist diese von „aggressiv-realistische[n] gesellschaftliche[n] Momentaufnahmen“,¹²⁸ die alle in einer Katastrophe enden. Die Dramaturgie jener Stücke (zu denen auch das hier zu besprechende „Wildwechsel“ gehört), die vor allem mit den dramatischen Vorlagen von Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth in Verbindung gebracht werden,¹²⁹ lässt die präsentierten Konfliktsituationen katastrophisch enden und ergo die gezeigten Figuren scheitern. Ihre kritische Potenz bekommen die Stücke durch die Aggressivität der Darstellung, durch ungeschönt-realistische Milieuschilderungen, wobei sich Kroetz vor allem der später in der Forschung topisch gewordenen Sprachlosigkeit seiner Figuren bedient, um ihre mentale Abhängigkeit und Deformation darzustellen. Kroetz hat sich später in einer Vielzahl von Artikeln zur Schreibweise Horváths bekannt und vor allem dessen Art, Stille und Jargon zu nutzen, um misslingende Kommunikation zu inszenieren, hervorgehoben. Während sich aber Horváths Figuren im sogenannten „Bildungsjargon“ verfangen, können sich Kroetz' Figuren häufig gar keiner Sprache mehr bedienen.¹³⁰

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

128 Jürgen Hein: Franz Xaver Kroetz: Oberösterreich, Mensch Meier, Frankfurt/M. 1986, S. 15.

129 Ergo werden diese Stücke als kritische Volksstücke bezeichnet, wobei zu beachten ist, dass dieses Label den Stücken nachträglich zugesprochen wurde; Kroetz war zum Zeitpunkt, da die frühen Stücke entstanden (1968-1970) weder mit Fleißer noch mit Horváth en detail vertraut. Vgl. Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, S. 23.

130 Kroetz schreibt unter anderem: „So funktionieren meine Figuren genau nach dem Schema der Horváthschen, eben nur mit dem Unterschied, daß ihnen die Sprache des Kleinbürgertums nicht zur Verfügung steht.“ Zitiert nach Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, S. 37.

Soziolekts, einer „schichtgebundenen Sprechweise“,¹³¹ 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,¹³² 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.¹³³

Kroetz mag den Kern dieser Kritik, die sich auch schon früher artikulierte, selbst gespürt haben; jedenfalls lässt sich spätestens ab 1975 nachweisen, dass er verstärkt nach einer Möglichkeit gesucht hat, die Figuren seiner Stücke positive Aussichten artikulieren zu lassen. Diese dritte Phase – die zusammenfällt mit seinem Eintritt in die KPD – ist von konkreten Perspektiven geprägt, davon, dass die zuerst sprachlosen Figuren ihre gesellschaftliche Situation begreifen und versprachlichen können.¹³⁴ Dieser dramaturgische Wandel geht einher mit einem „Vorbildwechsel“,¹³⁵ einem Wechsel von Horváth zu Brecht. Dieser Wechsel wurde auch beschrieben als ein Schritt von einer „naturalistischen Dialog- und Figurenkonzeption“¹³⁶ hin zu einem Realismus, der die gesellschaftlichen Machtstrukturen klarer erfassen kann.¹³⁷ Ziel ist es nun,

131 Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, S. 39. So auch Harald Burger, Peter von Matt: Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen: Franz Xaver Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Zeitschrift für germanistische Linguistik 2.3 (1974), S. 269-298.

132 Vgl. Ernest Hess-Lüttich: Neo-Realismus und sprachliche Wirklichkeit, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 301f. Hess-Lüttich wendet sich u.a. gegen Evalouise Panzner, die die frühen Stücke Kroetz' als „Porträts der Ränder unserer Gesellschaft“ bezeichnet hatte. Evalouise Panzner: Franz Xaver Kroetz und seine Rezeption. Die Intentionen eines Stückeschreibers und seine Aufnahme durch die Kritik, Stuttgart 1976, S. 14.

133 Christiaan L. Hart Nibbrig: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt/M. 1981, S. 208.

134 Jürgen Hein: Franz Xaver Kroetz, S. 16. Hein schreibt: „In der Darstellung des durch den Arbeitsprozeß und die Lebensbedingungen entfremdeten Menschen ist bei Kroetz zwischen 1970 und 1984 ein Wandel, wenn nicht eine Entwicklung festzustellen.“ Ebd., S. 11.

135 Ebd., S. 21.

136 Walter Hinck: Deutsche Dramatiker in der Bundesrepublik seit 1965, S. 69.

137 Zur Naturalismus-Realismusdebatte vgl. Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, S. 29 sowie Michelle Mattson: The Construction of a Political Aesthetic, S. 32-41.

das Typische¹³⁸ 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.

Kroetz schrieb sein Stück „Wildwechsel“ bereits 1968, die Uraufführung fand allerdings erst 1971 in Dortmund statt. Die Inspiration für dieses Stück fand Kroetz in einem Mord, von dem er aus der Zeitung erfuhr und gemäß diesem er den größten Teil den Plot des Stückes arrangierte. Neben diesem ersten Medienwechsel – vom Prätext der Zeitung¹³⁹ zum eigentlichen Stück – lässt sich noch ein zweiter anführen, nämlich jene Verfilmung des Stückes durch den ehemaligen Kollegen Rainer Werner Fassbinder; der Film kam 1973 in die Kinos. Kroetz zeigte sich mit der Verfilmung nicht einverstanden, sie sei zu fatalistisch und die Liebesszenen geradezu pornographisch ausgefallen.¹⁴⁰ Gleichzeitig ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Verfilmung

138 Vgl. Michelle Mattson: *The Construction of a Political Aesthetic*, S. 43f.

139 Vgl. Elke Gösche: *Franz Xaver Kroetz' „Wildwechsel“*. Zur Werkgeschichte eines dramatischen Textes in den Medien, Frankfurt/M. 1993, S. 30-34.

140 Vgl. ebenda, S. 192-198.

von Fassbinder nicht nur dem Stück selbst, sondern auch seinem Autor eine breite öffentliche Aufmerksamkeit garantierte.

Besagter Plot des Stückes lässt sich in wenigen Zügen skizzieren. Die gerade 13 jährige Hanni lernt den 19 jährigen Franz kennen und beginnt mit diesem eine Liebesaffäre. Als diese entdeckt wird, wird Franz aus dem Betrieb heraus verhaftet und wegen Verführung Minderjähriger inhaftiert. Die Eltern von Hanni, Hilda und Erwin, zeigen sich schockiert von der erwachten Sexualität ihrer Tochter und schieben den Vorfall gänzlich auf Franz, wobei Erwin seiner Tochter Gewalt androht, sollte sie sich noch einmal mit Franz treffen. Genau dies geschieht jedoch, nachdem Franz seine Zeit im Gefängnis abgesessen hat. Als Hanni schließlich schwanger wird, überzeugt sie Franz davon, dass die einzige Lösung die Ermordung des Vaters sei, weil dieser ihrer Liebe im Wege stehe – vor allem aber, weil dieser ihre Schwangerschaft nicht entdecken dürfe. Zudem drohe Franz die erneute Verhaftung. Beide locken schließlich den Vater in ein Waldstück, schießen sie ihn zunächst nieder und erschlagen ihn dann. Die Tat kommt jedoch ans Licht und beide werden verhaftet. Sie sehen sich ein letztes Mal im Gerichtskorridor, wo Hanni Franz mitteilt, dass das Kind verkrüppelt zu Welt gekommen sei. Zwei Stunden nach der Geburt sei es verstorben.

„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.

aufzudrücken und Mutter und Tochter wollen den Vater nicht in den Fernverkehr lassen, weil er dann keinen Abend mehr Zuhause sei.¹⁴² Mit dieser familiäre Funktionalität demonstrierenden Exposition kreiert Kroetz das nötige Kontrastpotential, vor dem die folgenden Szenen sich in ihrer rohen Kommunikation und Gewaltversehrtheit abheben. Wie auch in den folgenden zu besprechenden Stücken von Peter Turrini und Felix Mitterer lässt sich bei Kroetz ein Zug ins Private feststellen, nachdem – wie Walter Hinck es formuliert hat – auf dem deutschen Theater nach 1965 bereits eine „schrumpfende Optik“¹⁴³ auszumachen war, deren populärster Ausdruck die Inszenierung der Provinz darstellte. Paradigmatisch hierfür sind Martin Sperrs „Jagdscenen aus Niederbayern“ von 1966. Kroetz verlegt den Konflikt direkt in die kleinste soziale Einheit: die Familie.¹⁴⁴ Neben ihr kommen kaum andere Figuren vor und jene, die vorkommen, begegnen den Figuren gleichsam von außen – was eine Beobachtung des Konflikt mit systemtheoretischen Vokabular durchaus nahelegt.

Bereits in der zweiten Szene begegnet Hanni dem sechs Jahre älteren Hilfsarbeiter Franz, schon in Szene 3 haben sie das erste Mal Geschlechtsverkehr. Obwohl man annehmen könnte, dass dieser Umstand für ein 13 jähriges Mädchen einer psychologischen Aufstörung par excellence gleichkommen müsste – immerhin ist das Ereignis im besten Luhmann’schen Sinne eines, dem nichts in der Vergangenheit entspricht –, fällt Hannis Reaktion emotional eher kühl aus. Auf Franz’ Kommentar („Das is schön, gell.“) entgegnet sie schlicht mit „Weh hats tan“ sowie „Blutn tu ich wie eine Sau.“ und auf einen weiteren Kommentar von Franz („Jetzt bist nicht mehr jungfräulich“)

142 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, in: ders.: Stücke I, Frankfurt/M. 1989, S. 123-125.

143 Walter Hinck: Deutsche Dramatik in der Bundesrepublik seit 1965, S. 67.

144 Ursula Hassel betont allgemein die Bedeutung der Familie im Werk von Kroetz; ihm gehe es, so Hassel, um die Abbildung der Spannungen zwischen dem individuellen Wertesystem „Familie“ und dem von ökonomischen Zwängen beherrschten „außerfamilialen Bereich“, was die Familie als Kontrastbereich gegenüber anderen gesellschaftlichen Teilbereichen werden lässt. Vgl. Ursula Hassel: „My home is my castle.“ Zur Familiendarstellung in den Dramen von Franz Xaver Kroetz, in: dies., Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1991, S. 177, 182. Gerade diese Fokussierung auf die Familie und ihre Stilisierung als möglicher Hort der Gegenwehr führt Michael Töteberg dazu, Kroetz als einen „zutiefst konservativen Autor“ zu bezeichnen: „Konservativ in dem Sinne, daß traditionsgebundene Werte und Lebensorientierungen (Heimat, Familie, Handwerk) gegen moderne Gesellschaftsstrukturen und technologischen Fortschritt verteidigt werden.“ Michael Töteberg: Ein konservativer Autor. Familie, Kind, Technikfeindlichkeit, Heimat: traditionsgebundene Werte in den Dramen von Franz Xaver Kroetz, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 284f.

erwidert sie knapp: „Das hätt ich mir heut früh nicht gedacht.“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“¹⁴⁶ äußert sie hierauf nicht und auf Franz’ Bemerkung, sie gefalle auch ihm, reagiert sie nur mehr nonverbal: Hanni lächelt.

Das Treffen mit Franz sowie der Geschlechtsverkehr mit ihm scheinen Hanni nicht sonderlich zu irritieren; sie überführt diese Erfahrung direkt in Normalität, die lediglich dadurch gefährdet ist, dass von ihrem Zusammensein niemand erfahren darf. Das Sozialsystem, das sich aus Hanni und Franz bildet, darf von dem Sozialsystem Familie nicht beobachtet werden, da es erwartungsgemäß nur unter der Prämisse einer weitreichenden Störung beobachtet werden kann. Genau dies geschieht zuletzt dadurch, dass Franz verhaftet wird und Erwin und Hilda über das Verhältnis ihrer Tochter mit ihm aufgeklärt werden. Szene 7, in der beide über den Vorfall sprechen, ist hinsichtlich einer störungstheoretischen Untersuchung die zentrale Szene des Stückes, weil hier die Bedingungen der zuvor geschilderte Harmonie des Familienlebens durch die Störung transparent werden. Und zentrale Aspekte dieser Bedingungen sind das Moment des Gehorsam sowie eine konservative Vorstellung jugendlicher Sexualität. Ein Grund, warum Hilda und Erwin so massiv irritiert sind, liegt an dem Umstand, dass sie ihrer Tochter eine – wenn auch scheinbar frühreife – Sexualität nicht zutrauen, letztlich nicht zugestehen. Symbol dieser vermeintlichen sexuellen Unschuld sind Hannis Puppen. Sie sind Ausdruck der Kindlichkeit Hannis, sie schläft noch mit den Puppen¹⁴⁷ und hat unter ihnen eine Lieblingspuppe.¹⁴⁸ Als Symbol gewinnen sie aber nur Bedeutung und Ausdruckskraft für die Eltern, nicht für Hanni selbst (sie mag sie lediglich als

145 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 127f.

146 Ebd., S. 128.

147 Ebd., S. 132.

148 Ebd., S. 131.

Spielzeug betrachten). Die Eltern projizieren ergo ihre eigenen Moralvorstellungen auf ihre Tochter und sehen diese Vorstellungen in den Puppen gespiegelt.

Diese Vorstellung lässt sich am ehesten verstehen als das Konzept einer moralisch induzierten und legitimierten sexuellen Latenzzeit,¹⁴⁹ die auch noch die Adoleszenz zu umfassen scheint und Hanni weiterhin vor allem als Kind (und damit als asexuell) begreift.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.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 müsste kastriert oder gleich aufgehängt werden, überhaupt müsse die Todesstrafe wieder her.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

149 Der Begriff ist Freuds „Die infantile Sexualität“ entnommen, in: Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. V, hrsg. v. Anna Freud et al., London 1942, S. 77.

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 Marielouise Fleisser and Franz Xaver Kroetz*, Columbia 1983, S. 83.

151 Franz Xaver Kroetz: *Wildwechsel*, S. 133.

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, wennes 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.

154 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 134 (dort beide Zitate).

155 Vgl. Christian Morgensterns Gedicht „Die unmögliche Tatsache“, wo es in der letzten Strophe heißt: „Weil, so schließt er messerscharf / nicht sein kann, was nicht sein darf.“ Christian Morgenstern: Die unmögliche Tatsache, in: ders.: Gessammelte Werke in einem Band, 5. Aufl., München 1997, S. 263.

156 „Und morgn tun mir so, als wär nix gwesen, genau wie immer, weili mir an dem alle nicht schuld sind.“ Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 134.

