



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** F.X. Kroetz' "Oberösterreich" und S.C. Setz' "Vereinte Nationen" in der Konsumtheorie

**Author:** Zbigniew Feliszewski

**Citation style:** Feliszewski Zbigniew. (2019). F.X. Kroetz' "Oberösterreich" und S.C. Setz' "Vereinte Nationen" in der Konsumtheorie. "Wortfolge. Szyk Słów" (Nr 3 (2019), s. 45-60), doi 10.31261/WSS.2019.03.03



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Zbigniew Feliszewski

 <http://orcid.org/0000-0002-7729-1155>

Uniwersytet Śląski, Katowice

## **F.X. Kroetz' *Oberösterreich* und C.J. Setz' *Vereinte Nationen* in der Konsumtheorie**

Die im Titel signalisierte Konsumtheorie mag beim ersten Anblick ebenso befremdend wirken wie die Gegenüberstellung beider Dramenautoren, Franz Xaver Kroetz und Clemens J. Setz, die von der zeitlichen Distanz, die ihr Schreiben trennt, abgesehen, auch formalästhetisch verschiedene Wege gehen. Unbestritten ist hingegen das thematische Sujet beider Stücke – die materielle Verwertung des Kindes vor dem Hintergrund des unstillbaren Glücksverlangens, das sich im Materiellen und durch das Materielle manifestiert, wo jede Ware einen „spirituellen Mehrwert“ besitzt und die „Deflation des Sinns einen Extremwert“ (BOLZ 2002: 10) erreicht. Die Literatur und insbesondere jene, der das Label *engagiert* anhaftet, setzt alle Mittel und Wege in Gang, jenen Prozessen der Entsubjektivierung, der Vereinnahmung des Individuellen und der falschen Freiheit, entgegenzuwirken, indem sie den so genannten ‚gesunden Menschenverstand‘ hinterfragt und auf der Suche nach Ursachen und möglichen Effekten für den einzelnen Menschen wie für die Gesellschaft oft eine schmerzhaft Kur durchmachen lässt.

In der Forschung wurde die Dramaturgie von Kroetz hauptsächlich aus der Perspektive der Gattungszugehörigkeit zum *neuen Volksstück* betrachtet. Sie konzentrierte sich vorwiegend auf die Analyse der Sprache, Raumdarstellung, Wirksamkeit oder der Haltung des Autors seinen Figuren gegenüber. Setz fand bisher in der Literaturforschung wenig Beachtung. Seinem einzigen Theaterstück *Vereinte Nationen* (2017) wurden vornehmlich Kritiken und keine Studien gewidmet. Die Konsumtheorie ist hierin ein hilfreiches Erklärungsmuster für das Verstehen von den in beiden Dramen dargestellten Strukturen sozialen Denkens.

Jonathan Culler begreift die Theorie aufgrund ihrer Eigenschaft, über die angestammte Disziplin hinaus zu wirken, als besonders geeignet für die Deutung literarischer Werke:

Schriften aus anderen Forschungsgebieten haben gerade deshalb bei Literaturwissenschaftlern Anklang gefunden, weil ihre sprachlichen, geistesgeschichtlichen, historischen oder auch kulturspezifischen Analysen neue und überzeugende Erklärungsmuster für textspezifische wie kulturelle Fragen geliefert haben.

CULLER 2013: 12

Während *Oberösterreich* (1972) heute dem literaturhistorischen Blick geweiht ist und praktisch nicht mehr aufgeführt wird, wird Setz mit seinen *Vereinten Nationen* als ein Schriftsteller, der den Nerv der Zeit punktuell trifft, gefeiert.

Die Intention der im Zeichen *des neuen Volksstücks* schreibenden Autoren war die Initiierung der Emanzipationsprozesse in der Gesellschaft der 60er und 70er Jahre. Grundsätzlich attestiert man dieser Dramatik, mithin Franz Xaver Kroetz, den Duktus einer Interventionsliteratur. Abgesehen von der Wirksamkeit derartiger Schreib- und Aufführungsversuche, ist die literaturhistorisch fundierte Frage nach der Art und Weise, wie die Dramen die damals tagesaktuellen, diffizilen Probleme aufgreifen, für die Betrachtungen über den subversiven Charakter dieser Literatur relevant. Die Zweifelhaftigkeit dieser Relation betont bereits im Jahre 1964, also kurz vor dem literarischen Debüt von Kroetz, Herbert Marcuse in *Der eindimensionale Mensch*, in der kulturpessimistischen Konstatierung, die Helden der Gegenwartsliteratur würden weniger der Hinterfragung, Unterminierung und Widerlegung der bestehenden Ordnung dienen, sie „sind keine Bilder einer anderen Lebensweise mehr, sondern eher Launen oder Typen desselben Lebens, die mehr als Affirmation denn als Negation der bestehenden Ordnung dienen“ (MARCUSE 1970: 100).

Die zeitliche Distanz hat gezeigt, dass diese ‚andere Dimension‘ der Literatur durch die zunehmende Vermassung der Gesellschaft in der Tat dem Konkretum zum Opfer fiel, ohne jedoch ihre kritische Substanz ganz einzubüßen. Im Drama jener Zeit sieht man diese Reifikation im Fokus auf die ganz konkreten Probleme der sozial Marginalisierten und der Durchschnittsmenschen der BRD. Ihre Krux machen soziale Ungleichheiten, patriarchalische Rangordnung, Entsubjektivierung am Arbeitsplatz und infolge von Krankheit, Arbeitslosigkeit und nicht zuletzt Konsum aus.

Wenn der Konsum bei Kroetz nicht nur den äußeren Rahmen der agierenden Figuren bildet, sondern als eine der Grundfragen angesehen werden muss, handelt es sich um den Konsum in seiner ursprünglich

aus dem 14. Jahrhundert stammenden, apokalyptisch anmutenden Bedeutung als Vernichtung, Verschwendung, Veruntreuung, die man im 16. Jahrhundert als verheerende Krankheit deutete (ALDRIDGE 2006: 10). Die Evaluierung des Begriffs im 19. Jahrhundert in Richtung neutraler Bedeutung hat sich eigentlich nur in dem Bereich der bürgerlichen politischen Ökonomie erhalten. Als Problem der modernen Gesellschaft ist der Konsum auch immer *ex negativo* das Gegenteil ihrer Grundprinzipien: der Produktion, der Investition, der bürgerlichen Aktivität und der Ökologie (ALDRIDGE 2006: 16).

