

HERBERT HERZMANN

Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos
Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab

Erstpublikation in: Werner Schwab. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann.
Graz, Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 106-124.
Korrigierte Version (red.)

Empfohlene Zitierweise:

Herbert Herzmann: Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.4 (zuletzt aufgerufen: TT.MM.JJJJ)

Dossieronline (dossieronline.at) ist das Open-Access-Journal des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz und ist mit der ISSN 2519-1411 eingetragen. E-Mail: nabl.institut@uni-graz.at



„Die Debatte um Körper und Seele, Tierisches und Geistiges, niedere und edle Triebe, Kreatürliches und Heiliges ist fester Bestandteil der *Fäkaliendramen*.“

Herbert Herzmann über Werner Schwab

HERBERT HERZMANN: Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab

Statt eines Einleitungstextes hier ein Ausschnitt aus einer aktuellen Korrespondenz mit Herbert Herzmann: „[I]n meinem Aufsatz versuchte ich zu zeigen, wie Werner Schwab das im österreichischen Hanswursttheater vom 18. bis zum 20. Jahrhundert thematisierte Verhältnis (bzw. den Konflikt) zwischen Körper und Geist weiterentwickelt und radikalisiert hat. Er machte Nestroys ambivalenten Wortwitz, welcher einerseits die Sprache (den Geist) verkörpert und andererseits den Körper versprachlicht (vergeistigt), zu seinem Hauptthema. Die spielerische Ambivalenz Nestroys, die eine harmonische Lösung des Konflikts nicht ausschließt, scheint bei Schwab einer verstörenden Eindeutigkeit zu weichen. Da aber das Kreatürliche über den Geist zu triumphieren scheint, bleibt der von Schwab radikalisierte Konflikt als Herausforderung bestehen und verleiht seinen Stücken andauernde Aktualität.“

Ingeborg Orthofer

HERBERT HERZMANN

VOLKSTÜCKSVERNICHTUNG ODER MEIN KÖRPER IST SINNLOS.

Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab

Fäkaliendramen: der Begriff verweist auf Ausgangs- und Endpunkt des Menschenlebens. Aus Dreck sind wir entstanden, und am Ende werden wir wieder zu Dreck. Dieser Gedanke ist natürlich nicht neu. Die Kirche des Mittelalters wurde es nicht müde, ihn in immer neuen Variationen zu wiederholen. Die barocke Literatur und Kunst spielte bewußt mit dem Gegensatz zwischen körperlicher Hinfälligkeit (Fäulnis und Tod) und prunkvoller Fassade, die das Ekeleregende dahinter verdeckte. Wichtige Autoren der österreichischen Literatur der späten sechziger und frühen siebziger Jahre verfahren ähnlich. In ihrer Besprechung von Peter Turrinis *Rozznjogd* in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 1. Februar 1971 schrieb Hilde Spiel:

Je heftiger sie sich von der Vergangenheit distanzieren, desto mehr erweisen sich die neuen österreichischen Autoren dem Weltgefühl ihrer Vorgänger verwandt. Barocker Lebenskel, bei aller Überbetonung der Sinnenlust, ein tiefer innerer Degout vor der Leiblichkeit: das liegt auch dem soeben im Volkstheater uraufgeführten Einakter *Rozznjogd* des Kärntners Peter Turrini zugrunde. [...] „Was ist der Mensch?“, fragt sich der Arbeitersohn [...]. „Oben stecken sie die Lebensmittel rein, und unten kommt der Dreck raus.“ Ein Haufen Abfall also, ein „wandelnder Mistkübel“ [...]. Ist das nicht das alte österreichische, aus spanisch-katholischen Quellen stammende *Odium vitae*?¹

Im Vorgang der Verdauung, dem naturgemäß die Nahrungsaufnahme vorangeht, sowie im Geschlechtsverkehr erfüllt sich das Schicksal des Menschen: dem Weg vom Essen zu exkrementeller Ausscheidung entspricht der von der Zeugung zum Tod. So betrachtet, setzen die *Fäkaliendramen* die Linie der der barocken Tradition verpflichteten österreichischen Dramatiker der sechziger und siebziger Jahre fort. In *Übergewicht, unwichtig: Uniform* entwickelt Jürgen eine Art Philosophie des Essens:

¹ Hilde Spiel: *Zweimal Rattenjagd – Uraufführung von Turrinis „Rozznjogd“ in Wien*. Zit. nach Peter Turrini: *Lesebuch*. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc. Ausgew. u. bearb. v. Ulf Birbaumer. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1978, S. 73.