Ersatz für ausbleibende verbale Kommunikation. Dabei gilt: Sprachlosigkeit meint nicht Kommunikationslosigkeit. Gewalt kommuniziert sehr wohl.¹⁵⁷

Die Ohrfeige als „pädagogische Symbolhandlung“,¹⁵⁸ die Fehlverhalten markiert, soll die herrschenden kommunikativen Strukturen und vor allem die kommunikativen Grenzen zementieren. Erwins Schlagen ist ein Akt des Eingrenzens, es limitiert die Kommunikation von Hanni. Diese Eingrenzung findet sich am Ende des Stückes negativ gespiegelt, wenn Hanni, nachdem Franz Erwin niedergeschossen hat, ihren Vater mit dem Gewehrknäuel erschlägt. Hier steht das Schlagen des Anderen im Dienste einer Entgrenzung, es soll Kommunikation ermöglichen, wo zuvor keine möglich war. Die von Hanni erfahrene Gewalt potentiert sich ergo in der von ihr ausgeübten Gewalt. Dabei koppelt sie, wie zuvor Erwin auch, ihre Gewaltausübung an einen Handlungsimperativ; wo Erwin seine Tochter ohrfeigt, um die auch von Hilda sehnlichst gewünschte Ruhe zu erreichen, erschlägt Hanni ihren Vater mit den Worten: „Sterbn sollst, kannst nicht hörn!“¹⁵⁹ Auch sie fordert Ruhe; ewige Ruhe. Es lässt sich also sagen, dass es allen Familienmitgliedern an verbaler Kompetenz fehlt, weswegen physische Gewalt zwangsläufig als Handlungsoption erscheint. Gewalt wird damit zum sprachlichen Code; Schlagen ist Fortsetzung der Sprache mit anderen Mitteln.

Vor allem bei Erwin geht dieses Gutheißens 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 hätt'n sies ihm schon austriebn.“¹⁶⁰) kontrastiert dabei mit dem Gefühl, in einer neuen Zeit zu leben. Während Hilda diese neue Zeit, in der sie sich

157 So nennt Kroetz auch den Mord an Erwin eine sprachlose Ersatzhandlung. Vgl. Rolf Peter Carl: Franz Xaver Kroetz, S. 46. In Szene 16 verbalisiert Erwin seine eigene Sprachlosigkeit, nachdem er seine Tochter wieder geschlagen hat: „Die Red bleibt eim weg.“ Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 146.

158 Winfried Speitkamp: Art. „Ohrfeige“, in: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hrsg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 147.

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 Zeitn, da kommt das ganz von selber.“¹⁶² In diesem Konflikt zwischen Erwin und Hanni als Repräsentanten einer alten und einer neuen Zeit erscheint „Wildwechsel“ als mehr oder minder klassische Bearbeitung eines Generationenkonflikt, wobei es tatsächlich weniger um eine dadurch ausgespielte politische Konfrontation geht; „Wildwechsel“ präsentiert vor allem einen unlösbaren Familienkonflikt.¹⁶³

Das bis dato Gesagte zeigt deutlich, dass das System „Familie“ mit der beobachtenden Störung nur schwer umgehen kann und die erreichte Intensität der Störung bereits beträchtlich ist. Ein Lernen des Systems, eine produktive Aneignung der Störung oder gar ein integrierendes Reagieren (beispielsweise in Form der Akzeptanz Franz´) wird nicht angestrebt, was vor allem an der Haltung von Erwin liegt. Ihre Mutter hingegen zieht Hanni ins Vertrauen, offenbart ihr, dass sie sich weiterhin mit Franz trifft und bittet die Mutter um Verschwiegenheit. Bedeutend an dieser Szene ist vor allem, dass Hanni als Rechtfertigung ihres weiteren Umgangs mit Franz den Begriff der Liebe anbringt. Der Begriff Liebe wird, abgesehen von dem floskelartigen „die Liebe zwischen uns“, von dem Paar in seinen Gesprächen nicht genutzt. Dass Hanni nun die intime Beziehung mit Franz als Liebe codiert, ist ergo auffallend, fügt sich aber in den konstatierten Generationenkonflikt. Mit Luhmann lässt sich Liebe verstehen als ein Kommunikationsmedium, dessen Aufgabe es ist, mittel einer eigenen Semantik Kommunikation zu ermöglichen, in diesem Falle: Kommunikation von Gefühle. Da, wie Luhmann in der ihm eigenen Lakonie feststellt, Liebe selbst kein Gefühl,

161 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 143.

162 Ebd., S. 144.

163 Donna Hoffmeister spricht in diesem Kontext davon, dass „Wildwechsel“ familiäre Machtkämpfe als *modus vivendi* präsentiert. Vgl. Donna Hoffmeister: *The Theater of Confinement*, S. 83.

sondern ein Kommunikationscode ist, lässt sich ihre Semantik simulieren und dissimulieren.¹⁶⁴ Mit der Zunahme an gesellschaftlicher Komplexität seit 1800 – der von Reinhart Koselleck als „Sattelzeit“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) *Tatsache, daß man liebt*.“¹⁶⁶ Liebe ist selbst ein nicht zu begründender Grund.

Wenn Hanni nun ihre (angebliche) Liebe ins Spiel bringt, dann zielt sie genau auf diese legitimatorische Potenz des Begriffes ab. Der Altersunterschied oder die Tatsache, dass sie ja noch ein Schulkind sei, sind vor diesem Hintergrund bedeutungslos. Allerdings scheint schon in dem Gespräch mit der Mutter Hannis Liebesbekundung vor allem eine rhetorische Strategie zu sein, ein Verdacht, der vor allem durch die Androhung, sich umzubringen, unterstrichen wird;¹⁶⁷ diese Drohung ist wenig mehr als ein Abspulen stereotyper Sprachcodes, eine Wertheriade, deren Zweck im Aufbauen von Druck besteht. Die Kommunikationslogik der Liebe, deren Semantik wird von Hanni lediglich simuliert, sie dient vor allem ihrem Revolutionsbedürfnis den Eltern gegenüber. Das Paar selbst hat aufgrund der bereits konstatierten Sprachnot weitreichende Probleme, die der Liebe eigenen Kommunikationscodes abzurufen,¹⁶⁸ beide nehmen eher Zuflucht zu diesem Begriffsinstrumentarium, um der körperlichen Intimität einen Namen zu geben. Gleichzeitig versteht es Hanni, Franz mithilfe der verbalen Liebescodes zum Mord an ihrem Vater zu motivieren, weil sie Franz dazu zwingt, zwischen ihr und dem Vater zu wählen: entweder der Vater „geht“, oder sie geht. Da ein zentraler Bestandteil des modernen Liebesdiskurses in der Herausstellung des

164 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/M. 1994, S. 23.

165 Vgl. Reinhart Koselleck: *Einleitung*, in: ders., Otto Brunner, Werner Conze (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XV.

166 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 52. Hervorhebung im Original.

167 Vgl. Franz Xaver Kroetz: *Wildwechsel*, S. 142.

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.

geliebten Subjekts als „individualisierte Einmaligkeit“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.“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.“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 Hühnerschlachtereier arbeitet er als Hilfsarbeiter. [...] Aber ohne ein Geld gibts keine Liebe, und ohne ein Beruf keine Frau.“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

169 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 124.

170 Franz Xaver Kroetz: *Wildwechsel*, S. 159.

171 Ebd., S. 149.

172 Ebd., S. 148.

– 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.“¹⁷³ 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.¹⁷⁴

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.“¹⁷⁵ In der Bemühung um Kontrolle ihrer Tochter bemühen sich Hilda und Erwin auch um die Entsprechung einer klassischen Erwartungserwartung – sie erwarten schlicht, dass ihre nächste soziale Umwelt von ihnen erwartet, dass sie ihre Tochter „richtig“ erziehen und sich diese dementsprechend verhält. In dem Kämpfen um externe Erwartungserfüllung artikuliert sich die Unfreiheit der Familie. Die Kämpfe, die eigentlich mit der Außenwelt geführt werden müssten, werden nach innen in das System verlegt. Dienen diese permanenten Auseinandersetzungen auch der identitären Festigung des Systems,

173 Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 149.

174 Panzner spricht ganz allgemein davon, dass die sozialen Verhältnisse die psychischen Dispositiva der Figuren prädestinieren. Vgl. Evalouise Panzner: Franz Xaver Kroetz und seine Rezeption, S. 27f. So ähnlich auch Ursula Reinhold: Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 235.

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.

Obwohl die Irritation, die von der Störquelle Franz/Hanni ausgeht, zumindest dazu führt, dass Erwin und Hilda ihre eigenen Erwartungen und jene der Gesellschaft artikulieren, dringen sie kommunikativ nicht zu den Bedingungen dieser Erwartungen durch, auch wenn Erwin mit dem Begriff der „herrschenden Wirklichkeit“ seinem eigenen Beherrschtsein auffallend nahe kommt. Allerdings kommt diese Wirklichkeit immer nur im Modus weitreichender Affirmation zur Sprache. Dementsprechend bemüht sich das System „Familie“ darum, die Störung zu ignorieren oder, als dies nicht mehr möglich zu sein scheint, den identifizierten Ruhestörer Franz zu entfernen. Damit wird die Ordnung, die Franz stört, bestätigt.

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 aktuelle (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

176 Michael Töteberg findet für diesen Umstand die treffende Formulierung: „Aber immer spielt die Außenwelt als Bedrohung und Grundbedingung in das häusliche Dasein hinein: Das familiäre Nest, Rückzugsmöglichkeit und Schutz, ist eben doch aus dem Material der Außenwelt gebaut.“ Michael Töteberg: Ein konservativer Autor, S. 286.

177 So auch Jürgen H. Petersen: Franz Xaver Kroetz: Von der Tragödie der Unfreiheit zum Lehrstück für Werktätige, in: Gerhard Kluge (Hrsg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland, Amsterdam 1983, S. 294 sowie 296.

leise Skrupel hat¹⁷⁸). 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“.

178 Franz´ Hinweis „Sowas kann sich rächen“ wird von Hanni mittels Liebesemantik – er oder ich – als illegitim abgetan. Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 152.

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

Peter Turrinis dramatisches Zweitwerk „Sauschlachten“ gehört mit Sicherheit zu den radikalsten Stücken, die in den 70er Jahren geschrieben und aufgeführt wurden, ein Urteil, das sich vor allem an den Reaktionen von Publikum und Kritik ablesen lässt. In der *Münchner Abendzeitung* war zu lesen, dass es sich bei Turrinis Zweitwerk um eine „dramatische Viecherei“ handele und auch andere Kritiken fielen ähnlich vernichtend aus.¹⁷⁹ Der *Sender Freies Berlin* sprach von einer „degoutante[n] Fingerübung“, in *Theater heute* befand man, dass Turrinis Stück „wahnwitzig schlecht und falsch“ sei, die *Kleine Zeitung* sah darin eine „Anhäufung von akustischen und szenischen Scheußlichkeiten“ und die *Müncher Katholische Kirchenzeitung* ließ kurz und bündig vernehmen: „Zum Kotzen.“ Die Reaktionen des Publikums spiegeln dabei ihrerseits die harsche Ablehnung der professionellen Kritik wider. Mehrmals wurde versucht, die Aufführungen von Turrinis Stück in Deutschland oder Österreich zu verhindern, und so dies nicht möglich war, doch zumindest die Aufführung massiv zu stören. Die Störung, die sich auf Seiten der Rezeption durch den Störungsimpuls „Sauschlachten“ einstellt, ist damit selbst wieder Störung, dieses Mal allerdings beobachtet und identifiziert durch die Schauspieler – und den Dramatiker selbst. Turrini hielt in seinem Tagebuch fest:

Ganz kurz vor Ende der Uraufführung ging ich auf die Bühne, weil vom Zuschauerraum nur noch Geschrei zu hören war. Ich stellte mich vor die Schauspieler und verschränkte die Arme. Einer schrie herauf, schlachtet doch lieber den Autor, einige lachten und klatschten, und mir wurde mulmig. Wie immer, wenn ich mich fürchte, fange ich an zu lachen. Das Geschrei wurde noch lauter.¹⁸⁰

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,

¹⁷⁹ Zitiert wurde nach Peter Turrini: Ein irrer Traum. Lesebuch 1, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999, S. 153. Dort und auf der Folgeseite (154) finden sich auch alle folgenden Zitate.

¹⁸⁰ Zitiert nach: Peter Turrini: Ein irrer Traum, S. 153.

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.

Die Brutalität des Stückes und seine harsche, in vulgäre Sprache verpackte Kritik an der Gesellschaft und ihrer zentralen Machtinstanzen haben „Sauschlachten“ nicht nur zu einem Skandal, sondern auch zu einem immensen Erfolg gemacht. Die Handlung des Stückes, ein Musterbeispiel für das von Jutta Landa so bezeichnete „bürgerliche Schocktheater“,¹⁸¹ ist an sich schlicht und schnell umrissen. Gezeigt wird, wie Valentin, genannt Volte, einer der Söhne einer bäuerlichen Familie, aus ungeklärten Gründen nicht mehr spricht, sondern nur noch grunzt und wie dieses Grunzen die Familie sukzessiv dazu führt, den Sohn durch immer brutalere Behandlungen zum Sprechen zu bringen. Begnügt man sich zu Beginn noch mit dem Anschreien und Beleidigen des Sohnes, führt der erste Schritt in die physische Gewalt letztlich zu ihrer Entgrenzung. Die Familie prügelt, quält und foltert den Sohn, der auf jede Frage, auf jeder Aufforderung zu sprechen nur mit „grunz“ antwortet und zieht schließlich, nachdem sie ihn so jeder menschlichen Würde beraubt hat, die letzte, entsetzliche Konsequenz – und schlachtet Valentin.

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 zusammensetzt¹⁸² –, 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)

182 So resümierte Kroetz in seinem Artikel „Soll der Kumpel Abonnent werden? Über das Volks- und Arbeitertheater“ bereits 1972: „Das Theater für das Volk sitzt weiterhin zwischen zwei Stühlen: Entweder es hat die Massen, dann funktioniert es gegen die Interessen derselben, oder es hat sie nicht, dann funktioniert es, auch wenn es auf dem richtigen Dampfer ist, bloß als Insider-Scherz der Intellektuellen.“ Zitiert nach Jürgen H. Petersen: Franz Xaver Kroetz, S. 307.

und diesen unmenschlichen Prozeß der Ausgrenzung von Menschen nicht nur kommentieren, sondern beeinflussen?“¹⁸³ Nichtsdestotrotz entscheidet sich Turrini bewusst dafür, sein Stück „Sauschlachten“ unter dem Label „Volksstück“ erscheinen zu lassen, und zwar aus dem Bewusstsein des Adressatenparadox heraus sowie aufgrund des erwähnten Wirksamkeitspostulats. Sein Desinteresse am Konzept „Volksstück“ muss ergo getrennt werden von seinem Interesse an der *Intention Volksstück*.

Ich habe für diese Geschichte die Form des Volksstückes gewählt, um das Publikum dort zu treffen, wo ich es vermute: in seiner Bereitschaft zur Unterhaltung, in der vertrottelten Mittelmäßigkeit des Löwinger-Klischees. Ich hoffe auf die Bereitschaft des Publikums, einen Weg, den es selbst gewählt hat, zu Ende zu gehen.¹⁸⁴

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.¹⁸⁶ 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*?“¹⁸⁷ Seine Taktik wurde vom Theaterpublikum schließlich akzeptiert und zuletzt zum Bestandteil der Erwartungsstrukturen des

183 Aus einer Diskussion über das Volksstück, 1977, zitiert nach: Peter Turrini: Ein irrer Traum, S. 111.

184 Peter Turrini: Meinem allzulieben Heimatlande gewidmet, in: ders.: Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc., hrsg. v. Ulf Birbaumer, Wien 1978, S. 126. Das „Löwinger-Klischee“ spielt auf eine populäre Theaterbühne in Wien an, die von der Theaterdynastie Löwinger geführt wird und die sich vor allem durch betont leichte Unterhaltung auszeichnet.