Bis der Begriff des Konsums seinen Weg in die einschlägigen soziologischen Studien fand, bereiteten der Marshallplan, der Wiederaufbau der Industrie und die Währungsreform den Nährboden für die Etablierung der Konsumgesellschaft in der BRD. Bereits zu Anfang der 50er Jahre, als die letzten Lebensmittelkarten abgeschafft wurden und die Besorgnis der Schulärzte über die Unterernährung von Kindern nur noch hie und da zu hören waren, erschienen in den Spalten der (westdeutschen) Illustrierten erste Anzeigen für Schlankheitsmittel (SCHILDT/SIEGFRIED 2009: 100). Da die Ersparnisse jener Zeit meist für künftige, zwingend benötigte Anschaffungen zurückgelegt wurden, war die Gesellschaft noch lange keine Konsumgesellschaft. Diese unterscheidet sich von der Produktionsgesellschaft etwa durch dasselbe Merkmal, wie sich der Kunde vom Konsumenten unterscheidet: während der erste nach seinen individuellen Bedürfnissen handelt, werden die Bedürfnisse des Letzteren von außen gesteuert (vgl. ALDRIDGE 2006: 11). Ab ungefähr 1957 lassen sich die meisten West-Deutschen auf ein neues Konsummodell ein, das vor allem in der Verfeinerung und Pluralisierung der Geschmäcke, der Expansion von Restaurantketten, Selbstbedienungsläden und wenige Jahre später der Supermärkte sichtbar wurde, um an der Schwelle von den 60er zu den 70er Jahren in die sog. ‚Hochkonsumphase‘ zu münden. Von der Konsum- und Erlebnisgesellschaft, wie sie Gerhard Schulze 1992 im Titel seiner Studie formulierte, kann allerdings erst ab den 80er Jahren die Rede sein, als der Wunsch des Einzelnen nach „einem erfüllten Leben“ (SCHILDT/SIEGFRIED 2009: 403) durch den Hintergrund des zunehmenden Konsums geprägt war.

Diese hier rudimentär skizzierten Tendenzen wurden von Soziologen ins Blickfeld genommen und fanden in zahlreichen Studien zu modernen und postmodernen Gesellschaften ihren Widerhall. Während sich die meisten von ihnen in die Mechanismen der Produktion vertieften, publizierte bereits 1970 der französische Soziologe und Philosoph Jean Baudrillard seine eingehende und an vielen Stellen visionäre Studie zu postmodernen Konsumgesellschaften. In *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen* hat Baudrillard die Gesellschaftsstrukturen der

einbrechenden Postmoderne scharf im Blick. Vor allem aber versucht er, den Konsum und die Konsumgesellschaft begrifflich zu bestimmen. In Anlehnung an John Kenneth Galbraith, Karl Marx, aber auch Emile Durkheim und Thorsten Veblen versteht Baudrillard den Konsum als ein soziales Bedeutungssystem, das größtenteils durch die Zeichenmanipulation bestimmt ist. Gleichzeitig ist der Konsum für ihn ein Austausch- und Kommunikationssystem, eine soziale Funktion, eine strukturelle Organisation, mehr „ein sozialer Fakt“, um mit Durkheim zu sprechen, oder eine Sozialstruktur als purer Genuss, Zufriedenheit und Erfüllung eines Individuums. Bezeichnungen wie „Kaufrausch“, „Warenreichtum“, „Besitzzufriedenheit“ oder „persönliche Erfüllung durch Warenerwerb“ greifen hier zu kurz. Der Konsum ist in Baudrillardscher Auffassung Sprache, Lebensstil und Lebensmythos, der gleichermaßen die Welt der Waren und Güter wie die Welt der Kunst und des Geistes bestimmt. Seither ist auch die Kunst nicht mehr auf Dauer ausgerichtet, sondern unterliegt im selben Maße wie alle anderen Waren den Zyklen von Produktion und Nützlichkeit. Was konsumiert wird, ist selten die Ware an sich, sondern das Zeichen, die Konnotation und die kollektive Vorstellung, die dem Konsumobjekt anhaftet. Im Großen und Ganzen gewinnt die Konsumwelt nach Baudrillard die Aura des Magischen (BAUDRILLARD 2006: 16–17), des Flitterglanzes, der Vielfalt, die sich bald als Illusion herausstellt.

Kroetz, der grundsätzlich Sozialdramatik betreibt, ist gleichzeitig ein guter Beobachter der sozialen und politischen Verhältnisse. Seine Stücke stellen kleine Realitätsausschnitte dar. Nach Karol Sauerland liebt Kroetz „das Konkrete, das Detail, das für sich sprechen und anklagend wirken soll“ (SAUERLAND 1978: 35). An echten Gegenständen, real existierenden oder nur erträumten Markenwaren, die oft die Dialoge der Figuren bestimmen, deren Besitz von den Menschen zelebriert wird und die überdurchschnittlich oft für die Einzelnen ein identitätsstiftendes Bezugssystem ausmachen, ist in seinen Dramen kein Mangel. Dies ist in der literarischen Tradition nichts Neues, man denke an die Stücke von Ödön von Horváth (z.B. *Kasimir und Karoline* (1932)), deren Protagonisten die Gegenstände begehren, deren Besitz erstreben und sie in der Hoffnung auf eine bessere gesellschaftliche Stellung zur Schau stellen.

In Kroetz' Dramatik der 70er Jahre rückt der Gegenstand in den Vordergrund als ein Objekt der Ritualisierung und des Zelebrierens, das gleichzeitig die Funktion und den Charakter der Umgebung des Menschen und des Umgangs mit dem Menschen bestimmt. In der alltäglichen Kommunikation nehmen Gegenstände eine zentrale Stellung ein, beeinflussen die Form der Äußerungen und bestimmen ihre Inhalte (BAUDRILLARD 2006: 25). Als Problem wird dieses „Denken durch Ob-

jekte' oder ‚Denken in Objektkategorien‘ in einem seiner bekanntesten Stücke *Oberösterreich* (1972) verhandelt.