Das Einfache ist, auf das ganze Leben gemünzt, genau so wichtig wie das Uneinfache. Wissen Sie, Herr Schweindi, bisweilen tritt meine Person einfach an einen schlichten Würstlstand heran und isßt mit den wirklich nur sogenannten einfachen Menschen ein gutes und bloß vermeintlich ordinäres Würstchen. Freilich weiß ich, daß so eine Wurst für einen geistig arbeitenden Menschen keine gesunde Nahrung darstellen kann. Man stelle sich das einmal vor das geistige Auge: Mehl, Blutplasma, Speck, Geschmacksverstärker, Phosphate etcetera; keinerlei lebensnotdürftige Vitamine. Aber man muß den Symbolwert so einer Wurst sich rechnen lassen können. Das Würstel als Metapher für eine kulturelle Solidarität, wissen Sie, als billiger, massenhafter Zugang zum tierischen Eiweiß.²

Karli versteht diese Philosophie nicht und tut sie als „Blödsinn, so ein Dreck“ ab. „Ein Würstel ist ein Würstel zum Fressen und sonst nichts.“ (Ü 65) Schweindi hingegen versteht Jürgen besser und fügt hinzu:

Das war aber eine großartige Definition, Herr Jürgen, Sie haben ohne einen Menschlichkeitsbegriff zu verletzen soeben mein Einstellungsverhältnis zum Grundnahrungsmittel Brot miterläutert. Ich brauche das massenhafte Brotgefühl in meinem Körper. Brot ist von Natur aus heilig, man muß es bergen als eine Kostbarkeit. Brot und Wurst... großartig, der Leib des Herrn und das Fleisch der Erde. (Ü 65)

Nicht bloß Wurst und Brot werden gegessen. Die Existenz des Menschen ist vom Vorgang der Einverleibung abhängig, und alles kann einverleibt werden. Im ersten Akt des Stückes machen sich Jürgen, Schweindi, Hasi, Karli, Fotzi und die Wirtin über das schöne Paar her, das an einem anderen Tisch sitzt und die Stammgäste nicht beachtet, und fressen es auf. Im dritten Akt jedoch ist das schöne Paar wieder da, und die Einverleibung findet auf einer anderen Ebene statt. Nun erkennen die schicken Gäste in den Stammbesuchern ein interessantes Material, das sich künstlerisch verwerten („einverleiben“) läßt:

Das müssen wir alles dem Peter und dem Michael erzählen, Schatz, die müssen sich das unbedingt einverleiben, die schreiben ein alles berührendes Drehbuch, und der Axel macht einen Film daraus, der sich stundenlang gewaschen hat. (Ü 114)³

² Werner Schwab: *Übergewicht, unwichtig: Uniform*. Ein europäisches Abendmahl. In: W. S.: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 65. In der Folge im Text zitiert mit einfacher Seitenzahl als: Ü.

³ Mit Peter, Michael und Axel sind offensichtlich Peter Turrini, Michael Scharang und Axel Corti gemeint.

Es ist verlockend, zur Deutung dieser anthropophagen und symbolischen Einverleibungen das Kapitel „Die Eingeweide der Macht“, und hier insbesondere den Abschnitt „Ergreifen und Einverleiben“ aus Elias Canettis *Masse und Macht* heranzuziehen.⁴ Denn daß Schwabs Einverleibungsphantasien nicht zuletzt auch Machtphantasien sind, ist offensichtlich. Es würde sich lohnen, diesem Aspekt eine eigene Untersuchung zu widmen. Hier geht es mir um etwas anderes. Jürgens Philosophie wertet den Akt des Wurstessens auf. „Ein Würstel“ ist nicht bloß „ein Würstel zum Fressen und sonst nichts“, sondern es hat „Symbolwert“, es ist eine „Metapher für eine kulturelle Solidarität“. Indem es für „billige[n], massenhafte[n] Zugang zum tierischen Eiweiß“ steht, erinnert es den Menschen an den („tierischen“) Urgrund des Lebens. Herr Schweindi geht in seiner Erläuterung dieser Philosophie einen Schritt weiter. Zur Wurst gehört das Brot, und dieses gemahnt nicht nur an den tierischen Urgrund des Daseins, sondern vor allem an das Heilige: „Brot ist von Natur aus heilig“. Wir sind beim Wunder der Transsubstantiation angelangt, dem Wunder, das auf die Einheit des Geistigen (Heiligen) und Körperlichen (Profanen) verweist. Brot und Wurst bringen beides zusammen: „Brot und Wurst ... großartig, der Leib des Herrn und das Fleisch der Erde.“ Vom Wurstessen ist auch in anderen Stücken Schwabs viel die Rede. In *Die Präsidentinnen* ernährt sich Erna mit Vorliebe von den Wurstprodukten, insbesondere vom Leberkäs, den sie von ihrem Freund, dem Fleischer Wottila, erhält. Wottila ähnelt nicht zufällig dem Namen des gegenwärtigen Papstes, und wie dieser stammt auch Ernas Freund aus Polen.⁵ Herr Kovacic in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* preist ebenfalls die Leberwürste eines Fleischhauers gleichen Namens:

Was die Leberwurst anberaumt, da weiß ich einen ganz besonderen Fleischhauer, den Wottila Karli, der hat die beste Gewürzmischung und die ist nämlich ganz geheim. Und was der preiswert ist, der Wottila. Aber der ist

⁴ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Bd 1. München: Hanser 1973 (= Reihe Hanser. 124.) S. 223-233.

⁵ Vgl. Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Drei Szenen. In: W.S.: *Fäkaliendramen*, S. 29. In der Folge im Text mit einfacher Seitenzahl zitiert als: P.

einer, der einen gleich riesigen Wert legt auf eine Leberwurstqualität [!] und auf eine selige Kundschaft, da ist dann am Ende immer alles gut.⁶

Der Genuß des Leberkäses bzw. der Leberwurst führt in die himmlischen Regionen. Die Konsumenten Wottilas sind „selig“. Fleischliches und Heiliges gelangen wie im Wunder der Transsubstantiation zur Synthese. Vom Leberkäs-Konsum zur Feier des Heiligen Abendmahls ist es nur ein Schritt.

Man kann darüber streiten, ob auf diese Weise die körperliche Tätigkeit, im konkreten Falle das Essen, aufgewertet oder der religiöse Akt blasphemisch abgewertet wird oder beides. So oder so bleibt das Körperliche der Punkt, auf den es letztlich ankommt: Alles geht von ihm aus und alles kehrt zu ihm zurück. Solch entschiedene Betonung des Körpers und seiner Funktionen richtet sich gegen das philosophische und literarische Programm, das seit dem 17. Jahrhundert das europäische Denken verstärkt beeinflusste. Die Überwindung bzw. Sublimierung des Körperlichen, das sich ungeachtet aller zivilisatorischen Bemühungen und allem kulturellen Fortschritt zum Trotz jahrhundertlang in Kunst und Literatur behauptet hatte, war das Programm des Rationalismus. Dieser spaltete den Menschen in Vernunft und Sinnlichkeit, wobei der Vernunft der Vorrang eingeräumt wurde. Das Problem mit der Sinnlichkeit war, daß sie eine Bedrohung für die Vernunft darstellte: die Vernunft war in permanenter Gefahr, von der Sinnlichkeit überrollt zu werden. Die Antwort der rationalen Denker auf diese Herausforderung war die Verächtlichmachung der Gefühle und der körperlichen Funktionen:

[F]ür die Denker des späten 17. und 18. Jahrhunderts [war] die Gleichsetzung der *Gefühle* mit der *körperlichen* („niedrigen“ und „materiellen“) Seite des Menschseins ein leistungsfähiger Gedanke. Das Lob der Vernunft und die Verachtung des Gefühls füllte nicht nur 200 Jahre lang die Predigten, es war auch die Grundlage eines ganzen Systems der moralischen Erziehung und der Gesellschaftsordnung.⁷

⁶ Werner Schwab: *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*. Eine Radikalkomödie. In: W.S.: *Fäkaliendramen*, S. 157. In der Folge im Text mit einfacher Seitenzahl zitiert als: V.

⁷ Stephen Toulmin: *Kosmopolis*. Die unerkannten Aufgaben der Moderne. Übers. v. Hermann Vetter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. (= stw. 1126.) S. 190.