185 „Erst wenn der Zuschauer mit Buh-Rufen reagiert, hat er seine Apathie und seinen voyeuristischen Unterhaltungsanspruch überwunden.“ Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, S. 60.

186 Allerdings ist die Ähnlichkeit vor allem auf der Ebene der Intention angesiedelt, weniger auf jener der Form, arbeiten die Stücke von Turrini doch nicht mit epischen Verfremdungseffekten. Vgl. zu diesem Themenkomplex Herbert Herzmann: Das epische Theater und das Volksstück, in: *Modern Austrian Literature* 28.1 (1994), S. 95-110.

187 Zitiert nach: Jutta Landa: „Minderleister“: Problems of Audience Address in Peter Turrini's Plays, in: *Modern Austrian Literature* 24 (1991), S. 164.

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.“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.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.“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

188 Peter Turrini: Sauschlachten. Ein Volksstück, in: ders.: Ein irrer Traum. Lesebuch 1, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999, S. 113.

189 Vgl. Heather Dubrow: Genre, London, New York 1982, S. 2.

190 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 113.

*Sohn Valentin und ißt nach einer kurzen Pause schweigend an der Suppe weiter. Valentin grunzt.*¹⁹¹

Die Reaktionsweise der Familie markiert deutlich den Störcharakter von Valentins Grunzen. Die Irritation des Sozialsystems „Familie“, herbeigeführt durch die ganz offenbar als deviant empfundenen Geräusche des Sohnes, führt zum Stocken des gewohnten Ablaufs des Mittagessens, einer hochgradig ritualisierten Prozedur. Zweimal gelingt es, die Irritation – jeweils angezeigt durch die durch sie hervorgerufene Stille – zu neutralisieren und den prozeduralen Ablauf wieder aufzunehmen. Beim dritten Mal jedoch erreicht die Irritation eine Intensität, die sich nicht länger ignorieren lässt und die dazu führt, dass die Irritation Bestandteil der Kommunikation wird; allerdings einer Kommunikation, die alle Zeichen drohender Eskalation zeigt. Die äußerst gereizte Sprechweise, die vor allem vom Bauern als dem Familien- und Hofoberhaupt ausgeht, verweist damit zugleich darauf, dass die beobachtete Störung die existentielle Basis des sozialen Systems in Frage stellt: nämlich die Kommunikation selbst. Denn Valentins Grunzen kann nur als Referenzobjekt zur Kommunikation werden – da niemand sonst ihn verstehen kann, findet das Reden mit Valentin vor allem im Rahmen einer Projektion statt. Die pragma-semantische Dimension von Valentins Grunzen, also schlicht das, was er gesagt haben könnte, kann nur als Projektion adressiert werden. Wie sich später zeigen wird, werden genau diese provozierten Projektionsleistungen die Entgrenzung der Gewalt maßgeblich mitbefeuern.

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!!“¹⁹² 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.

Verschärfung des Problems führt. Diese zweite Irritation besteht nun darin, dass andere Sozialsysteme (andere Höfe sowie Wirtshausgesellschaften) angefangen haben, über Valentins Grunzen zu reden. Diese zweite Irritation erfährt ihre Impulse ergo aus der Umwelt des Sozialsystems Familie und wird als solche in ihrer Bedeutung zunächst abgewiesen. Das System demonstriert Unirritierbarkeit, indem es auf die Verfehlungen der Quellen der Störungsimpulse hinweist. Der „Fleißerbauer“, der sich über Valentin lustig gemacht hat, wird als heuchlerisch abgetan („Der soll den Mist vor der eigenen Tür wegkehren ... und daß er die Magd hintern Misthaufen zusammengevögelt hat, davon red er nix, was“?), die Leute „beim Wirt“ sind als „Bsoffene“ unzuverlässig und auch der in der Dorfhierarchie höher stehende Lehrer wird zunächst nur als „ausgehungerter Tintenfuchs“ bezeichnet.¹⁹³

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 ossifizierenden 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

193 Alle vorangegangenen Zitate bei Peter Turrini: Sauschlachten, S. 115.

194 Vgl. Theodor Adorno, u.a. : The Authoritarian Personality, New York 1950.

195 Zur Faschismus-Problematik des Stückes vgl. Kathy Brzovic, Craig Decker: „Mir san a liebe Familie in an lieben Land...“ Fascism and the Family in Peter Turrini's Sauschlachten, in: Modern Austrian Literature 26.3/4 (1993). Auch dort wird auf die Autoritätshörigkeit des Bauern hingewiesen, von dem es heißt, er sei „ever mindful of the social hierarchy and respectful of authority and the proper chain of command.“ Ebd., S. 193. Und Jutta Landa merkt an: „Autoritäres und reaktionäres Verhalten wird zum Beweismaterial für den ungebrochenen kleinbürgerlichen und bäuerlichen Faschismus.“ Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, S. 17.

Geisteshaltung, als Fremdenhaß, als Intoleranz lebte er in den Gemütern der Menschen weiter.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.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.“¹⁹⁸

Bis zu diesem Moment bewegt sich die Reaktionsweise gegenüber der von Valentin ausgehenden Störung im Intensitätsfeld der *Verstörung* – es ist offenkundig, dass die Familie hochgradig irritiert ist und zunehmend größere Probleme hat, die Störung rational zu adressieren. Zur Idee der *Verstörung* gehört, wie weiter oben gezeigt wurde, der Gedanke, dass die durch sie ausgelöste, tiefgreifende Irritation letztlich repariert werden kann, Entstörung also möglich ist. Dies sagt tendenziell nichts über die Art der Entstörung aus, die gemäß der Luhmann'schen Bifurkation sowohl positiv/produktiv (das System lernt durch Neuordnung der Systemstrukturen) oder negativ/unproduktiv ausfallen kann (das System lernt nicht und klassifiziert die Störquelle als Phänomen der Umwelt). Beide Reaktionsformen verweisen somit auf die Frage, inwiefern ein System in der Lage ist, die eigene Konstruktionsleistung hinsichtlich des Phänomens „Störung“ zu beobachten und zu kommunizieren – sich also zu vergegenwärtigen, *dass* konstruiert wird. Lernen kann ergo verstanden werden als eine Analyseleistung des Systems.

196 Peter Turrini: Ein irrer Traum, S. 108. Dass das Problem des Faschismus in seiner versteckten und modifizierten Form ein andauerndes Problemfeld für Turrini darstellt, zeigt sich auch in den vielfältigen essayistischen Äußerungen des Autors. Noch 1988 beschreibt er sich selbst als Teil jener „Kinder der postfaschistischen Provinz“, geboren in jener Gegend, „in welcher der Faschismus 45 zwar offiziell beendet wurde, inoffiziell, als Geisteshaltung, als Geistesvergiftung aber fortbestand.“ Peter Turrini: Wir sind Kinder einer postfaschistischen Provinz, in: ders.: Liebe Mörder! Von der Gegenwart, dem Theater und vom lieben Gott, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1996, S. 66.

197 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 115.

198 Ebd.

Dass zu Beginn von „Sauschlachten“ eine Systemreparatur nicht nur möglich ist, sondern gezielt angestrebt wird, beweisen die Reaktionen der Familien- und Hofmitglieder. Wie gezeigt setzt man hinsichtlich der Störungen, deren Impulse aus der Umwelt stammen, auf Unirritierbarkeit. Man demonstriert also Geschlossenheit nach außen, wobei die Innenseite der Umwelt-Irritation natürlich bestehen bleibt: Valentin grunzt. Der demonstrativen Geschlossenheit nach außen korreliert zudem keine Geschlossenheit nach innen – hinsichtlich der Frage, wie man mit Volte umzugehen habe, herrscht (noch) Uneinigkeit. So werden selbst noch die rein verbalen Versuche des Bauern, Volte zum sprechen zu bringen, vor allem aber sein zunehmendes Fluchen und Beleidigen des Sohnes immer wieder durch die Bäuerin unterbunden, indem sie den Sohn als legitimes Mitglied der Familie hervorhebt,¹⁹⁹ ihrerseits auf die Verfehlungen anderer hinweist²⁰⁰ oder versucht, das Gespräch auf andere Themen zu lenken und in Stille zu überführen.²⁰¹ Noch, so scheint es, gilt Valentin als potentieller Kommunikationspartner, an den man sich wendet, mit dem man spricht (oder es versucht).

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 genauerer 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 seines 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,

199 Die Bäuerin fällt dem Bauern sogar ins Wort: „Bauer!! Um Christi Himmels willen! Er ist dein Sohn!“ Peter Turrini: Sauschlachten, S. 116.

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 halberter Ruß! Der Volte, mein Sohn, hat nur einen ... ein ... vorübergehenden klein Sprachfehler, aber du bleibst a dreckiger Bolschewikenbastard!“²⁰³

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 gehört²⁰⁴, sondern sowohl in der frühen Bundesrepublik Deutschland als auch in Österreich zu dem wurde, was Christoph Kleßmann treffend eine „konsensfähige Integrationsideologie“²⁰⁵ 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 gstanden, aber net die Steppen.“²⁰⁶ Diese Abgrenzung von Österreich gegen den indefiniten Raum der Steppen konstruiert hier Heimat (Vaterland) als Landschaft, als Raum mit identifikatorischer und politischer Resonanz.²⁰⁷ 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

Krankheit, mit der der Bauer nach Hause gekommen war, ihm im warsten Sinne des Wortes teuer zu stehn gekommen ist: „Bäuerin: A ganze Kuh hat er müssen dem Herrn Dechant als Buße zahlen ... mein Fehltritt hat keine fünf Hühner gekostet!!!“ Ebd.

203 Ebd.

204 Und der später, stilisiert zum legitimen Kriegsgrund zur Rettung Europas (oder doch zumindest Deutschlands) vor dem Bolschewismus, in Diskussionen über die sogenannte Präventivkriegsthese mündete. Vgl. Bernd Wegner: Präventivkrieg 1941? Zur Kontroverse um ein militärhistorisches Scheinproblem, in: Jürgen Elvert, Susanne Krauß (Hrsg.): Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 213–219.

205 Christoph Kleßmann: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, 4. Aufl., Bonn 1986, S. 255.

206 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 120.

207 Zur Idee von Natur als Resonanzraum vgl. Martin Seel: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt/M. 1991.

physische Existenz war ein permanenter Affront gegen die „harte Unterscheidung“²⁰⁸ zwischen national gesinnter Heimat und seinem antithetischen Pendant – hier Russland. Valentins Verteidigung durch seinen Vater ist ergo die Verteidigung einer neuen Störung gegen eine alte – eine zuletzt reaktive Handlung. Ähnlich steht es mit den Zuwendungen, die Valentin von seiner Mutter erfährt. Zwar kommentiert diese die anfänglichen Beleidigungen und physischen Gewaltakte noch, wischt ihm das Blut aus dem Gesicht und sucht Erklärungen für sein ausbleibendes Sprechen; der sich rasant steigernden Brutalität sieht sie letztlich aber nur teilnahmslos zu.²⁰⁹

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.²¹⁰

Durch den Versuch, die Störung zu pathologisieren, wird die Andersartigkeit Valentins 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-Menschen; an seinem Krankenstatus hängt in diesem

208 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 796.

209 Zuletzt wird es sie sein, die dem Pfarrer die Frage stellt: „Mein Gott, Herr Hochwürden, könnt der liebe Gott dann net unseren Volte zu sich auffenehmen, mir mögen ihn gar net mehr.“ Die Erfüllung dieses Wunsches folgt nahezu direkt. Peter Turrini: Sauschlachten, S. 145.

210 Ebd. S. 117.

Moment auch sein Status als Mensch – der Doktor muss wissen, „ob der Volte a Mensch ... oda ... sonstwas is.“²¹¹

Damit wirft die Störung Licht auf die enorm rigid konstruierte Identität des Systems, das unerwartetes und atypisches Verhalten mit Kranksein identifiziert. In der sich anschließenden „Behandlung“ des Kranken spiegelt sich sodann der moralische Gesundheitsstatus der Behandelnden. Die Arbeit des Arztes wird hier zu einer Art existentiellen Diagnostik stilisiert; es geht nicht mehr nur um die Gesundheit des infrage stehenden „Patienten“ Valentin, sondern um die Legitimität seines Mensch-Seins. Ergo kennt das mögliche Urteil des Arztes zwei Dimensionen. Zum einen entscheidet er darüber, ob Valentin Mensch oder Nicht-Mensch ist. Zum anderen entscheidet er darüber, ob Valentin gesund oder krank ist. Während ein negatives Urteil in der ersten Dimension ein nahezu unbeschränktes Arsenal an Handlungsmöglichkeiten eröffnet, stellt ein negatives Urteil in der zweiten Dimension die Familie vor ein Problem: Wenn Valentin nicht krank ist, dann ist er schlicht *anders*.²¹² Und das lässt sich nicht heilen, sondern nur – akzeptieren. Im Gedanke der Akzeptanz artikuliert sich die positive Seite der Bifurkation: das Lernen des Systems. Dass das Sozialsystem Familie allerdings alle Zeichen von Lernunwilligkeit zeigt, wurde bereits erwähnt und lässt sich schon aus dem Beginn des Stückes herauslesen, wo deutlich wird, dass die Störung bereits seit einiger Zeit existiert. Diese zeitliche Dimension der Irritation zwingt das System dazu, die Störung als wiederkehrende Phänomen zu klassifizieren und macht ergo Ignoranz unmöglich. Da das Lernen des Systems ausbleibt, muss eine dritte Option gefunden werden; diese besteht in der immer gewaltsamer versuchten Re-Integration von Valentin in das Sozialsystem Familie und endet, als sich die Erfolgslosigkeit dieses Unternehmens abzeichnet, mit der physischen Vernichtung des Störfaktors. Der Mord an Valentin ist die ultimative Entstörung.

211 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 117.

212 Genau das scheint die Antwort des Doktors zu implizieren, der am Ende des Stückes die Bühne betritt und dem Bauern sagt: „Ihr Sohn is gesund, pumperlgesund, aber Ihre Kühe, Ihre Hühner ... Ihre Schweine, die sind doch auch gesund ... pumperlgesund, oder?“ Ebd., S. 144.