*Oberösterreich* wurde am 11. Oktober 1972 in Heidelberg uraufgeführt. Die für den 23. April 1973 geplante Fernsehsendung des Stückes mit anschließender Diskussion wurde von der Programmleitung des ZDF einen Tag vor der Ausstrahlung abgesetzt. Der Grund für die Entscheidung lag nicht am Stück an sich, mit dem Kroetz eine neue Phase seines Schaffens einläutete, in dem er auf die drastische ‚Negativdramatik‘ zusehends verzichtet und positive, denkende Durchschnittsmenschen auf die Bühne bringt, sondern in der politischen Einseitigkeit der Diskussion, die auf die Ausstrahlung des Stückes folgte (CARL 1978: 85). Eine Begründung, der man angesichts Kroetz' linkspolitischen Engagements und seines DKP-Beitritts 1972, aus der zeitlichen Perspektive folgen kann. Vier Monate später zeigte das ZDF das Stück ohne die aufgenommene Diskussion.

Mit *Oberösterreich* schuf Kroetz nicht nur eine Milieustudie der Durchschnittsmenschen in einer (werdenden) Konsumgesellschaft. Die Stärke dieses Dramas liegt in der Authentizität der Figuren, ihrer einfachen, realitätsnahen Sprache und vor allem in der Beobachtungsschärfe und Darstellungskunst der Menschen in der sich verwandelnden Welt.

Angesichts einer überraschenden Schwangerschaft macht das junge Ehepaar Anni und Heinz eine ‚Eröffnungsbilanz‘ zu Beginn einer neuen Lebensphase, um dann einen ‚Urteilsspruch zu fällen‘. Das Kind unterliegt gleichen ökonomischen Prinzipien, wie übliche Konsumwaren und Laster, etwa Bier oder Zigaretten. Wenn aber das Kind zum nächsten Luxusgegenstand wird, sollte es, der Logik eines Konsumenten folgend, desto stärker begehrt werden. Zweckrational wird die Nutzenmaximierung angestrebt. Diese besteht in der Konsumgesellschaft nicht nur darin, Waren zu besitzen, sondern diese in regelmäßigen Zyklen auszutauschen. Kurzum zählt die Potentialität des Erwerbs viel mehr als das, was man gerade hat. Das Problem bei der Schwangerschaft liegt also in der Nachhaltigkeit des Nachkommens, während die Konsumlogik auf das Temporäre, Zeitweilige und Wechselnde baut. Paradoxerweise ist beim Konsum weniger das Besitzen und Verbrauchen von Waren von Belang als die Möglichkeit, die Verheißung, Neues erwerben und Neues erleben zu können. Bildhaft hat dies Norbert Bolz in *Das konsumistische Manifest* pointiert beschrieben: „moderne Gesellschaften kultivieren Unzufriedenheit auf hohem Niveau. Das Lustvolle, Stimulierende des Konsums liegt [...] nicht in der Befriedigung von Bedürfnissen, sondern gerade in der Unbefriedigung, die das Begehren neu entflammt“ (BOLZ 2002: 89). Sichtbar ist dies in der Szene, in der sich Anni und Heinz beim Abendessen über den Opel Manta eines Arbeitskollegen unterhalten. Sie

selbst haben einen Opel Kadett und sind mit ihm zufrieden, aber es ist „ein Massenauto und kein Vergleich. Da tät man schon einen [Opel] Capri brauchen, daß man mitkommt. Der Zweitausender, der macht es“ (KROETZ 1999b: 102). Von dem Opel Manta sprechen sie nicht als von etwas Unerreichbarem, obwohl er, allem Anschein nach, außerhalb ihrer Finanzmöglichkeiten liegt, genauso wie das Gartenschwimmbecken, das sie sich in einem Prospekt einer Versandfirma anschauen oder Spargel zum Abendessen, den sie durch Bore ersetzen (KROETZ 1999b: 101). Sie können ihren Verzicht jedes Mal rationalisieren – der Kadett fährt noch ganz gut, das Schwimmbecken ist ihnen nicht vonnöten und Bore schmeckt genauso gut wie Spargel. Das macht beide Protagonisten zu recht vernünftigen Menschen, die im Stande sind, auf Konsumgüter zu verzichten, wenn es ihrem Wohlgefühl dient. Eine kleine Unstimmigkeit zeigt jedoch der folgende Dialog:

ANNI Jetzt tust den Prospekt weg, daß ich anrichtn kann.

HEINZ Genau. Lieber gut gegessen als schlecht geträumt.

ANNI Ein Swimming-pool ist kein Traum, wo es so viele gibt, die ein haben. (...) Ein Traum tät sein, wenn man sich eine eigene Insel im Meer ausdenkt.

KROETZ 1999b: 101

Für Anni und Heinz ist nicht der Verzicht auf den Gegenstand folgenswer, sondern seine Verortung aus dem Bereich des potentiell Erreichbaren in den Bereich der nicht umsetzbaren Träume. Das Nicht-Besitzen exkludiert sie noch lange nicht aus der Konsumgesellschaft. Insofern ist der Konsum auf das Scheinbare ausgerichtet: „Illusionen braucht der Mensch“, konstatiert Heinz, worauf Anni erwidert: „Mir haben soviel Illusionen, daß mir uns nicht beklagen können“ (KROETZ 1999b: 108). Illusion ist es, von der sich der Konsum sättigt. Das Kind, das Anni erwartet, schränkt diese Potentialität, Eventualität aber auch Virtualität wesentlich ein, infolge dessen dieses Konsumgleichgewicht in eine Schiefelage geraten muss. Dies ist auch der Grund für eine Krise in der bisher vorwiegend harmonisch geführten Ehe. Doch ist es nicht zu übersehen, dass der Mensch bei Kroetz eine Schwellenphase zwischen verschiedenen Ordnungen und verschiedenen Systemen bewohnt. Die ausgehende Moderne prägte in ihm die Neigung zu Sparsamkeit und nahezu orthodoxem Umgang mit den vorhandenen Mitteln. Das rationale Handeln als Zweck-Mittel-Relation, wie es Max Weber formulierte, trifft auf die anbrechende und auf Konsum eingestellte Postmoderne, in der – so Zygmunt Bauman – „nichts vorbestimmt oder unwiderruflich“ (BAUMAN 2003: 77) ist. Es verführt sie zu einem Konsumrausch, von dem Thorstein Veblen sagen würde, es sei die „conspicuous con-