Die weiter oben angeklungene Denkfigur der Diffamierung des Anderen als krank ist ihrerseits typisch für den Faschismus europäischer Prägung. Allem voran in seiner deutschen Spielart hat die Frage nach der „Volkshygiene“ und der Gesundheit des „Volkskörpers“ eine zentrale Rolle gespielt.²¹³ Diese Stelle in „Sauschlachten“ kann als weiterer Beleg für den faschistischen Subtext des Stückes gelesen werden, der sich immer wieder auch in der Diskussion homogener Ordnungsvorstellungen Raum verschafft. Dass Valentins Grunzen als Störung identifiziert und als letztlich bedrohliche Devianz bewertet wird, ergibt sich unter anderem aus der von der Familie inhärierten faschistischen Ordnungskonzeption, die Heterogenität als Dekadenz beschreibt und nahezu jedes Mittel zu ihrer Beseitigung gutheißt. Turrini verknüpft hier implizite Anspielungen, in denen sich die faschistoide Grundhaltung der Familie koartikuliert, mit expliziten Äußerungen. Am deutlichsten wird die radikale Ablehnung alles Fremden im Schimpfen auf die „ausländischen Zustände“ und die herablassende Verwunderung darüber, dass sich „die Ausländer untereinander verstehen, mit ihrer Fremdsprach. Die sagen einfach Wörter, was ein normaler Mensch gar net sagen kann.“²¹⁴ Sprache als Kommunikation wird hier normativiert, indem sie normalisiert wird. Gerade weil „richtige“ Kommunikation auf „deutsche“ Kommunikation restringiert wird, kann alles Nicht-Deutsche als „ausländische[] Grunzer“²¹⁵ diffamiert und mit Valentins Grunzen identifiziert werden. Dass Valentin nicht auf die an ihn herangetragenen Kommunikationsangebote eingeht, wird dabei zunehmend als Ablehnung eines Identifikationsangebots ausgelegt, durch die enorm normative Konzeption der deutschen Sprache aber existentiell unweit verschärft: Wer nicht Deutsch spricht, der droht auch (ein weiteres Mal) seinen Status als Mensch zu verlieren. So quittiert der Bauer einen neuen Grunzer von Valentin nicht nur damit, dass er seinen Sohn

213 Der Gedanke, die Gesamtbevölkerung eines Staates in der Körpermetapher zu beschreiben, ist hingegen älter. Der Nationalsozialismus griff diesen Begriff auf und stellte ihn in seine Ideologie einer rassistisch homogenen Gesellschaft. Vgl. hierzu Hans Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 4, 1919-1949, München 2003, S. 664f. Vgl. hierzu auch: Thorsten Halling, Julia Schäfer, Jörg Vögele: Volk, Volkskörper, Volkswirtschaft – Bevölkerungsfragen in Forschung und Lehre von Nationalökonomie und Medizin, in: Rainer Mackensen, Jürgen Reulecke (Hrsg.): Das Konstrukt „Bevölkerung“ vor, im und nach dem „Dritten Reich“, Wiesbaden 2005, S. 388–428.

214 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 120.

215 Ebd.

niederschlägt, sondern auch mit der Feststellung: „Wennst mit mir reden willst, mußst deutsch reden, verstanden?!! Deutsch, wie a Mensch!“²¹⁶

Zwei Punkte bedürfen hier weiterer Ausführung. Zum einen das Bezugsfeld Kommunikation/Identität sowie das Begriffspaar Mensch/Nicht-Mensch. Letzteres wurde vor allem von Reinhart Koselleck in dessen Arbeit zu den „asymmetrischen Gegenbegriffen“²¹⁷ konturiert und historisiert. Asymmetrische Gegenbegriffe bezeichnen hierbei Begriffspaare, bei denen die Selbstbezeichnung die Fremdbezeichnung im weitesten Sinne negiert (vgl. Grieche/Barbar, Christ/Heide).²¹⁸ Politische Valenz gewinnen diese Begriffe dadurch, dass sie auf Gruppen bezogen werden und damit Gemeinschaften nach innen und außen strukturieren, indem sie bestimmte „Erfahrungsweisen und Erwartungsmöglichkeiten“²¹⁹ indizieren. Dabei sind die gewählten Begriffe selbst austauschbar (also von ihrem historischen Moment loslösbar), wichtig ist die ihnen zugrunde liegende „asymmetrische Argumentationsfigur.“²²⁰ Die Logik, die sich hinter dem Gegensatzpaar Mensch/Nicht-Mensch verbirgt, ist strukturell die gleiche des (im Kontext von Turrinis Drama) möglichen Gegensatzpaares Mensch/Schwein. Rutscht Valentin erst einmal in die Kategorie Nicht-Mensch beziehungsweise Schwein, ändern sich dementsprechend auch die damit verbundenen Erwartungsmöglichkeiten. Anders formuliert: Von einem Schwein kann man nichts erwarten.²²¹ Damit verliert Valentin endgültig seinen Platz im kommunikativen Netzwerk. Angezeigt wird dies auch auf der Ebene der Adressierung. Wird zu Beginn des Stückes noch *mit* Valentin geredet, findet

216 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 125. Landa spricht an dieser Stelle treffend von der „Sprachdressur“, der Volte unterworfen wird. Vgl. Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, S. 95.

217 Reinhart Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, in: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979, S. 211-259.

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.²²² Eine Störung ist nicht Adressat der Kommunikation – sie ist nur ihr Objekt.

Kennen die Begriffspaare Grieche/Barbar beziehungsweise Christ/Heide noch die Möglichkeit der Anerkennung oder der Aufnahme (Konvertierung) des jeweils Anderen, ist der Gegensatz Mensch/Nicht-Mensch (respektive *Unmensch* oder *Untermensch*) dadurch verschärft, dass seine begriffliche Negation auch die „Annihilation des jeweils gemeinten Gegners“²²³ impliziert. Ist Anerkennung davor schon ein problematischer Akt (auch weil sie die Valenz der Selbstbezeichnung gefährdet), wird sie hier nun vollends unmöglich; auch die Aufnahme ist nicht mehr vorgesehen, was schon der von Koselleck gebrauchte Begriff des „Gegners“ anzeigt.²²⁴ Einmal zum Nicht-Menschen gemacht, erscheint die Vernichtung des so erzeugten „Gegners“ legitim, oder, in Kosellecks Worten: „Der Totalbegriff der Menschheit zeitigte, einmal politisch gehandhabt, totalitäre Folgen.“²²⁵ Gemeint ist damit das Exklusionsschema des Faschismus und dessen fatale Klassifizierung von wertvollem und „lebensunwertem“ Leben, der radikale, katastrophe Endpunkt dieses asymmetrischen Gegensatzpaares. Die Unterscheidung Mensch/Nicht-Mensch (oder: Schwein) ist geradezu prototypisch für die faschistische Auffassung von der Ungleichheit unter der Menschen und damit zugleich ein Leitfaden politischen Handelns. Dass diese Unterscheidung faschistischer Prägung das Denken und Handeln der Figuren in „Sauschlachten“ kennzeichnet, wird durch die Störung „Valentin“ transparent. In der Reaktion auf die Störung wird das normative Netzwerk des Milieus sichtbar, in dem sie stattfindet. Letzte Zweifel räumt der am Ende des Stückes auftretende Rechtsanwalt aus, als er auf die Frage des Bauerns, was man jetzt wohl mit Valentin zu tun habe, äußert: „Vor dreißig Jahren, mein Lieber,

222 Wobei auch der Name „Valentin“ beziehungsweise „Volte“ verschwindet und durch Ausdrücke wie „der da“ oder schlicht „die Sau“ ersetzt wird. Vgl. stellvertretend für viele dieser Äußerungen Peter Turrini: Sauschlachten, S. 138: „Da muß den fragen, die Sau is ja so belesen.“

223 Reinhart Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, S. 253.

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 Exerzitionen der Gewalt.

Das weiter oben erwähnte Bezugsfeld Kommunikation/Identität seinerseits erklärt, warum die Reaktionen der Familie auf die Störung „Valentin“ so heftig und vernichtend ausfallen. Wie bei der Diskussion von Luhmanns Theorie sozialer Systeme klar geworden ist, unterscheiden sich Systeme in der Art, wie sie Sinn generieren – also in der Art wie sie sich selbst und ihre Umwelt beobachten und dieses kommunizieren. Ergo gibt es eine konzeptuelle Verbindung zwischen der Art der Beobachtung/Kommunikation und der Identität eines Systems. Da, wie weiter oben gezeigt, beobachten das Unterscheiden und Bezeichnen (sprich: Selegieren) von potentieller Information in der Welt meint, entsteht Identität aus Differenz: Die Identität eines Systems ist das, was das System alles nicht ist. Damit ist auch klar, dass Identität keine einfache Objektqualität meint, sondern ein Beobachtungsergebnis: „man spricht immer von einer Identität von etwas für jemanden aufgrund einer spezifischen Unterscheidung.“²²⁷ Wer die spezifische Unterscheidung infrage stellt, stellt ergo das System infrage.

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

226 Peter Turrini: Sauschlachten, S. 144. Der Rechtsanwalt bewegt sich auch in seiner Beurteilung Valentins als „subhumane[r] Erscheinungsform“ (S. 145) im Bereich nazistischer Rechtssprechung und macht zuletzt aus seinem Vernichtungswillen keine Hehl mehr: „Schaffens uns diese rechtswidrige Erscheinung vom Hals, Bauer.“ (S. 147)

227 GLU, S. 74. Vgl. auch Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 46f.

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 schleppt und die dessen Andersartigkeit dokumentieren sollen. Dazu schreibt Landa: „Diese Bestandsaufnahme seiner Lebensinteressen weist Volte auch im gegenwärtigen, sprachlosen Zustand als bildungsbeftissen, musisch und gefühlsvoll auf [sic], und damit im diametralen Gegensatz zu seiner Umwelt.“ Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, S. 94.

bestimmte Sachen sagt – Dinge, deren starker identifikatorischer Gehalt klar erkennbar ist. Am bedeutendsten hierbei ist die Aufforderung der Familie, er soll den Namen von dem „lieben Heimatland“²²⁹ aussprechen. Als Hilfestellung an den immer noch nur grunzenden Valentin gedacht, offenbaren die angestimmten Lieder und rezitierten Gedichte das nationalistisch-faschistische Gedankengut der Familie,²³⁰ neben dem das Grunzen des Sohnes von grotesker Harmlosigkeit ist.

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 radikalisiert 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.

232 Dazu gehört auch, dass Turrini den Leidensweg Valentins bis zu seiner Opferung als Passion darstellt und damit eine direkte Verbindung zum Leiden Jesu darstellt (was sich auch in einer Äußerung Franz' zeigt: „Das ist der Nazarener von die Sauviecher.“ Peter Turrini: Sauschlachten, S. 134. Vgl. hierzu und zu weiteren christlichen Bildern und Symbolen Günther A. Höfler: Unheimlich starke Auftritte. Kärnterisch-steirische Sozialgrotesken um 1970, in: Klaus Amann (Hrsg.): Peter Turrini. Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, St. Pölten 2007, S. 88f. Höfler beschreibt Voltes Folterung Voltes unter Anlehnung an den Kreuzweg als Christus-Analogie (ebd.)

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.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 geschlachtet²³⁴ und am Ende des Stückes als Schweinebraten zum Mittagessen serviert. In einem Akt von Kannibalismus wird Valentin damit doch wieder Teil des Systems – wenn auch in transformierter und „verdaulicher“ Form.²³⁵ Damit liefert Turrini eine äußerst anschauliche Darstellung der Luhmannschen Aussage, dass Systeme ihre Störungen zuletzt restlos „konsumieren.“²³⁶

Neben den bis hierher diskutierten Störungen, die sich allesamt auf inhaltlicher Ebene befinden, steht am Ende des Stückes, 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

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

234 Gabrielle Robinson versteht das Schlachten als zentrale dramaturgische Metapher für das Schaffen Turrinis. Vgl. Gabrielle Robinson: Slaughter and Language Slaughter in the Plays of Peter Turrini, in: Theatre Journal 43 (1991), S. 195-208, hier vor allem S. 196 sowie 199.

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

236 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 791. Vgl. auch Anm. 92.

werden, wenn ein klares Verständnis des Gesagten gewährleistet werden soll. Die Parallelität verschiedener Stimmen beispielsweise verhindert ein klares Fokussieren auf eine Sinnenebene (eine Stimme) – für die Konzentration auf eine Stimme ist jede andere Stimme Geräusch (noise) und damit Störung im herkömmlichen Sinne. Für die Schlachtszene am Ende von „Sauschlachten“ gilt dasselbe; die eigentliche Schlachtung Valentins, die nicht auf, sondern hinter der Bühne stattfindet, ist dem Zuschauer in Form von Geräuschen und Stimmen präsent. Diese Stimmen und Geräusche werden zu dem Stimmengewirr auf der Bühne hinzuaddiert und verhindern letztlich ein klares Verstehen einzelner Aussagen – auch wenn die textliche Präsentation dieser Szene, aufgrund der Bedingungen des Mediums Schrift, eine lineare ist. Die Störung selbst ist damit an die Performanz des Textes gebunden und lässt sich an dieser Stelle nur aus den Regieanweisungen ableiten.²³⁷ Zu der erwähnten Störung tritt hinzu, dass, wie es in den Regieanweisungen heißt, die Szenerie „von urgemütlicher, ländlicher Musik begleitet“²³⁸ 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.²³⁹

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

237 Vgl. Peter Turrini: Sauschlachten, S. 147.

238 Ebd.

239 Eva Kormann spricht im Gesamtkontext des Stückes von einer „Dissonanz zwischen Gemütlichkeit und Grausamkeit“, die sich hier deutlich beobachten lässt; ihre Deutung der Abschlusszene als Montage von „Versatzstücke[n] realer Sprache zu einem theatralischen Gesamtbild“ bleibt aber leider vage. Eva Kormann: „Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...“. Das neue kritische Volksstück – Struktur und Wirkung, Tübingen 1990, S. 146. Die von Kormann erwähnte Dissonanz findet sich auch noch unter den Programmpunkten von Peter Turrinis „Österreichische Kulturrevolution“, wo es heißt: „Beethoven-Konzerte und Blaskonzerte werden grundsätzlich synchron aufgeführt.“ Peter Turrini: Manifest der österreichischen Kulturrevolution, in: ders.: Lesebuch 1. Ein irrer Traum, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999, S. 193.

Schlachtbegriffe mit Begriffen, die eher dem Kriegsvokabular entnommen sind: „Eineschießen. Zusammenschießen. Lochschießen. Totschießen.“²⁴⁰ Kommentiert werden diese assoziativen Reihungen 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.“²⁴¹ Durch diese Anordnung wird zweierlei erreicht. Zum einen erscheint durch die Parallelisierung von Schlacht- und Kriegsrhetorik das Schlachtereignis als das, was es letztlich ist: ein faschistisch motiverter Mord. Zum anderen wird dieser durch die Floskeln verharmlost;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.

Auf der Bühne funktioniert die Erzeugung der assoziativen Wortfelder nach dem gleichen Prinzip wie hinter der Bühne – allerdings ergeben sich die Felder hier aus dem Kontext der jeweiligen Profession der auf der Bühne sich befindlichen Figuren und die Assoziationen entlarven die menschenverachtenden Einstellungen derselben. Im Falle des Pfarrers heißt es beispielsweise: „Gottesgnade. Gnade. Gnadenakt. Gnadenschuß.“²⁴³ Der „Gnadenschuß“ ist hier fraglos in seiner euphemistischen Lesart zu verstehen, wobei durch die Wortreihung eine letztlich grausame Tat im Licht göttlicher Gnade erscheint. Ähnlich entlarvend äußert sich der Rechtsanwalt („Wertvolles Leben. Wertes Leben. Unwertes Leben. Verwertetes Leben.“²⁴⁴), wobei hier der weiter oben bereits diskutierte nationalsozialistische Terminus „unwertes Leben“ explizit ausgesprochen wird und

240 Ebd., S. 148. Der Begriff „Eineschießen“ verweist auf das Einschießen des Bolzens in die Stirn der Schlachttiere. Turrini fügte dem Programmheft der Uraufführung detaillierte Beschreibungen eines normalen Schlachtvorgangs bei (im Lesebuch abgedruckt auf der Seite 109). Robinson spricht davon, dass die Schlachtszene „converges violence and rhetorics of violence.“ Gabrielle Robinson: *Slaughter and Language Slaughter in the Plays of Peter Turrini*, S. 205.

241 Ebd., S. 148.

242 Die Verharmlosung verbrecherischer Handlungen gehört zum propagandistischen Standard des deutschen Faschismus und prägte dessen Sprachverhalten im Gesamten.

243 Peter Turrini: *Sauschlachten*, S. 149.

244 Ebd., S. 149f.

zugleich eine Verbindung zur vorherrschenden Logik der Verwertung gezogen wird; der Wert des Lebens liegt in seiner *Verwertung*. Zuletzt liefert eine der auf der Bühne genutzten Wortreihungen in geradezu grotesker Komik eine Art Zusammenfassung des Stückes en miniature, in der nicht nur die Struktur der „harten Unterscheidung“ (Luhmann) anklingt, sondern auch ihre grausame Konsequenz: „Würdig. Unwürdig. Würstel.“²⁴⁵

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 blasphemisch²⁴⁶ 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

246 „Der Bürgermeister von Hall fand das Stück eine gotteslästerliche Sauerei und verbot als Veranstalter die Aufführung.“ Felix Mitterer: *Stigma. Eine Passion*, in: ders.: *Stücke 1*, Innsbruck 1992, S. 61.

247 „Manchmal hat man das Recht, ungerecht zu sein.“ Gespräch mit Gunna Wendt; Literaturclub der Jazzwelle Plus, München 12.11.1989, in: Felix Mitterer: *Materialien zu Person und Werk*, Innsbruck 1995, S. 50. Hervorhebungen vom Autor.

248 Noch 2013 sagte Mitterer in einem Interview mit der Wiener Zeitung: „Es ist ein Glücksfall, wenn man mit dem eigenen Schreiben eine Diskussion auszulösen vermag.“ Petra Paterno: „Ich habe unfassbares Glück gehabt“, in: Wiener Zeitung, Online-Ausgabe vom 02.02.2013 (http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/520826_Habe-unfassbares-Glueck-gehabt.html, zuletzt abgerufen am 02.03.2016).

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:

Drum war ich auch einverstanden mit der Inszenierung von Kroetz von *Stigma* vor zwei, drei Jahren im Bayerischen Staatsschauspiel. Er hat eine unglaublich harte, brutale Inszenierung von *Stigma* gemacht, die ich in Telfs nie geduldet hätte, wo die Uraufführung war. Aber in München hab ich sie geduldet, weil eben das Publikum manchmal schon so satt ist, so zufriedengestellt, daß ich den Kroetz versteh, wenn er sagt: So, und jetzt setz ich euch das Messer an.²⁴⁹

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

249 „Manchmal hat man das Recht, ungerecht zu sein.“ Gespräch mit Gunna Wendt, S. 50f. Die Inszenierung von Kroetz weicht von der Textvorlage teils erheblich ab und brutalisiert das Stück immens. In seiner Rezension im Spiegel schreibt Helmut Karasek, Kroetz habe sich Mitterers Stück mit einer „imponierenden Selbstverständlichkeit angeeignet“ und resümiert: "*Stigma*, ein Theaterabend, der sich nicht nur aufklärerisch über die Kirche hermacht, sondern auch katholisch über die Versäumnisse und Verdrängungen der Aufklärung herfällt.“ Helmut Karasek: Eine Magd voll Blut und Wunden, Der Spiegel 20/1987 (erschienen 11.05.1987), zitiert nach der Online-Ausgabe (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13523489.html>, zuletzt abgerufen am 01.03.2016).

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.²⁵⁰ Die gesellschaftliche Dimension dieses Ansatzes ist manifest.

Wie bereits in seinem Erstwerk „Kein Platz für Idioten“, das Mitterer quasi über Nacht populär gemacht hat und hunderte Aufführungen erlebte,²⁵¹ ist auch „Stigma“ um eine Außenseiterfigur zentriert. In „Kein Platz für Idioten“ ist es der geistig behinderte Junge Wastl, der als Störphänomen den Zorn und Widerwillen der dörflichen Gemeinschaft auf sich zieht und der zuletzt – trotz aller Bemühungen des seinerseits sozial marginalisierten Platl-Hons – in einer Klinik untergebracht wird; in der auf Homogenität gemünzten und ökonomischen Denkmustern unterliegenden Dorfsozietät ist schlicht kein „Platz für Idioten.“ Der Titel des Stückes verweist hierbei bereits auf die Praktik der Exportation des Störeléments in dazu vorgesehene Räume der Entstörung, in diesem Falle eine psychiatrische Klinik. Das soziale System demonstriert Unirritierbarkeit, indem es unter dem Vorwand medizinischer Gründe Wastl aus dem System exkludiert und die Struktur der Kommunikation unverändert fortgeführt wird. Mit „Stigma“ soll im Folgenden nun ein Stück besprochen werden, bei dem im Verlauf der Handlung deutliche Lernprozesse zu beobachten sind. Die präsentierte Störung wird hierbei zum Ausgangspunkt einer möglichen Neustrukturierung sozialer Kommunikation – die allerdings nur angedeutet wird, gleichsam im „Horizont des Möglichen und Erwartbaren“²⁵² auftaucht, damit aber zugleich prinzipiell realisierbar wird. Nicht auf der Bühne – aber vielleicht vor ihr.

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

250 Vgl. „Literaten sind relativ uninteressante Menschen.“ Interview von Christine Gabl; Bücher Perspektiven, Innsbruck, Dezember 1989, in: Felix Mitterer: Materialien zu Person und Werk, Innsbruck 1995, S. 37.

251 Vgl. Johann Holzner: Felix Mitterer, in: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin 2000, S. 805. Karl Webb spricht sogar von gut 1500 Aufführungen, die das Stück bis Mitte der 90er Jahre erfahren habe. Karl E. Webb: An Introduction to Mitterer and his Critics, in: ders., Nicholas J. Meyerhofer (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 7.

252 Niklas Luhmann: Gesellschaft, in: ders.: Soziologische Aufklärung, Bd. 1, Opladen 1970, S. 145.

eigenen Leib die Leiden Jesu nachempfindet) als auch eine soziale Dimension, die zurückgeht auf die Praxis der Sklavenmarkierung durch Brandzeichen in der griechischen und römischen Antike. In beiden Fällen ist die die Stigmata tragende Person sichtbar von anderen Personen oder Personengruppen geschieden, ihre Besonderheit respektive Andersartigkeit wird durch das Stigma angezeigt – und ergo ist die Art, wie diese Person kommunikativ adressiert wird, durch die Existenz des Stigmas vorgeprägt. So verstanden realisiert ein Stigma grundsätzlich eine körperliche Dimension. Dass dies allerdings nicht notwendig der Fall sein muss, zeigen Formen sozialer Stigmatisierung, in denen die von einer Person eingenommene gesellschaftliche Position diese als „gebrandmarkt“ ausweisen. Auch diese Stigmata finden jedoch eine visuelle Artikulation, zumeist in Form von Kleidung oder anderen materiellen Signa. Für die funktionale Wirksamkeit eines Stigmas ist also nicht der Körperbezug entscheidend, die Sichtbarkeit ist es. Die „unerwünschte Andersartigkeit“ ist eine wahrnehmbare Qualität.²⁵³

Zugleich muss aber festgehalten werden, dass ein Stigma nicht durch seine Sichtbarkeit erklärt wird; *dass* es überhaupt gesehen wird, verweist auf gewisse beobachtungsleitende Unterscheidungen, die ein Stigma als solches wahrnehmbar werden lassen. Anders formuliert: Um bestimmte Wunden an einem Körper nicht nur als willkürliche Verletzungen, sondern eben als religiös verstandene Wundmale zu interpretieren, bedarf es eines narrativen Musters. Um bestimmte Deformationen eines Körpers als ästhetisches Stigma zu begreifen, bedarf es eines gewissen Konzepts von Schönheit respektive Hässlichkeit. Und um das Innehaben eines bestimmten Berufs als stigmatisierend zu verstehen, muss es eine entsprechende Anerkennungshierarchie geben. Ein Stigma ergibt sich also aus kommunikativen Prozessen – es ist letztlich ein diskursives Resultat.

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

253 Vgl. Erving Goffman: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs 1963, S. 5 (undesired differentness). Goffman erklärt ein Stigma als die Diskrepanz zwischen *virtual social identity* und *actual social identity*. Entspricht die eigentliche soziale Identität nicht der erwarteten (virtual), führt diese Abweichung zur Stigmatisierung – ergo ist ein Stigma multipel realisierbar. Vgl. ebenda S. 3-5. Auch Goffman betont die Visualität respektive Perzeptibilität von Stigmata. Vgl. ebenda, S. 48f.

folgende Interpretation von Mitterers Drama unerlässlich. Zunächst lässt sich feststellen, dass das Stigma als Ergebnis eines kommunikativen Prozesses ein entstörendes Potential besitzt. Indem Störungen stigmatisiert werden, verschwinden sie zwar nicht direkt, sie werden kommunikativ aber handhabbar; innerhalb des sozialen Systems, in dem das Stigma beobachtet und damit konstruiert wird, verständigen sich die Elemente des Systems über ihre jeweiligen Erwartungen. Dabei ist nicht die Abweichung selbst Inhalt der Kommunikation, sondern die Erwartungen der Personen eines Systems, dass die Abweichung als solche begriffen wird. Nicht die zu große Nase ist das Problem; das Problem ist, ob erwartet werden kann, dass sie als „zu groß“ wahrgenommen wird.²⁵⁴ Reagieren alle gemäß den Erwartungen, stabilisiert dies zugleich das System selbst – und erleichtert zudem die etwaige Exklusion stigmatisierter Personen, die fortan als Adressaten zukünftiger Kommunikation nicht mehr infrage kommen.

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 sind²⁵⁵) 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.

254 Das Nasen-Beispiel findet sich in Niklas Luhmann: Soziale Systeme, S. 415. Dort heißt es: „In bezug auf große Ohren, lange Nasen, Sonne und Regen bilden sich keine Erwartungserwartungen. Hier genügt die allgemeine Sozialdimension allen Sinnes: das Mitwahrnehmen und Erwarten des Wahrnehmens anderer. Erst die Erwartung, daß man sein Erschrecken über die Länge der Nase nicht zeigt, läßt sich erwarten. Die Nase selbst ist sicher genug erwartbar; erst das Sich-einstellen und Verhalten ihr gegenüber braucht ein Reglement, das über Erwartung von Erwartungen gefestigt wird.“

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.

Mitterers Stück hat auf inhaltlicher Ebene an nahezu allen bis dato erwähnten Diskursfeldern teil und verwebt die Themen Stigma, Störung und Herrschaftslegitimation beziehungsweise Herrschaftsbedrohung zu einem beziehungsreichen Netz. Erzählt wird in „Stigma“ die um 1830 spielende Geschichte der Hofmagd Moid, die sich nicht nur vielfachen Ansprüchen verschiedener Männer auf dem Hof ausgesetzt sieht, sondern die nach einer nächtlichen Vision sich mit Jesu vermählt wähnt und plötzlich dessen Wundmale trägt. Nach anfänglichen Versuchen, diese Umstand geheim zu halten, wird Moid zuletzt als Heilige verehrt, zu der die Armen und Kranken (aber auch die Reichen) kommen und Hilfe suchen. Dabei ist sie allerdings auch weiterhin ständig den sexuellen Nachstellungen des Bauernsohns Ruepp sowie der Bedrohung, aufgrund von mangelnder Arbeitsleistung vom Hof gejagt zu werden, ausgesetzt. Schließlich vergewaltigt Ruepp Moid und als mit dem „Professor für Medizin“ sowie dem „Monsignore“ zwei Vertreter der weltlichen und säkularen Macht auftreten, um die Richtigkeit des behaupteten Stigmas zu überprüfen, wird Moids Schwangerschaft entdeckt. Vom Professor zunächst als Betrügerin denunziert, schickt sich der Monsignore schließlich an, Moid einem Exorzismus zu unterziehen, in dessen Verlauf drei Dämonen schließlich vom Körper des Monsignore Besitz ergreifen und neben allerlei Verfehlungen auch der Namen des Vergewaltigers genannt wird. Blind vor Wut erwürgt der Großknecht Bast, der sich Hoffnungen auf Moid gemacht hat, den Bauernsohn. In der letzten Szene soll Moid, da sie „eine Gefahr für die Öffentlichkeit darstellt“,²⁵⁶ verhaftet werden und als der Kleinknecht Seppele Moid zur Hilfe kommt, wendet einer der anwesenden Polizisten seine Waffe

256 Felix Mitterer: Stigma, S. 115.

auf ihn. Moid wirft sich vor Seppele und wird niedergeschossen. Während sie in den Armen von Seppele stirbt, versammelt sich eine Menge von Dienstboten und Knechten und verjagt die Polizisten. Mit dem apokalyptisch gefärbten Monolog einer Dienstbotin, in dem die Götterdämmerung der alten Ordnung anklingt, endet das Stück.

Mitterer präsentiert die Geschichte der sozial marginalisierten und ausgebeuteten Moid in insgesamt 17 Stationen. Die Bezeichnung Station verweist, gemeinsam mit dem Untertitel des Stückes („Eine Passion“) auf die Tradition, in die sich Mitterer mit „Stigma“ stellt: jene der Passionsspiele.²⁵⁷ Neben der Struktur finden sich – ähnlich wie in Turrinis „Sauschlachten“ – auf inhaltlicher Ebene zahlreiche Anspielungen auf die Bibel, die das auf der Bühne gezeigte Gesamtgeschehen über das Nacherleben der Passion Christi durch Moid hinaus als Parallelisierung eben jenes Leidenswegs erscheinen lässt. Das Christentum sowie seine zentralen ethischen Imperative fungieren dadurch als Hintergrund, der zur Kontrastfolie für die Handlungen der Figuren wird. Nur so wird die Diskrepanz zwischen dem (angeblich) christlichem Selbstverständnis der Figuren und den neutestamentarischen Geboten sichtbar. An Moids unbedingtem Festhalten an den christlichen Geboten und ihrer ostentativen Frömmigkeit stören sich nahezu alle anderen Figuren, deren teils grobe Bigotterie dadurch nur noch deutlicher zum Vorschein kommt.