sumption“ (BOLZ 2002: 96), die bald in ihr Gegenteil umschlagen wird. Während nach Veblen, der seine Thesen um die Jahrhundertwende formulierte, nicht der Besitz alleine, sondern dessen „Zurschaustellung“ dem Menschen einen ersehnten Sozialstatus gewährt, ist es bei Baudrillard, geradezu umgekehrt. Hier zählen das diskrete Konsumieren und die demonstrative Verschwendung, die für die Konsumgesellschaft von vorrangiger Bedeutung sind. In jeder Kultur und zu jeder Zeit hat man verschwendet, vergeudet, verausgabt. In der Regel diene das neben der Sicherung des sozialen Ranges und der Erhöhung des Ansehens auch und vielleicht vor allem der Mobilisierung der Kräfte ihrer Mitglieder und dem Erhalt der Kampfbereitschaft nach dem Motto, dass zu viel Sicherheit und Bequemlichkeit nicht nur die Entwicklung zum Stillstand, sondern vor allem den Menschen um seine Wachsamkeit bringt.

Als Anni im Alleingang beschließt, das Kind zu behalten, setzt sich ihr Mann nach erheblichem Alkoholgenuss ans Steuer seines Autos, um infolge des Führerscheintzugs nach einer Polizeikontrolle die Familie um einen Großteil des monatlichen Einkommens zu bringen. Derjenige, der kurz zuvor sein Kind ‚ökonomisch‘ aufs Spiel setzte, bei dem jeder Pfennig eine Rolle spielte und der seine Frau ganz konsummäßig ausstellen wollte (etwa beim Kegeln mit den Kollegen), wagt einen riskanten Schritt und verliert. Eine nahezu rauschhafte Freigiebigkeit, die ihn und seine Familie für längere Zeit aus dem Konsumrennen ausschließt. Während jedoch die Verschwendungslogik in den hochentwickelten Konsumgesellschaften lediglich der Zurschaustellung des Besitzes und der sozialen Rangerhöhung dient, ist es hier als ein desperater Akt der Kräftemobilisierung zu verstehen. Eine Art Impfung, die den Körper schwächt, um auf Dauer Immunkräfte zu stärken. Ähnlich wie der Potlatch bei den nordamerikanischen Indianern lässt eine solche Handlung nicht zu, dass die Leistung der Gemeinschaft auf ein Niveau sinkt, auf dem der Sicherheitspuffer, der für den Fall einer Krise notwendig ist, verschwunden wäre. Das würde erklären, warum Ani auf diese Nachricht mit Ruhe und Verständnis reagiert.

Formal-ästhetisch gesehen verzichtet Kroetz in *Oberösterreich* „auf die provozierende Zerstörung von Zuschauer-Erwartungen“ und auf „unterhaltende Wirkungsmittel“, er „baut ganz auf die Sprache der Figuren“ (HEIN 1989: 331). Der Dialog der Figuren zeugt weniger von ihrer Person selbst als von ihrer ökonomischen Lage. Dem bayerischen Dialekt angenähert soll die Sprache des Stücks das Gefühl einer Unmittelbarkeit vermitteln, den Realismus-Effekt verstärken und Identifikation fördern. Die Figuren benutzen keine abstrakten Begriffe, ihre Sprache ist kein Mittel der Verständigung, sie ist quasi ein Fertigprodukt, wie alle anderen Konsumwaren, die man im Versandkatalog bestellen kann. Die



Konsumsprache konserviert die Tatbestände, stärkt die Exklusion aus der Gemeinschaft, verunmöglicht jegliche Veränderung. Das fehlende Bewusstsein beeinträchtigt die Sprache, die fehlende Sprache versperrt den Zugang zum politischen und sozialen Bewusstsein. So verharrt der Mensch bei Kroetz oft in der Aussichtslosigkeit auf Besseres, Bewusstes und Eigenes bei gleichzeitigem quasi unterschwelligem Unbehagen an der eigenen sozialen Situation.

Die Stärke des Dramas und vielleicht der gesamten Dramatik Kroetz' liegt in seiner Beobachtungsschärfe und Kroetz' Fähigkeit, in der Einfachheit der geschilderten Welt die komplexen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Kontexte als Urheber der prekären Situation und Motivation für das Leben der Kleinen anzudeuten. So sind die Oberösterreicher recht liebe, einfache Menschen, die zwar gerne etwas moderner und fortschrittlicher sein möchten, als sie in Wirklichkeit sind, die aber durch ihre dennoch starke Verwurzelung in der alten Ordnung ggf. durch ihre ‚Verspätung‘ gegenüber dem Fortschritt noch die Fähigkeit besitzen, die Krise zu ihrem eigenen Vorteil umzuwenden, in langfristiger Perspektive zu denken, ohne auf den Genuss ganz verzichten zu müssen. Sie bleiben Subjekte und somit am Ball.

Auffallende Ähnlichkeiten lassen sich zwischen *Oberösterreich* und dem 45 Jahre später veröffentlichten Drama *Vereinte Nationen* von Clemens J. Setz feststellen. In beiden Texten handelt es sich um Durchschnittsmenschen, die dem Konsumdenken verfallen sind und ihr eigenes Kind als Ware behandeln. *Vereinte Nationen* ist das Erstlingsdrama des österreichischen Autors, dessen Prosawerke, darunter die Romane *Die Frequenzen* (2009), *Indigo* (2012) und *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) vielerorts euphorische Rezensionen erhalten und dem Autor einige bedeutende Preise eingebracht haben, ohne dass die Kritik einvernehmlich Lobeshymnen auf das Wunderkind der jungen österreichischen Literatur gesungen hätte. Zwei seiner Romane wurden schon für die Bühne adaptiert<sup>1</sup>, doch angesichts der Tatsache, dass Setz in keinem der Fälle an der theatralischen Bearbeitung mitwirkte und alle Bühnenszenierungen für die selbstständige Arbeit des jeweiligen Regisseurs hält, an deren Ende ein autonomes Werk stehe, ist *Vereinte Nationen* seine erste ernsthafte Beschäftigung mit der dramatischen Form. Das Drama wurde 2017 im Nationaltheater Mannheim uraufgeführt.