Anders als Volte in „Sauschlachten“ wird Moid nicht von Beginn an als Störelement präsentiert; stattdessen steigert 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

257 Deidre McMahon: The Resurrection of the Passion Play: Remarks on Felix Mitterer's „Stigma“, „Verlorene Heimat“ and „Kein schöner Land“, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 240. Das Passionsstück lässt sich (beispielsweise neben dem Bauernschwank) seinerseits als besondere Form des Volkstheaters formulieren. Vgl. hierzu Herbert Herzmann: Felix Mitterer and the Volksstück Tradition, in: Nicholas J. Meyerhof, Karl E. Webb (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 45-47.

Ordnung. So sitzt nur die Bauersfamilie am „Herrschaftstisch“, während alle übrigen am „Dienstbotentisch“ sitzen und gegessen wird erst, nachdem der Bauer das Tischgebet gesprochen hat und nur so lange, bis dieser den Löffel wieder weglegt.²⁵⁸ An den Praktiken und den raumzeitlichen Ordnungsstrukturen lassen sich damit die Abhängigkeits- und Herrschaftsformen ablesen, die den Hof organisieren. Zentrales Organ der Herrschaftsausübung ist dabei grundsätzlich der Bauer, wobei sich auch die Dienstleute ihrerseits hierarchisch ausdifferenzieren; Moid nimmt in dieser Hierarchie den untersten Platz ein.²⁵⁹ Gerade weil die präsentierte Sozialstruktur strikten Reglementierungen unterliegt, ist sie äußerst störanfällig, sprich werden besonders häufig Störungen beobachtet und kommuniziert. Das Abendessen wird dabei zur Gelegenheit, nicht nur Störungen zu kommentieren, sondern auch selbst gestört zu werden. So wird berichtet, dass auf einem anderen Hof eine Magd ein Kind von einem Knecht bekommen habe; da das Recht zu Heiraten an Besitz gekoppelt und die körperliche Liebe den Verheirateten vorbehalten ist, ist das geborene Kind sichtbares Zeichen des Übertretens von Grenzen. Die Bäuerin berichtet nun, dass besagte Dienstboten das Kind den Schweinen vorgeworfen hätten, damit ihr Fehltritt nicht sichtbar werde, die Bäuerin des Hofes habe es aber trotzdem herausbekommen. Auf die Frage von Ruepp, was mit den Dienstboten geschehen sei, antwortet die Bäuerin lakonisch: „Sein schon arretiert.“²⁶⁰ Diese kurze Episode veranschaulicht auf verdichtete Art die Herrschaftslogik der präsentierten Gesellschaft; werden eng gezogenen Handlungsspielräume der sozial Schwachen von diesen überschritten, werden sie aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen entfernt – „arretiert.“ Das dergestalt funktionierende Sozialsystem scheint durch solche Vorfälle kaum noch irritiert. Dem Bauer ist die ganze Geschichte jedenfalls nur mehr eine Floskel wert: „Mit die Dienstboten is es a Kreuz!“²⁶¹

258 Vgl. Felix Mitterer: *Stigma*, S. 66f.

259 Vgl. Ursula Hassel: „Ihr Frauen habts es nit leicht.“ *The Dramatization of Gender Issues in the Plays by Felix Mitterer*, in: Nicholas J. Meyerhofer, Karl E. Webb (Hrsg.): *Felix Mitterer. A Critical Introduction*, Riverside 1995, S. 178.

260 Felix Mitterer: *Stigma*, S. 67.

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 schwärmerisches²⁶²) Gebet deutlich ab. Diese Diskrepanz wird vom Bauern nicht nur mit Ärger wahrgenommen, sondern auch kommentiert:

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

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 kriegst oane übers Maul!²⁶³

Moids Gebet erscheint deswegen als Störung, weil es vom Bauern gerade nicht nur als Ausdruck individueller Frömmigkeit verstanden wird, sondern als eine Form der Infragestellung geltender Herrschaftsansprüche. Moids Beten entspricht nicht den Erwartungen, deren Kenntnis ihr qua ihrer Stellung zugesprochen werden, angezeigt durch die rhetorische Frage „Woaßt du des nit“. Es ist in dieser Lesart nur konsequent, dass der Bauer damit droht, einen erneuten Verstoß gegen die erwartete Einhaltung der symbolischen Herrschaft mit physischer Gewalt zu ahnden. Mit wenigen Strichen skizziert Mitterer das Machtgefüge des Hofes, dessen Aufrechterhaltung durch sprachliche und physische Gewalt sichergestellt werden soll. Indem der Bauer gestört wird, wird besagtes Machtgefüge versprachlicht – und damit für den Zuschauer transparent.

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.²⁶⁴ Auch dem mit relativ vielen Privilegien ausgestatten 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.“²⁶⁵ Wann immer sein auf Moid gerichtetes Begehren tatsächlich sichtbar wird, wird es vom Bauern mit Gewalt unterbunden.²⁶⁶ 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 gspart 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.²⁶⁷

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 Seppel mit dem Messer dazwischen, sondern auch der Bauer züchtigt seinen Sohn, nachdem er von der Handlung erfahren hat: „*Der Bauer nimmt Ruepp mit einer Hand am Haarschopf, zieht seinen Kopf nieder.* Bauer: Du, Bürschel! Wirst du des sein lassen! Wirst du des sein 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 Bauerntochter 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.

270 Felix Mitterer: *Stigma*, S. 68: „Bast: Jetzt gibt’s koa Zittern mehr. Jeder Schuß geht ins Leben. Und will mir oaner 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 Seppel Blut, das er einer Kuh am Hals abgenommen hat.²⁷² Wie in den beiden Beispielen zuvor zwingt auch hier die Ordnungsstruktur das individuelle Handeln zum Schritt in die Dunkelheit.

Der Sichtbarkeit des Machtgefüges entspricht die Unsichtbarkeit der Ausbruchsversuche. Es ließe sich an dieser Stelle auch sagen, dass die Unterscheidung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Unterscheidung von Reden und Schweigen korrespondiert, oder: Gerade das, worüber gesprochen wird, verweist auf das, worüber nicht gesprochen wird. Damit ist das Schweigen aber letztlich Bestandteil der Kommunikation, weil es verordnetes Schweigen ist. Dass beispielsweise die haarsträubende Ungerechtigkeit, die dazu führt, dass aus einem Elternpaar Kindsmörder werden, nicht zu Sprache kommt, sondern lediglich die sozial dekontextualisierte Tat, macht das im Reden eingeschlossene Schweigen transparent. Zwar nicht unbedingt für das System selbst – aber für seine Beobachter. Dass kleine soziale Einheiten allerdings sehr wohl über diese Logik des Verschweigens sprechen, zeigt sich an den oben diskutierten Fällen, in denen bestimmte Kommunikationen, die gesamtgesellschaftlich geächtet sind, im Verborgenen stattfinden. Schweigen ist hier ergo ein Kontextphänomen. Je größer der soziale Kontext, umso größer ist die Masse des Verschwiegenen. Diese Paradoxie, dass Schweigen selbst Teil der Kommunikation ist, artikuliert sich ergo auch in den Maßnahmen, die ergriffen werden, um Schweigen zu garantieren:

Die Gefängnisse dienen, dem kommunikativen Paradox auszuweichen, der Beschränkung der Kommunikation durch Manipulation der Körper. Die Tötung erreicht dasselbe mit mehr Radikalität und mehr Sicherheit. Der Getötete kann dann nicht mehr das Verbot übertreten und trotzdem reden.²⁷³

Essen: „Komm, Heiliger Geist, mit a Schüssel voll Fleisch, mit a Schüssel voll Nocken, laß mi a dazua hocken.“
Ebd., S. 80.

272 Todd C. Hanlin sieht hier eine Verbindung zu Moid: „Significantly, Seppel 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.“
Todd C. Hanlin: „Sie ist keine Jungfrau mehr!“ Sexuality and Religiosity in Felix Mitterer’s Stigma, in: Nicholas J. Meyerhofer, Karl E. Webb (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 59.

273 Niklas Luhmann, Peter Fuchs: Reden und Schweigen, in: dies.: Reden und Schweigen, Frankfurt/M. 1989, S. 19. Interessanterweise findet sich an dieser Stelle auch ein Hinweis darauf, welche (durchaus moralische) Rolle die Soziologie im Kontext gesellschaftlichen Schweigens spielt: „Jeder, der die Gesellschaft beschreibt, beschreibt implizit das, was sie ausschließt und zum Schweigen verurteilt.“ (Ebd.) Diese Stelle ist nicht nur für den ansonsten in Sachen Ethik eher zurückhaltenden Luhmann aufschlussreich, sondern hat auch Folgen für eine etwaige Ethik

Indem die beiden Bediensteten, über die während des Abendessens gesprochen wird, „arretiert“ werden, werden sie sowohl unsichtbar als auch unhörbar. Beides beschreibt letztlich wieder paradoxe Zustände, denn das Gefängnis als Raum, als Gebäude macht ja gerade die Unsichtbarkeit sichtbar und als Ziel gesellschaftlicher Gewalt sprechen die Unhörbaren immer noch – Gewalt ist, wie bereits mehrfach betont, immer auch Kommunikation, auch und vor allem weil sie Angst produziert und damit Kommunikation formt.²⁷⁴

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. Deutlichster 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.“²⁷⁵ Zwar bezieht sich die hier befürchtete Unruhe darauf, dass die Menschen Moids Stigmata vor allem als pseudo-religiöses Spektakel verstehen.²⁷⁶ 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

der Literaturwissenschaft – die ja ihrerseits durch das Sprechen über literarisches Schweigen dieses beredt werden lässt.

274 „Auch und gerade Gewalt ist, weil sie das Fürchten lehrt, ein kommunikatives Ereignis ersten Ranges.“ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 797.

275 Felix Mitterer: Stigma, S. 74.

276 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.

bald um. Dies hängt mitunter auch damit zusammen, dass die Bauersfamilie beginnt, aus Moids Passionen ökonomisches Kapital zu schlagen und während der Passionen, zu denen mittlerweile eine Vielzahl von Menschen kommt, Getränke auszuschenken. Dadurch wird ein zunächst dezidiert religiöses Phänomen in ein ökonomisches verwandelt – was dementsprechend auch die Kommunikationsart verändert. Während die anwesenden reichen Bauern oder Stadtherren zuvorkommend bedient werden, erregen die anwesenden Dienstboten nur mehr Unwillen, schlicht, weil sie nichts bestellen und ergo kein Geld einbringen. Deren eigentliches Bedürfnis – das Vorbringen von Fürbitten bei Moid – wird nicht als legitimer Grund für deren Anwesenheit anerkannt: „Bäuerin: Lauter Dienstboten! Und da soll ma a Gschäft machen! Wenns nach mir gang, dürften die gar nit kommen, aber der Herr Pfarrer ...“²⁷⁷ Damit wird deutlich, dass die Bauersfamilie Moid letztlich als Eigentum markiert und dementsprechend am liebsten den Zugang zu diesem Eigentum regulieren würde. Lediglich die Autorität des Pfarrers verhindert diese Zugangsrestriktion; nach Moids eigener Meinung wird gar nicht gefragt.

Transformiert die Bauersfamilie ein religiöses Phänomen in ein ökonomisches, so transformiert Moid ein religiöses in ein politisches. Und während die erste Transformation als legitim erscheint, ist es die zweite, die letztlich als Störung wahrgenommen wird. Mitterer konstruiert diesen Übergang als sukzessiven Prozess; zunächst hört sich Moid, gekleidet in ihr „Feiertagskleid“,²⁷⁸ die Sorgen und Klagen der Gekommenen an. Da nahezu alle Sorgen mit körperlichen Gebrechen zu tun haben, fragt Moid – nachdem die Menschen ihre Sorgen vorgetragen haben – grundsätzlich danach, warum sie nicht zum Arzt gegangen wären. Die Antworten hierauf sind es, die die Bittenden in zwei Klassen einteilen: in die, die es sich leisten können, zum Arzt zu gehen, und in jene, denen hierfür das Geld fehlt. Trotz aller Unterschiede verspricht Moid allen, für sie zu beten (mit Ausnahme des „wohlbeleibten Stadtherrn“, dessen „Hartleibigkeit“ sie schlicht mit

277 Felix Mitterer: *Stigma*, S. 83.

278 Ebd.

„Vierzehn Tag fasten!“²⁷⁹ kommentiert), 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 muaß 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 möcht i.²⁸⁰

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 Bergpredigt²⁸¹ bewirkt, findet sich in der Reaktion Ruepps auf die Bitten der Alten: „Ja häng di decht auf, wenn du unbedingt hin sein willst!“²⁸² Die soziale Ignoranz dieser Äußerung führt dazu, dass Moid zornig, aber immer noch ein religiöses Register nutzend, die anwesende Elite verdammt²⁸³ – und gleichzeitig die Wirkungslosigkeit der religiösen Rede einsieht: „Ich will, daß auf dieser Welt Gerechtigkeit herrscht, und nit erst im Himmel!“²⁸⁴ 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 Resurrection 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 Vollgefressenen, Ihr werdet hungern! Wehe Euch, die Ihr jetzt lachts! Ihr werdet rearn, rearn, 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.

eigenen 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 möcht er sich vielleicht an Ochsen kaufen, dann muaß 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 stattgefundenen 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.

286 So ähnlich bei Edward Białek: „Als stigmatisierte Heilige erweckte sie keinen Widerspruch, als Ideenträgerin wird sie zum Objekt des Interesses und anschließend der Repressalien seitens der Großen dieser Welt.“ Edward Białek: *Angstkonstrukte und Dekonstruktionen von altbewährten österreichischen Mythen in Felix Mitterers Theaterstücken*, in: ders., Arletta Szmorhun, Iwan Zymomyra (Hrsg.): *Konstrukte und Dekonstruktionen. Aufsätze und Skizzen zur österreichischen Literatur*, Dresden, Drohobytsch 2013, S. 475.

Personen die falschen Fragen stellen: „Ja, und wenns so wär – geht’s enk was an?“²⁸⁷ 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 platziert 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.²⁸⁸ 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.

288 Vgl. ebenda, S. 87. Bourke weist darauf hin, dass ökonomisches Denken häufig die Grundlage von Ausgrenzung bietet. Vgl. Thomas Bourke: „Der muss weg!“ Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 250.

Epileptikerin.“²⁸⁹ 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.²⁹⁰ Unter dem Vorwand der medizinischen Untersuchung wird somit die Verfügbarkeit des Körpers sozial Schwächerer demonstriert, die auch noch 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.“²⁹¹ 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 Theologie²⁹² vor allem Ausdruck von Macht²⁹³ – 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

289 Felix Mitterer: *Stigma*, S. 96.

290 Vgl. ebenda, S. 92-95.

291 Ebd., S. 97.

292 Beide, der Professor sowie der Monsignore, sind klassische Typenfiguren, Repräsentanten von Ideen.

293 Vgl. Deidre McMahon: *The Resurrection of the Passion Play*, S. 243: „exorcism functions as an instrument of repression rather than liberation.“

offen dem Anspruch des Bauern, dass – so sie auf dem Hof bleiben will – das Kind, immerhin sein Enkelkind, aufwächst ohne zu wissen, wer die Mutter ist. Diesem Anspruch setzt sie Widerspruch entgegen: „Na, Bauer, so geht des nit.“²⁹⁴ Sie geht lieber das Risiko ein, als unverheiratete Mutter in Armut zu leben als den Verfügungsansprüchen des Bauern zu genügen. In dieser Äußerung, in dieser Handlung zeigt sich der Lernprozess, den Moid durchgegangen ist, sie ist nicht mehr gewillt, jeder Forderung von Seiten des Bauern stattzugeben. Auch der Pfarrer, der während der Untersuchung und Exorzierung Moids diese noch zum Gehorsam gegenüber den Autoritäten aufgerufen hat, stellt sich schließlich mit seinem Handeln gegen diese. Nachdem er erfahren hat, dass Moid exkommuniziert wurde und ergo nicht mehr in der Gemeinschaft der Institution Kirche ist, widersetzt er sich den damit zusammenhängenden Konsequenzen und gibt Moid eine Tabatiere mit geweihten Hostien sowie das Versprechen, ihr neue zu geben, sobald sie diese aufgebraucht habe.²⁹⁵ Damit revoltiert der Pfarrer im Stillen nicht nur gegen eine Verordnung einer der zentralen Machtinstanzen, er unterscheidet auch dezidiert zwischen der Religion in ihrem institutionellem Rahmen und dem, was Gott selbst nicht wollen kann – nämlich den Ausschluss einer Gläubigen wie Moid. Mag der Verweis darauf, dass „unser Herrgott [des] nit wollen“ kann, auch epistemologisch problematisch sein, zeigt er doch deutlich, dass der Pfarrer seine Meinung nicht mehr an der offiziellen Lesart der Kirche orientiert – sondern selber denkt. Beide, Moid und der Pfarrer, haben durch die Störungen gelernt, sie haben ihre soziale Rolle sowie die sozialen Positionen, die sie einnehmen, erkannt. Dieser Prozess ließe sich durchaus als ein Prozess der Aufklärung, des Mündigwerdens beschreiben, gemäß jener kanonischen Formulierung Kants, der Mündigkeit letztlich als ein internes sowie externes Vermögen zur Selbstbestimmung konzipiert. Der „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“, der Schritt dahin, sich des Verstandes „ohne Leitung

294 Felix Mitterer: *Stigma*, S. 111.

295 Ebd., S. 113f.

eines anderen zu bedienen“;²⁹⁶ lässt sich an diesen beiden Figuren im Verlauf des Dramas nachzeichnen. Sie emanzipieren sich.

Diesem Lernen auf individueller psychischer Ebene entspricht, wie sich in der letzten Station zeigt, ein Lernen auf Systemebene. Der Versuch von Seppeler 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“,²⁹⁷ 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. Seppeler 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 Seppeler, 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“,²⁹⁸ 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:

Der Ältere Knecht schaut auf Moid, fährt dann plötzlich dem Polizisten mit beiden Händen an den Hals. Der erste Gendarm reißt ihn zurück, der zweite Gendarm legt das Gewehr auf ihn an. Ein paar der Knechte gehen langsam vor, stellen sich vor den Älteren Knecht, schauen die Gendarmen gelassen an, diese blicken angstvoll und hilfeschend zum Polizisten.

Polizist: (*schreit*) Das ist Aufruhr!

296 Immanuel Kant: Was ist Aufklärung?, in: Akademie Ausgabe Bd. VIII, Berlin 1912, S. 35.

297 Felix Mitterer: Stigma, S. 115.

298 Ebd., S. 116. Dort auch die Erwähnung der Pieta.

Mit der Verwendung des Terminus „Aufruhr“ wird nicht die Situation präzise erfasst, sondern zugleich auf einen jener Dämonen angespielt, der sich im Verlauf der Exorzierung Moids gezeigt hat (der Dämon des Aufruhrs) und die der Pfarrer in seiner Deutung des Dämonismus als „unsere Sehnsucht nach Freiheit“²⁹⁹ interpretiert hat. In dieser letzten Station manifestiert sich diese Sehnsucht im Aufstand der Knechte und Dienstboten, der schließlich die anwesenden Polizisten in die Flucht schlägt. Eingerahmt wird dieser Sieg en miniature durch die apokalyptisch anmutende Rede jener „alten Dirn“, die im Kontext von Moids „Bergpredigt“ den Wunsch zu sterben geäußert hat. Sie skizziert in alttestamentarischen Worten den Untergang der alten Ordnung, eine Art Götterdämmerung des ausbeuterischen Systems, die sie mit dem Auftauchen einer Frau in Verbindung bringt:

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 enkerem Fleisch und Bluat. So wird die Frau reden, und mir wern kemmen, mit Hacken und Sichel und Sensen, und wern ernten, was uns zuasteht.³⁰⁰

Diese Rede ist das Resultat eines systeminternen Lernprozesses, der in direkter Verbindung mit der Störung „Moid“ steht. Systemisch gesprochen ist es hier zu einer Modifikation der Kommunikation gekommen, zwar nicht direkt auf verbaler Ebene, aber auf der Ebene der Handlungen. In ihnen reflektiert sich die Veränderung der Systemstrukturen, denen die „alte Dirn“ symbolisch Ausdruck verliehen hat. Zum Schluss knien sich, diesen Symbolismus aufnehmend, alle Dienstboten und Knechte (also das Volk als dramatis persona) neben Seppel und Moid, zuletzt auch die Bäuerin. Nur der Bauer bleibt stehen und geht nach einer Weile von der Bühne ab. In der neuen, heranziehenden Ordnung ist für ihn kein Platz mehr.

299 Felix Mitterer: Stigma, S. 113.

300 Ebd., S. 116.

VI. Conclusio

In seinen Überlegungen zur „Weltkunst“ hat Luhmann die Funktion von Kunst wie folgt beschrieben: „Man kann deshalb Kunst als Sichtbarmachen des Unsichtbaren auffassen, allerdings mit der Maßgabe, daß das Unsichtbare erhalten bleibt.“³⁰¹ Diese Formulierung erinnert an das populäre Diktum von Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sonst macht sichtbar.“³⁰² Beiden Ideen ist gemein, dass ein Prozess postuliert wird, in dem etwas zuvor Unsichtbares durch künstlerische Gestaltung in Sichtbarkeit überführt wird. Klee versteht das Kunstwerk dabei als beispielhafte Bearbeitung der Welt, die verdeutlicht, dass „das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß *andere Wahrheiten* latent in der Überzahl sind.“³⁰³ 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.

Im Kontext der in dieser Arbeit genutzten Theorie der Störung wurden Störungen verstanden als jene Momente, in denen Intransparenz in Transparenz verwandelt wird – oder in denen diese Transformation zumindest möglich ist. Störungen besitzen das Potential, als epistemisches Licht Sichtbarkeit zu erzeugen, sie werden als produktiv konzeptualisiert, weil sie Einsichten in ihren eigenen Bedingungskontext liefern können. So verstanden kann die Analyse gesellschaftlicher Störungen einen direkten Beitrag zur Idee gesellschaftlicher Aufklärung leisten. Literatur (oder Kunst im Allgemeinen), die sich der Inszenierung oder Kommentierung von Störungen dieser Art widmen, partizipieren damit an einem größeren Diskursfeld, dessen Hauptbezug die Struktur sozialer Machtverhältnisse ist. Als ein verallgemeinerbares Ergebnis der vorangegangenen

301 Niklas Luhmann: Weltkunst, in: ders.: Schriften zu Kunst und Literatur, hrsg. v. Nils Werber, Frankfurt/M. 2008, S. 201.

302 Paul Klee: Schöpferische Konfession, in: Kasimir Edschmid (Hrsg.): Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, Bd. 13, Schöpferische Konfessionen, Berlin 1920, S. 28.

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

Untersuchung kritischer Volksstücke lässt sich festhalten: Störungen sind nahezu immer Störungen im Machtgefüge. Ein Ereignis wird vor allem vom Standpunkt der Macht aus als Irritation des sozialen Systems identifiziert. Vom Standpunkt der Macht ist zudem eine freie Diskussion der Störung eher unerwünscht; je schneller eine Störung „abgehandelt“ wird, umso sicherer bleiben Grenzen und Machtgefüge sozialer Systeme unbedroht. Dies erklärt auch, warum Literatur so häufig ein Dorn im Auge der Macht ist: sie kann als eigenständige Beobachtungsleistung fungieren, die die Kontingenz des So-Seins der Welt ausweist. Kunst und Literatur sind die Sprachrohe jener *anderen Wahrheiten*.³⁰⁴

Die Untersuchung der drei Stücke von Kroetz, Turrini und Mitterer hat versucht zu zeigen, wie fruchtbar das von Niklas Luhmann stammende und hauptsächlich von Carsten Gansel literaturwissenschaftlich applizierte Störungsvokabular genutzt werden kann. Ein bedeutender Aspekt dieser Fruchtbarkeit bezieht die *Kategorie Störung* aus dem Umstand, dass – auch wenn die vorliegende Studie sich verstärkt systemtheoretisch orientiert hat – sie weitreichende Anschlussmöglichkeiten für andere theoretische Ansätze bietet, sich ihr theoretischer Rahmen also erweitern ließe. Als möglicher Kandidat einer solchen Erweiterung kämen diskurstheoretische Überlegungen infrage, vor allem in Form des maßgeblich von Jürgen Link konzipierten Normalismus,³⁰⁵ mit dessen Hilfe danach gefragt werden könnte, in welchem Verhältnis Norm und Störung stehen. Gerade im Bezug auf das kritische Volksstück wird von denen, die eine Störung beobachten, dieselbe vor allem als Normabweichung charakterisiert.³⁰⁶ Dabei gelte es zu untersuchen, wie sehr die (postulierte) Normalität als Irritationsbiotop ihre eigene Normativität konstituiert – womit Normalität als das erscheinen würde, was sein soll. Ein Standpunkt, von dem

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 Mächtigen oder lediglich abgestumpfter Ausdruck einer affirmativen Kulturindustrie.

305 Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, 2. akt. u. erw. Aufl., Opladen 1999. Ein erster Versuch findet sich bei Norman Ächtler: „Entstörung“ und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik, in: Carsten Gansel, ders. (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin, Bosten 2013, S. 57-81.

306 So zum Beispiel in „Wildwechsel“, wo Erwin seiner Tochter unmissverständlich sagt: „Ihr seids keine normaln Leut.“ Franz Xaver Kroetz: Wildwechsel, S. 140.

aus vor allem das Sanktionieren von Störern erklärbar wäre. Zudem ließe sich verstärkt nach dem Prozess fragen, den jene durchlaufen, denen eine Störung zu einem neuen Verständnis ihrer Situation respektive ihrer Umwelt verhilft. Die Untersuchung der Stücke von Kroetz, Turrini und Mitterer bietet Raum zur Vermutung, dass diese Stücke ein Spannungsfeld von Konnotation (beziehungsweise Assoziation) und Denotation kreieren. Das Herrschaft verfestigende Beschreiben von Situationen in der Sprache der Herrschaft weicht sukzessive einem gewissen, assoziativen Ahnen – und führt letztlich zu einem autonomen (und nicht mehr heteronomen) Denotieren der eigenen Situation. Linguistische respektive sprachphilosophische Überlegungen in dieser Hinsicht könnten ergo ihrerseits zu einem weiteren Verständnis von Störungen und ihrer literaturwissenschaftlichen Anwendungen beitragen.

Diese Aspekte hängen an der Konzeption von Störungen als einem produktiven Phänomen. Dass dies den Phänomenbereich nicht ausreichend erfasst, hat die Untersuchung von „Wildwechsel“ gezeigt, das den durch die Störung bewirkten Konflikt eskalieren lässt. Die von Gansel kritisierte Einseitigkeit bisheriger Störungskonzeptionen darf ergo nicht dazu führen, dass die prinzipielle Möglichkeit einer Eskalation vernachlässigt oder gar ignoriert wird. Luhmanns Vorstellung, dass sich das systemeigene Reaktionsarsenal im Bezug auf Störung auf die Formel einer Bifurkation (Lernen oder Ignorieren) bringen lässt – wenn auch ergänzt durch ein umfassendes Exklusionsinstrumentarium – scheint zu eng. Zugleich hat diese Untersuchung versucht, den von Gansel eingeschlagenen Weg weiterzugehen und konnte die von ihm konstatierte Fruchtbarkeit der *Kategorie Störung* durchaus bestätigen. Am Anfang erweiterter Kommunikation steht tatsächlich zumeist eine Störung, eine Irritation – die Literaturwissenschaft hat es ergo häufig mit Störungsphänomenen, mit Ästhetiken der Perturbation zu tun. Dies gibt zu denken. Denn, wer sich so ausführlich mit Störungen aller Facetten beschäftigt, der könnte, ihm Rahmen einer neuen Politisierung des Faches, geneigt sein zu fragen: Sollte nicht auch die Literaturwissenschaft im gesellschaftlichen Kontext wieder vermehrt eines tun – stören?

VII. Bibliographie

Quellen

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften, Band I, Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.

Eich, Günter: Wacht auf, den eure Träume sind schlecht, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1, hrsg. v. Horst Ohde, Suanne Müller-Hanpft, Frankfurt/M. 1973, S. 222-223.

Kant, Immanuel: Was ist Aufklärung?, in: Akademie Ausgabe Bd. VIII, Berlin 1912, S. 35-42.

Klee, Paul: Schöpferische Konfession, in: Kasimir Edschmid (Hrsg.): Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, Bd. 13, Schöpferische Konfessionen, Berlin 1920, S. 28-40.

Koeppen, Wolfgang: Das Treibhaus, Stuttgart 1953.

Kroetz, Franz Xaver: Die Schwierigkeiten des einfachen Mannes. Interview mit Lutz Volke, in: Sonntag (30.3.1975; keine Paginierung).

Kroetz, Franz Xaver: Wildwechsel, in: ders.: Stücke I, Frankfurt/M. 1989, S. 121-159.

Maturana, Humberto R.: Autopoiesis, in: Milan Zeleny (Hrsg.): Autopoiesis. A Theory of Living Organisations, New York 1981, S. 21-32.

Mitterer, Felix: Stigma. Eine Passion, in: ders.: Stücke 1, Innsbruck 1992, S. 60-119.

Mitterer, Felix: „Manchmal hat man das Recht, ungerecht zu sein.“ Gespräch mit Gunna Wendt; Literaturclub der Jazzwelle Plus, München 12.11.1989, in: ders.: Materialien zu Person und Werk, Innsbruck 1995, S. 43-58.

Mitterer, Felix: „Literaten sind relativ uninteressante Menschen.“ Interview von Christine Gabl; Bücher Perspektiven, Innsbruck, Dezember 1989, in: ders.: Materialien zu Person und Werk, Innsbruck 1995, S. 36-39.

Morgenstern, Christian: Die unmögliche Tatsache, in: ders. Gesammelte Werke in einem Band, 5. Aufl., München 1997, S. 262-263.

Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature?, in: ders.: Situations, II, Paris 1948, S. 56-330.

Turrini, Peter: Meinem allzulieben Heimatlande gewidmet, in: ders.: Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc., hrsg. v. Ulf Birbaumer, Wien 1978, S. 126.

Turrini, Peter: Wir sind Kinder einer postfaschistischen Provinz, in: ders.: Liebe Mörder! Von der Gegenwart, dem Theater und vom lieben Gott, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1996, S. 66-67.