Setz, der „Spezialist fürs Unbehagliche“, wie ihn Grete Götze in der FAZ-Kritik attribuiert (GÖTZE), scheint seiner Neigung verhaftet, im Banalen, Alltäglichen das Pathologisch-Albtraumhafte zu erkennen und

---

<sup>1</sup> Der erste Roman: *Frequenzen* wurde am Schauspiel Graz dramatisiert. *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* in Wien. Vgl. *Theater heute* 4/2017, S. 44.

es zugespitzt wiederzugeben. Mit der Darstellung des Psychopathologischen in der Familie transportiere das Theaterstück „etwas Beengendes, Erniedrigendes, eine Stimmung wie ständig kurz vor der Katastrophe“ (GÖTZE). Die Katastrophe wird jedoch lediglich angedeutet, angespielt, angemutet, damit sie sich außerhalb des Theaterstückes und außerhalb der Bühne vollziehen kann. Für Michael Kluger wäre es insofern „ebenso vorstellbar als metaphysisch-theologisches Drama wie als melancholische Dystopie vom Scheitern des humanistischen Projekts Mensch“ (Kluger). Volker Oesterreich geht noch weiter in seiner Diagnose, wenn er Setz unterstellt, er „strindbergelt im 21. Jahrhundert“ mit seinem Fokus auf dem „Schlachtfeld Familie“ (Oesterreich).

In der Tat handelt Setz' Theaterstück von einer Familie mit einem Kind, von dem sich die Eltern einen leichten finanziellen Gewinn erhoffen. Im Internet vernetzt, wissen sie um die Macht des virtuellen Sich-In-Szene-Setzens und den Fleiß, der notwendig ist, wenn die virtuelle Wirklichkeit reales Geld einbringen soll. Hierzu muss man der Kundschaft – sobald sie gewonnen ist – ständig gerecht werden, ihren Wünschen gefrönt und auf ihre Neigungen eingegangen werden. Eine übliche, eingefahrene Geschichte, wenn man nur ein wenig mit dem Internettarget zu tun hat oder sich in Handelsangelegenheiten mehr oder weniger auskennt. Vor diesem Hintergrund setzt der Autor ein Kind ins Zentrum des Bühnengeschehens, um das die Handelsphilosophie und Konsumdenkweise ein dichtes Netz weben, sowie die familiären Machtverhältnisse, Ausbeutungsmechanismen und -neigungen, um letzten Endes nach dem Ontologisch-Menschlichen im digitalen Zeitalter zu fragen.

Anton und Karin ziehen gemeinsam ihre ca. siebenjährige Tochter Martina auf. Da die stressfreien Erziehungsmethoden ihrer Überzeugung nach ausgedient haben, bevorzugen sie eindeutig eine autoritäre Prägung. Heimlich filmen sie dabei ihre Tochter und stellen die Filme ins Internet mit der Begründung, diese Veräußerlichung des Privaten könne nicht nur ihnen und ihrer Familie finanziell unter die Arme greifen, sondern vor allem für einen besseren und sichereren Start der kleinen Martina ins Leben sorgen. Oskar, der Filmtrickkenner, der ein kleines Filmstudio betreibt, und seine Freundin Jessica helfen den Eltern dabei rein technisch und marketingspezifisch und bilden gemeinsam mit den ‚Stareltern‘ ein einspieltes Team. Bald meldet sich die anonyme Kundschaft zu Wort mit eindeutigen Wünschen und Vorstellungen zu weiteren Filmen, die veräußert werden sollten. Von nun an sind die Filme keine spontan aufgenommenen Bilder des Kindes mehr, sondern nach den Szenarien der Kunden gespielte Szenen. So wird ein anfangs harmloses Internet-Abenteuer zu einer psychopathologischen Hölle. Als

nämlich Anton bewusst wird, dass die kleine Martina in der Öffentlichkeit erkannt wurde, gerät er in Panik (vgl. SETZ 2017a: 4–14).

Die Sprache des Dramas ist nicht wie bei Kroetz die Sprache eines unmündigen Menschen, der seine Probleme nicht artikulieren kann, dennoch scheint die Funktion der Dialoge beider Stücke ähnlich zu sein. Setz lässt seine Figuren ihr eigenes Kind psychisch zertrümmern, ohne dass Anton und Karin als skrupellose Monster dargestellt würden. Der Mensch bei Setz verhüllt sich hinter der eigenen, geliehenen Sprache, die ihn von der realen Wirklichkeit abschirmt und an TOR-Netzwerk, Folgebuchbestellungen, Volume 1 und Volume 2, Subskribenten, Bestellungen und anderes „interaktives Element“ denken lässt (SETZ 2017a: 5). Wenn nun Martinas Mutter Karin im Gespräch mit ihrem Ehemann Folgendes ausspricht: „Aber du warst super! Was dir da für Sätze eingefallen sind, ich meine, fuck, die arme Maus hat sich echt nicht mehr ausgekannt. Total verwirrte kleine Maus“ (SETZ 2017a: 5), so handelt es sich weniger um die weibliche Version des Fritzls, sondern eher um die Ökonomie der Gefühle. Die Sprache in *Oberösterreich* ist die Sprache des Konsums, die von „Anfängern“ benutzt wird, ohne dass jene ihre Unangepasstheit, ja ihre Künstlichkeit erkennen könnten. Hingegen bedienen sich die Menschen in *Vereinte Nationen* der Konsumsprache ganz bewusst, sie können gut argumentieren, wirken modern und überzeugend. Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es nicht der Mensch ist, der die Sprache zu seinem Vorteil beherrschte, sondern, dass er sich in das ‘Fertigprodukt Sprache’ völlig und ganz einfügt. Von den Geschäftsgesprächen angefangen bis hin zu den Intimszenen im Schlafzimmer spricht man nicht miteinander, sondern unterhält sich, wie in der Szene, in der Oskar seinem Freund Anton vom wachsenden Interesse der Subskribenten an seiner ‚Kunst‘ verkündet:

**Anton** Jesus!

**Oskar** (*stolz*) Ja, was soll man sagen. Es war eine populäre Szene.

**Anton** Aber sechshundert, fuck! Hahaha.

**Oskar** Und wem hast du das zu verdanken, hm?

**Anton** Der Martina?

*Oskar tut gekränkt, deutet auf sich.*

**Anton** You da man, Oskar.

SETZ 2017a: 5

Neil Postmans Prophezeiung von der Herrschaft des medialen Diskurses, der einzig und allein auf Unterhaltung baut, ist nun Wirklichkeit geworden: „Es geht nicht bloß darum, daß das Entertainment auf dem Bildschirm zur Metapher für jeglichen Diskurs wird. Es geht darum, daß diese Metapher auch jenseits des Bildschirms dominiert“ (POSTMAN

2008: 230). Die Form des Fernsehdiskurses determiniert die Sprache im Beruflichen wie im Privaten. So können sich die Menschen eigentlich nur noch unterhalten statt miteinander zu sprechen. In der Öffentlichkeit wie im Schlafzimmer ist dies die dominante Kommunikationsform. Die virtuellen Formeln haben nun die reale Welt erobert, um darin unbegrenzte Macht auszuüben. Neil Postman beklagte bereits 1985 eine Wirklichkeit, in der die Menschen keine Gedanken austauschen würden, „sie tauschen Bilder aus. Sie argumentieren nicht mit Sätzen; sie argumentieren mit gutem Aussehen, Prominenz und Werbesprüchen“ (POSTMAN 2008: 231). Im Gegensatz zum Gespräch/Meinungsaustausch hat die Unterhaltung etwas Spielerisches inne, eine gewisse ‚Als-ob-Einstellung‘, die es unmöglich macht, den ganzen Ernst der Situation zu erkennen und mit ihm umzugehen. Für Setz ist das Spielen eine der bedeutendsten Lebenskategorien:

Spiele ist für uns Menschen eine existenzielle Kategorie, eine Seinsweise, pathetisch gesprochen. Erwachsene betreiben das vielleicht nicht mehr so offensiv wie Kinder, oder eher in Nischen, in der Kunst zum Beispiel. Aber es verschwindet nicht. Ich glaube, das Spiel vom Töten, das Spiel von der Folter – das ist nicht Mord und Folter. Ich glaube, die Nähe zur Realität, die man da spürt, ist nicht echt. Die Todesangst bei Horrorfilmen ist ja auch keine echte Todesangst. Es ist eine genussvoll und in Sicherheit erlebte, vom virtuellen Betriebssystem abgerufene Empfindung. Und doch gibt es natürlich auch in der Kunst, in der Virtualität Momente – es sind meistens Details –, die einen tiefer berühren, weil sie an etwas Persönliches, beispielsweise an Verletzungen rühren.

SETZ 2017b: 43

Diese Äußerung öffnet zwei Interpretationsebenen des Stücks. Zum einen geht es um die Form des Dramas, das bei all dem Pathologisch-Erschreckenden auf der Bühne nur noch in Spiel-Kategorien betrachtet werden kann, wodurch sich eine kritische Distanz einstellt, die das Erschreckende nivelliert. Wenn man dies aber auf die dargestellte Welt bezieht, erhellt es die Beweggründe der Figuren. Mit Hilfe eines geschickten Kleinunternehmerpaars unterziehen die Eltern ihr einziges Kind einer psychischen Folter, ohne es als Folter zu kategorisieren. Diese Unmöglichkeit, die Sache beim Namen zu nennen, liegt nicht wie bei Kroetz in der Sprachlosigkeit der Menschen, die nur im Stande waren, Sprichwörter und Werbeslogans nachzuplappern, sondern gerade in dem unterhaltenden Charakter ihrer Kommunikation. Unterhaltung schließt Ernst aus. Sie schafft Distanz, führt ein spielerisches Element ein, erlaubt Vortäuschung. Die Mutter beobachtet das eigene Kind wie ein

Tier im Labor: „Schau, wie ihre Schultern zusammengehen. Sie weiß nicht genau, was das ist, vereinte Nationen. (...) Sie ist total in die Ecke gedrängt. Arme kleine Maus, hahaha. Schau sie dir an“ (SETZ 2017a: 4). Die Subskribenten wünschen sich „Natural-Szenen“, indem sie die Regieanweisungen an die „Produzenten“ verschicken. Der ganze Film ist vorgeplant, konzipiert und alle, bis auf die kleine Martina, wissen es. Im Mund des skrupellosen Oskars klingt das recht stark: „Dafür bezahlen die Leute. Für diese kleine Insel aus Aufrichtigkeit, mitten in einem Meer von (...) Bestellungen. Regieanweisungen. Fiktion“ (SETZ 2017a: 6). Das Paradox dieser Formulierung fällt sofort auf: Im Grunde genommen will der Mensch nicht das „Naturelle“ an sich, wie etwa die Aufnahmen des spielenden Kindes, welche eingangs praktiziert wurden. Jene Aufrichtigkeit können die Subskribenten nur dann erkennen, wenn sie selber an dieser fiktiven Fake-Welt beteiligt sind. Grundsätzlich fühlen sie sich dabei durch ihre quasi allumfassende Macht angezogen. Sie kaufen sich das Gefühl der Macht, die Filmemacher gewinnen neben dem finanziellen Vorteil ebenfalls das Gefühl der Macht. Das Stück handelt von Menschen, die zur Maßregelung ihres Kindes greifen, ohne ihre Tat ideologisch zu untermauern. Zwar wird im Drama die stressfreie Kindererziehung in einem Satz kritisch hinterfragt, doch keine der Figuren nimmt dazu ernsthaft Stellung. Die Figuren im Drama lassen sich weder politisch noch in Bezug auf ihre Weltanschauungen eindeutig einschätzen. Man möchte denken, ihre Neigung zu autoritären Erziehungsmethoden, die man von alten patriarchalischen Familienmodellen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennt, sei Ausdruck einer Sehnsucht nach dem Alt-Autoritären. Gleichzeitig zeigen sie ihre andere Seite. Karin leidet unter der männlichen Herrschaft in ihrem kleinen Business. Ihre emanzipatorischen Tendenzen würden sie politisch und ideologisch eher auf der linken Seite platzieren. Anton, der seine Tochter vor der versteckten Kamera maßregelt, ist im Grunde genommen ein sensibler schwacher Mann. Setz zeigt im Drama die Welt, in der die alten binären Oppositionen: links – rechts, oben – unten, aber auch gut – böse nicht mehr als Orientierungszeichen gelten.