Turrini, Peter: Sauschlachten. Ein Volksstück, in: ders.: Ein irrer Traum. Lesebuch 1, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999, S. 104-161.

Turrini, Peter: Manifest der österreichischen Kulturrevolution, in: ders.: Lesebuch 1. Ein irrer Traum, hrsg. v. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999, S. 193-197.

Walter, Otto F. : Entwurf einer Erinnerung. Ernst Jandl und die vielfältige Frage nach der Wirkung von Literatur betreffend, in: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder, hrsg. v. Klaus Siblewski, Frankfurt/M. 1990, S. 66-67.

Weaver, Warren, Claude Elwood Shannon: The Mathematical Theory of Communication, Urbana 1949.

Forschungsliteratur

Ächtler, Norman: „Entstörung“ und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik, in: Carsen Gansel, ders. (Hrsg.): Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin, Bosten 2013, S. 57-81.

Adorno, Theodor W., u.a.: The Authoritarian Personalilty, New York 1950.

Adorno, Theodor W.: Reflexion über das Volksstück, in: ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 693-694.

Arnold, Heinz Ludwig, Michael Töteberg und Uli Voskamp: Franz Xaver Kroetz, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur online (<https://www.munzinger.de/search/klg/Franz+Xaver+Kroetz/333.html>).

Aust, Hugo, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, München 1989.

Baraldi, Claudio, Giancarlo Corsi, Elena Esposito: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt/M. 1997.

Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie, 3. überarb. u. erg. Aufl., Köln u.a. 2011.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, London 2004.

Bialek, Edward: Angstkonstrukte und Dekonstruktionen von altbewährten österreichischen Mythen in Felix Mitteres Theaterstücken, in: ders., Arletta Szmorhun, Iwan Zymomyra (Hrsg.): Konstrukte und Dekonstruktionen. Aufsätze und Skizzen zur österreichischen Literatur, Dresden, Drohobytsh 2013, S. 467-492.

Bormann, Alexander von: Über die Lyrik zu den Zwecktexten, in: Wilfried Barner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, 2. akt. und erw. Aufl., München 2006, S.435-451.

Bourke, Thomas: „Der muss weg!“ Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 247-260.

Brosziewski, Achim: Beobachtungen der Moderne in der Systemtheorie von Niklas Luhmann, in: Carsten Stark, Christian Lahusen (Hrsg.): Theorien der Gesellschaft. Einführung in zentrale Paradigmen der soziologischen Gegenwartsanalyse, München 2002, S. 99-125.

Brzovic, Kathy, Craig Decker: „Mir san a liebe Familie in an lieben Land...“ Fascism and the Family in Peter Turrini's Sauschlachten, in: Modern Austrian Literature 26.3/4 (1993), S. 183-197.

Burger, Harald, Peter von Matt: Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen: Franz Xaver Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Zeitschrift für germanistische Linguistik 2.3 (1974), S. 269-298.

Carl, Rolf Peter: Franz Xaver Kroetz, München 1978.

Dimter, Walter: Die ausgestellte Gesellschaft, in: Jürgen Hein (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert, Düsseldorf 1973, S. 219-245.

Dössel, Christine: Ewige Hirnwut, in: SZ online (<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/franz-xaver-kroetz-wird-ewige-hirnwut-1.2877802>).

Dubrow, Heather: Genre, London, New York 1982.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1976.

Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. V, hrsg. v. Anna Freud et al., London 1942, S. 27-145.

Friedländer, Saul: L'antisémitisme nazi. Histoire d'une psychose collective, Paris 1971.

Gansel, Carsten, Paweł Zimniak (Hrsg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur, Heidelberg 2011.

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

Gansel, Carsten: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie „Störung“ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur, in: ders., Norman Ächtler (Hrsg.): Das 'Prinzip Störung' in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin 2013, S. 31-56.

Gansel, Carsten: Zur Kategorie Störung in Kunst und Literatur – Theorie und Praxis, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 61.4 (2014), S. 315-332.

Geyer, Michael: Das Stigma der Gewalt und das Problem der nationalen Identität in Deutschland, in: Christian Jansen u.a. (Hrsg.): Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1995, S. 673-698.

Giddens, Anthony: Sociology. A Brief but Critical Introduction, 2. Aufl., New York u.a. 1987.

Goffman, Erving: Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity, Englewood Cliffs 1963.

Gösche, Elke: Franz Xaver Kroetz' „Wildwechsel“. Zur Werkgeschichte eines dramatischen Textes in den Medien, Frankfurt/M. 1993.

Grizelji, Mario: Art. „Medien“, in: Oliver Jahraus u.a. (Hrsg.): Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2012, S. 99-101.

Halling, Thorsten, Julia Schäfer, Jörg Vögele: Volk, Volkskörper, Volkswirtschaft – Bevölkerungsfragen in Forschung und Lehre von Nationalökonomie und Medizin, in: Rainer Mackensen, Jürgen Reulecke (Hrsg.): Das Konstrukt „Bevölkerung“ vor, im und nach dem „Dritten Reich“, Wiesbaden 2005, S. 388–428.

Han, Byung-Chul: Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken, Frankfurt/M. 2014.

Hanlin, Todd C.: „Sie ist keine Jungfrau mehr!“ Sexuality and Religiosity in Felix Mitterer’s Stigma, in: Nicholas J. Meyerhofer, Karl E. Webb (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 57-66.

Hart Nibbrig, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt/M. 1981.

Hassel, Ursula, Deirdre McMahon: Interview mit Felix Mitterer, in: dies., Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 287-304.

Hassel, Ursula: „My home is my castle.“ Zur Familiendarstellung in den Dramen von Franz Xaver Kroetz, in: dies., Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1991, S. 177-192.

Hassel, Ursula: „Ihr Frauen habts es nit leicht.“ The Dramatization of Gender Issues in the Plays by Felix Mitterer, in: Nicholas J. Meyerhofer, Karl E. Webb (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 177-194.

Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen, in: ders. (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert, Düsseldorf 1973, S. 9-28.

Hein, Jürgen: Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert, in: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 489-505.

Hein, Jürgen: Franz Xaver Kroetz: Oberösterreich, Mensch Meier, Frankfurt/M. 1986.

Herzmann, Herbert: Das epische Theater und das Volksstück, in: Modern Austrian Literature 28.1 (1994), S. 95-110.

Herzmann, Herbert: Felix Mitterer and the Volksstück Tradition, in: Nicholas J. Meyerhof, Karl E. Webb (Hrsg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, S. 41-56.

Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater, Tübingen 1997.

Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Kommunikation als ästhetisches Problem. Vorlesungen zur Angewandten Textwissenschaft, Tübingen 1984.

Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Neo-Realismus und sprachliche Wirklichkeit, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 297-318.

Hillmann, Karl-Hein (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie, 4. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1994.

Hinck, Walter: Deutsche Dramatiker in der Bundesrepublik seit 1965, in: Paul Michael Lützeler, Egon Schwarz (Hrsg.): Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte, Königsstein/Ts. 1980, S. 62-84.

Hoffmeister, Donna: The Theater of Confinement. Language and Survival in the Milieu Plays of Marieluise Fleisser and Franz Xaver Kroetz, Columbia 1983.

Holzner, Johann: Felix Mitterer, in: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin 2000, S. 805-820.

Höfler, Günther A.: Unheimlich starke Auftritte. Kärnterisch-steirische Sozialgrotesken um 1970, in: Klaus Amann (Hrsg.): Peter Turrini. Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, St. Pölten 2007, S. 84-95.

Howes, Geoffrey C.: Is There a Postmodern Volk? Some Thoughts on the Volksstück in the Television Age, in: Modern Austrian Literature 26, 3/4 (1993), S. 17-31.

Hübner, Raoul, Erhard Schütz: Vorbemerkung, in: dies. (Hrsg.): Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens, Opladen 1976, S. 7-12.

Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hrsg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 35-73.

Karasek, Helmut: Eine Magd voll Blut und Wunden, Der Spiegel 20/1987, Onlineausgabe (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13523489.html>).

Kässens, Wend, Michael Töteberg: Fortschritt im Realismus? Zur Erneuerung des kritischen Volksstücks seit 1966, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, 6 (1976), S. 30-47.

Kiesel, Helmut: Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls, in: Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, hrsg. v. Ulrich Ott, Friedrich Pfäfflin, Marbach 1998, S. 593-640.

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900, 4., vollständig überarbeitete Neuaufl., München 2003.

Kleinschmidt, Christoph: Störungen im System. Die Wissenschaft und ihre widerständigen Phänomene, in: IASL online (www.iaslonline.de).

Kleßmann, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, 4. Aufl., Bonn 1986.

Koselleck, Reinhart: Einleitung, in: ders., Otto Brunner, Werner Conze (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII.

Koselleck, Reinhart: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, in: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979, S. 211-259.

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

Kormann, Eva: Das neue kritische Volksstück, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 101-106.

Kröll, Friedhelm: Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47, in: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München, Wien 1986, S. 368-378.

Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/M. 1988.

Landa, Jutta: „Minderleister“: Problems of Audience Address in Peter Turrini's Plays, in: Modern Austrian Literature 24 (1991), S. 161-172.

Landa, Jutta: Realistisch oder experimentell. Frontenbildung in der österreichischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer (Hrsg.): Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur, Berlin 1995, S. 215-224.

Leerssen, Joep: Nation, Volk und Vaterland zwischen Aufklärung und Romantik, in: Alexander von Bormann (Hrsg.): Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe, Würzburg 1998, S. 171-178.

Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, 2. akt. u. erw. Aufl., Opladen 1999.

Mattson, Michelle: Franz Xaver Kroetz. The construction of a political aesthetic, Washington D.C. 1996.

Luhmann, Niklas: Gesellschaft, in: ders.: Soziologische Aufklärung, Bd. 1, Opladen 1970, S. 137-153.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1984.

Luhmann, Niklas, Peter Fuchs: Reden und Schweigen, in: dies.: Reden und Schweigen, Frankfurt/M. 1989, S. 7-20.

Luhmann, Niklas: Kommunikation mit Zettelkästen, in: ders.: Universität als Milieu. Kleine Schriften, hrsg. v. André Kieserling, Bielefeld 1992, S. 53-61.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/M. 1994.

Luhmann, Niklas: Die Behandlung von Irritationen. Abweichung oder Neuheit, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4, Frankfurt/M. 1995, S. 55-100.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl., Opladen 1996.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997.

Luhmann, Niklas: Weltkunst, in: ders.: Schriften zu Kunst und Literatur, hrsg. v. Nils Werber, Frankfurt/M. 2008, S. 189-245.

McMahon, Deidre: The Resurrection of the Passion Play: Remarks on Felix Mitterer's „Stigma“, „Verlorene Heimat“ and „Kein schöner Land“, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 239-246.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: „Ruhestörer“ von Heine bis Harden. Perturbation als Eskalation in der deutsch-jüdischen Moderne, in: Carsten Gansel, Norman Ächtler: Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin, Boston 2013, S. 131-150.

Meyerhofer, Nicholas J.: Peter Turrini as Political Writer, in: Jutta Landa (Hrsg.): „I Am Too Many People“. Peter Turrini: Playwright, Poet, Essayist, Riverside 1998, S. 30-43.

Müller, Linda: Großes Theater ums Volkstheater. Überlegungen zu Felix Mitterers "Stigma" und zur Mitterer-Rezeption., in: www.literaturkritik.at.

Niethammer, Lutz: Schule der Anpassung. Die Entnazifizierung in den vier Besatzungszonen, in: ders.: Deutschland danach, hrsg. v. Ulrich Hebert und Dirk van Laak, Bonn 1999, S. 53-58.

Ort, Claus-Michael: Texttheorie - Textempirie - Textanalyse. Zum Verhältnis von Hermeneutik, Empirischer Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, in: Achim Barsch, Gebhard Rusch und Reinhold Viehoff (Hrsg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion, Frankfurt/M. 1994, S. 104-122.

Panzner, Evalouise: Franz Xaver Kroetz und seine Rezeption. Die Intentionen eines Stückeschreibers und seine Aufnahme durch die Kritik, Stuttgart 1976.

Paterno, Petra: „Ich habe unfassbares Glück gehabt“, in: Wiener Zeitung, Online-Ausgabe vom 02.02.2013 (http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/520826_Habe-unfassbares-Glueck-gehabt.html).

Petersen, Jürgen H.: Franz Xaver Kroetz: Von der Tragödie der Unfreiheit zum Lehrstück für Werktätige, in: Gerhard Kluge (Hrsg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland, Amsterdam 1983, S. 291-312.

Promies, Wolfgang: Arbeiterdichtung – Literatur der Arbeitswelt, in: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München, Wien 1986, S. 403-419.

Reinhold, Ursula: Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 229-251.

Robinson, Gabrielle: Slaughter and Language Slaughter in the Plays of Peter Turrini, in: Theatre Journal 43 (1991), S. 195-208

Rohrkrämer, Thomas: Die fatale Attraktion des Nationalsozialismus. Über die Popularität eines Unrechtsregimes, Paderborn 2013.

Rotermund, Erwin: Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth, in: ders.: Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur, hrsg. v. Bernhard Spies, Würzburg 1994, S. 118-137.

Rusch, Gebhard: Literatur in der Gesellschaft, in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 170-193.

Saake, Irmhild: Art. „Systemtheorie als Differenzierungstheorie“, in: Oliver Jahraus u.a. (Hrsg.): Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2012, S. 41-47.

Sandig, Holger: Spielstile des kritischen Volkstheaters, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 23-34.

Schmitz, Thomas: Das Volksstück, Stuttgart 1990.

Seidensticker, Bernd: Das antike Theater, München 2010.

Siri, Jasmin: Art. „System / Umwelt“ in: Oliver Jahraus u.a. (Hrsg.): Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2012, S. 123-125.

Schlaffer, Hannelore: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona „Volk“, Stuttgart 1972.

Schreiber, Dominik: Literarische Kommunikation. Zur rekursiven Operativität des Literatursystems, in: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 1 (2010), S. 1-16.

Schröder, Jürgen: Das Drama: Der mühsame Anfang, in: Wilfried Barner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, 2. akt. und erw. Auflage, München 2006, S. 99-115.

Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt/M. 1991.

Speitkamp, Winfried: Art. „Ohrfeige“, in: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hrsg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 147-152.

Töteberg, Michael: Ein konservativer Autor. Familie, Kind, Technikfeindlichkeit, Heimat: traditionsgebundene Werte in den Dramen von Franz Xaver Kroetz, in: Otto Riewoldt (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt/M. 1985, S. 284-296.

Turner, Victor: *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

Webb, Karl E.: *An Introduction to Mitterer and his Critics*, in: ders., Nicholas J. Meyerhofer (Hrsg.): *Felix Mitterer. A Critical Introduction*, Riverside 1995, S. 1-18.

Wegner, Bernd: *Präventivkrieg 1941? Zur Kontroverse um ein militärhistorisches Scheinproblem*, in: Jürgen Elvert, Susanne Krauß (Hrsg.): *Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert*, Essen 2002, S. 213–219.

Wehler, Hans Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 4, 1919-1949*, München 2003.