*Oberösterreich* gehört zu den Stücken, denen explizites Engagement in der Einleitung der Emanzipationsprozesse anhaftete, was seine Lesart weitgehend beeinflusste. Das drei Jahre später veröffentlichte und verfilmte Stück *Das Nest* beginnt mit einer Szene, in der die Protagonisten – ebenfalls zwei Durchschnittsmenschen der BRD – *Oberösterreich* als Fernsehadaptation gesehen haben (vgl. KROETZ 1999a). Somit reiht Kroetz seine kritischen Stücke aneinander, indem er sie zu einer kleinen Serie macht. In der Dramaturgie des 21. Jahrhunderts ist das Engagement weniger im Didaktischen und vielmehr im Reflexiv-Poetischen, durch

das sowohl das Politische als auch das Sozial-Kritische immer wieder durchschlägt, manifest. Während *Oberösterreich* die Möglichkeit einer Selbstbestimmung des Menschen eindeutig hervorhebt, zeigt *Vereinte Nationen* nur die Mechanismen der Ausbeutung und ihre Folgen für den Einzelnen. Waren die Menschen bei Kroetz in einer Schwellenphase zwischen zwei gesellschaftlichen Ordnungen gefangen – derjenigen der Moderne mit ihrer Tendenz zu Produktion und Sparsamkeit und jener der Postmoderne mit ihrer Neigung zu Konsum und Verschwendung –, so ist die Welt in Setz' Stück eine beinahe ausgediente, überreife Konsumwelt mit ihren überkommenen Regeln und Verhaltenskodex.

## Literatur

- ALDRIDGE Alan (2006): *Konsumpcja*. Przeł. Maciek Żakowski. Warszawa: Sic!
- BAUDRILLARD Jean (1998): *Spółeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*. Przełożył Stanisław Królak. Warszawa: Sic!
- BAUMAN Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreissl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOLZ Norbert (2002): *Das konsumistische Manifest*. München: Wilhelm Fink.
- CARL Rolf-Peter (1978): *Franz Xaver Kroetz*. München: Beck.
- CULLER, Jonathan (2013): *Literaturtheorie: eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- ETTINGER Albert (1987): *Kroetz Franz Xaver: Mensch Meier. Bundesdeutsche Durchschnittsmenschen zwischen Individualität und gesellschaftlicher Determination*. In: Lothar PIKULIK, Hajo KURZENBERGER, Georg GUNTERMANN (Hg.): *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Bd. I. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- GÖTZE Grete (2017): *Gegessen wird, was auf den Tisch kommt*. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/theaterpremiere-gegessen-wird-was-auf-den-tisch-kommt-14679343.html> (7.2.2019).
- HEIN Jürgen (Hg.) (1989): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- JARAUSCH Konrad, GEYER Michael (2005): *Zerbrochener Spiegel. Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert*. München: DVA.
- KLUGER Michael (2017): *Zerstörte Gefühle im Mousonturm*. In: <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Zerstoerte-Gefuehle-im-Mousonturm;art679,2460965> (7.2.2019)
- Kroetz Franz Xaver (1999a): *Das Nest*. In: Ders.: *Mensch Meier, Herzliche Grüße aus Grado, Das Nest, Stücke 5*. Hamburg: Rotbuch.
- KROETZ Franz Xaver (1999b): *Oberösterreich*. In: Ders.: *Maria Magdalena. Der Soldat. Oberösterreich. Wunschkonzert. Stücke 1*. Hamburg: Rotbuch.
- MARCUSE Herbert (1970): *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Neuwied, Berlin: Luchterhand.

- OESTERREICH Volker (2017): *Mannheimer Nationaltheater: Papa und Mama drehen Psychopornos*. In: [https://www.rnz.de/kultur-tipps/kultur-regional\\_artikel,-Kultur-Regional-Mannheimer-Nationaltheater-Papa-und-Mama-drehen-Psychopornos-\\_arid,248648.html](https://www.rnz.de/kultur-tipps/kultur-regional_artikel,-Kultur-Regional-Mannheimer-Nationaltheater-Papa-und-Mama-drehen-Psychopornos-_arid,248648.html) (7.2.2019)
- POSTMAN Neil (2008): *Das Zeitalter des Showbusiness*. In: PIAS Claus / VOGL Joseph / Engell Lorenz u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA.
- SAUERLAND Karol (1978): *Kroetz und Brecht*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 57: 35.
- SCHILDT Axel / SIEGFRIED Detlef (2009): *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- SETZ Clemens (2017a): *Der unheimliche Kern des Ganzen*. In: *Theater heute* 4.
- SETZ Clemens (2017b): *Vereinte Nationen*. In: *Theater heute* 4.

#### **F.X. Kroetz' *Oberösterreich* und C.J. Setz' *Vereinte Nationen* in der Konsumtheorie**

**Zusammenfassung:** *Oberösterreich* (1972) von Franz Xaver Kroetz ist ein Stück in der Gattung *des neuen Volksstücks*, dessen Autoren die Einleitung der Emanzipationsprozesse in der Gesellschaft auf ihre Fahnen schrieben. Grundsätzlich zeichnet sich diese Dramaturgie durch ein großes Subversionspotential aus, das gegen die bestehende Ordnung, verstanden als politisches und soziales System, darunter die in diesem Zeitraum entstehende Konsumgesellschaft, gerichtet ist. Das Drama *Vereinte Nationen* (2017) des österreichischen Autors Clemens J. Setz exploriert ähnliche Themen, wenngleich die künstlerischen Mittel grundsätzlich unterschiedlich sind. Beide Stücke verbindet das Sujet der Verdinglichung eines Kindes. In Anlehnung an die Konsumtheorien von Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman und Norbert Bolz verfolge ich im vorliegenden Artikel das Ziel, Ähnlichkeiten, Unterschiede und Wandlungen in der Denk- und Handlungsweise einer Konsumgesellschaft zu analysieren.

**Schlagwörter:** Franz Xaver Kroetz, Clemens J. Setz, Konsumtheorie, das neue Volksstück, engagierte Literatur

#### ***Oberösterreich* F.X. Kroetza i *Vereinte Nationen* C.J. Setza w teorii konsumpcji**

**Streszczenie:** *Górna Austria* (1972) Franza Xavera Kroetza jest sztuką spod znaku gatunku *nowej sztuki ludowej*, którego autorzy stawiali sobie za cel zainicjowanie procesów emancypacyjnych w społeczeństwie. Zasadniczo dramaturgia lat 70. ma spory ładunek subwersji wobec istniejącego porządku. Dotyczy to w równym stopniu systemów politycznych i społecznych, w tym rodzącego się w RFN-ie w tym okresie społeczeństwa konsumpcyjnego. Współczesna dramaturgia niemieckojęzyczna, której reprezentantem w niniejszym artykule jest dramat *Vereinte Nationen* (Zjednoczone Narody (2017))

austriackiego pisarza Clemensa J. Setza, w niemiejszym stopniu eksploruje podobne tematy, choć środki do osiągnięcia celu zdają się zasadniczo różne. Obie sztuki łączy temat utowarowienia dziecka w celu krytycznego wyostrenia struktur rządzących społeczeństwem opartym na przesłankach filozofii konsumpcji. Opierając się na teoriach konsumpcji stworzonych przez Jeana Baudrillarda, Zygmunta Baumana i Norberta Bolza autor próbuje w niniejszym artykule prześledzić podobieństwa i zmiany w podejściu do sposobów myślenia i środków postępowania społeczności opartej na zasadach konsumpcji.

**Słowa kluczowe:** Franz Xaver Kroetz, Clemens J. Setz, teoria konsumpcji, nowa sztuka ludowa, literatura zaangażowana

### ***Oberösterreich* by F.X. Kroetz and *Vereinte Nationen* by F.J. Setz in consumption theory**

**Summary:** *Oberösterreich* [*Upper Austria*] (1972) by Franz Xavier Kroetz is a play belonging to the genre of *new folk art*, whose authors aimed at initiating emancipatory processes in society. Essentially, the dramatic art of the 1970s is characterized by a considerable amount of subversion to the existing order. It applies equally to political and social systems, including the emerging consumer society in West Germany at that time. Contemporary German-language dramaturgy, represented in this article by the drama *Vereinte Nationen* [*United Nations*] (2017) written by the Austrian writer Clemens J. Setz, explores similar problems in no lesser extent, although the means undertaken to achieve the goal seem to be fundamentally different. Both plays address the topic of child commodification in order to critically sharpen the structures that govern a society based on the assumptions of consumption philosophy. On the basis of the theory of consumption developed by Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, and Norbert Boltz, the author in the present article tries to trace similarities and differences in the approach to the ways of thinking and patterns of behaviour of the consumption-based society.

**Key words:** Franz Xaver Kroetz, Clemens J. Setz, consumption theory, new folk art, engaged literature

---

Zbigniew Feliszewski, Dr. habil., Literaturwissenschaftler am Germanistischen Institut der Schlesischen Universität Katowice, Leiter der Abteilung für Kultur der deutschsprachigen Länder und Skandinaviens. Er promovierte zur Literarizität der Filmszenarien von Rainer Werner Fassbinder, 2015 Habilitation mit der Studie „*Wyścig na wstędze Möbiusa*”. *Dramaty Franza Xavera Kroetza w teorii konsumpcji* („Das Rennen auf dem Möbiusband“. Franz-Xaver Kroetz' Dramen vom Standpunkt der Konsumtheorie). Forschungsschwerpunkte: deutschsprachiges Gegenwartsdrama, Drama und Theater Bertolt Brechts, Theaterpraxis und Theatertheorie im Kulturtransfer, Literatur in der Konsumtheorie, Spannungsfeld von Film und Literatur. Letzte Publikationen: *Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Hrsg. von Zbigniew Feliszewski, Monika Blidy. Berlin, Bern: Peter Lang 2019; *Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice*. Red. Grażyna Barbara Szewczyk, Zbigniew Feliszewski, Marta Jadwiga Bąkiewicz. Kraków: TAIWPN Universitas 2016; *Na rozdrożach literatu-*



ry. *Wokół badań komparatystycznych nad literaturą i kulturą niemieckojęzyczną*. Red. Renata Dampc-Jarosz, Zbigniew Feliszewski. Katowice: Biblioteka Śląska 2016.

Zbigniew Feliszewski, dr hab. jest adiunktem w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Studiował na Uniwersytecie Śląskim, gdzie doktoryzował się w 2001 roku na podstawie rozprawy *Literackość scenariuszy filmowych Rainera Wernera Fassbindera*. W roku 2015 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Rozprawa habilitacyjna, pt.: „Wyścig na wstędze Möbiusa”. *Dramaty Franza Xavera Kroetza w teorii konsumpcji* ukazała się nakładem TAIWPN Universitas w Krakowie w 2014 roku. Obszary badawcze dr. hab. Zbigniewa Feliszewskiego leżą w miejscu przecięcia nauk literaturoznawczych, kulturoznawczych i teatrologicznych. Zajmuje się współczesnym dramatem niemieckojęzycznym, teatrem i dramatem Bertolta Brechta, teorią teatru w transferze kulturowym, literaturą w teorii konsumpcji. Ostatnie publikacje: *Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Hg. von Zbigniew Feliszewski, Monika Blidy (Berlin, Bern 2019); *Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice*. Wraz z Grażyną Barbarą Szewczyk i Martą Jadwigą Bąkiewicz (Kraków 2016); *Na rozdrożach literatury. Wokół badań komparatystycznych nad literaturą i kulturą niemieckojęzyczną*. Wraz z Renatą Dampc-Jarosz (Katowice 2016).

---