Was das Theater betrifft, schlug sich diese Philosophie in seiner Intellektualisierung und Literarisierung nieder. Aufklärer wie Johann Christoph Gottsched und Friederike Caroline Neuber trugen wesentlich zu dieser Entwicklung bei. 1737 vertrieben sie in einer feierlichen Inszenierung in Leipzig den Hanswurst von der Bühne und lösten damit den berühmten Hanswurststreit aus.⁸ 1752 erließ Kaiserin Maria Theresia, ermutigt durch ihren aufgeklärten Berater Freiherr Joseph von Sonnenfels, das Extemporierverbot und beraubte damit den Hanswurst seiner schärfsten und gefürchtetsten Waffe.⁹ Von nun an war es Pflicht, eine schriftliche Vorlage einzureichen, um die Erlaubnis für die Aufführung eines Stückes zu erhalten. Dadurch wurde der Prozeß der Literarisierung und Entsinnlichung des Theaters entscheidend vorangetrieben.¹⁰ Richard Alewyn bedauert den Sieg des „vorgeschriebene[n] Wort[es] über das ungebundene Spiel“ als „den schwersten Verlust, den das Theater je erlitten hat“.¹¹

Schwabs antiaufklärerische Wendung ist freilich ebensowenig neu wie sein barockes Odium vitae. Beide gehören zusammen und haben einen gemeinsamen Ursprung. Im 18. Jahrhundert fiel der Wiener Volkskomödie die Rolle zu, den Widerstand gegen die Entkörperlichung und Literarisierung des Theaters anzuführen. Ihre zentrale Figur, der Hanswurst, behauptete sich, vor allem in Wien, mit Hilfe verschiedener Mutationen mehr oder weniger erfolgreich

⁸ Vgl. dazu Karin Wolgast: *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 1993. (= Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur. 31.) S. 22. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel: Francke 1993. (= UTB. 1667.) S. 92. Vgl. weiters dazu und zum Folgenden meine Ausführungen in Herbert Herzmann: *Tradition und Subversion*. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg 1997. (= Stauffenburg Colloquium. 41.) bes. Kap. 1, S.19-43.

⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 167 und Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*. Stranitzky und die Folgen. Wien/München: Jugend & Volk 1973. (= Wiener Themen.) S. 47.

¹⁰ Vgl. Roger Bauer: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur?* In: *Theater und Gesellschaft*. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (= Literatur in der Gesellschaft. 12.) S. 29-43.

¹¹ Richard Alewyn: *Das große Welttheater*. Die Epoche der höfischen Feste. Nachdruck der 2., erw. Aufl. der Orig.-Ausg. München: Beck 1989. (= Beck'sche Reihe. 389.) S. 104.

gegen die Attacken der Aufklärung.¹² Die Kraft, die das Wiener Volkstheater für seinen Kampf gegen den dominierenden rationalistischen Diskurs benötigte, bezog es aus der barocken Tradition, in der es seine Wurzeln hatte und die im katholischen Österreich lebendiger geblieben war als im übrigen Deutschland. Der Name des in Salzburger Bauerntracht auftretenden Hanswurst, den Josef Anton Stranitzky zu Beginn des 18. Jahrhundert kreierte, setzte sich aus dem volkstümlichen Namen Hans und dem ordinären Nahrungsmittel Wurst zusammen. Hanswurst ernährte sich mit Vorliebe von Wurst und gab sich nicht nur den körperlichen Freuden des Essens und Trinkens, sondern auch denen des Geschlechtsverkehrs ungehemmt hin. Von Überwindung, Sublimierung und Vergeistigung dieser elementaren Bedürfnisse hielt er wenig. Noch Mozarts und Schikaneders am Ende des 18. Jahrhunderts während des Höhepunkts der josefinischen Aufklärung geschaffener Papageno läßt sich mühelos als Hanswurstfigur identifizieren.

So betrachtet erweisen sich die zahlreichen Hinweise auf das Wurstessen in Schwabs Stücken als einer bestimmten Tradition zugehörig: Die rebellischen Gesten gegen die Forderungen der Rationalität begannen mit der Wiener Volkskomödie des 18. und 19. Jahrhunderts und ihren Hanswurstiaden. Die Verfasser der sogenannten kritischen Volksstücke der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts griffen erneut auf diesen Fundus zurück,¹³ den auch Schwab für sich nutzte. So verbindet er etwa die Motive Volk und Wurst in der Rede Frau Grollfeuers in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*: „Wissen Sie, das Wursthafte ist das undeutliche Volkshafte, das fertigbefriedigte Totalgesicht.“ (V 157)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die Wiener Volkskomödie gegen die Zensur der Metternich-Ära zu kämpfen. Johann Nestroy mußte neue Verfahren finden, mit deren Hilfe er seine politischen Inhalte und das unterdrückte Körperliche, dessen Champion der Hanswurst gewesen war, auf die Bühne bringen konnte. Das eine Mittel, das Nestroy einsetzte, war die Gestik.

¹² Vgl. Herzmann, *Tradition und Subversion*, Kapitel 1.

¹³ Vgl. ebd., Kap. 1 und 3.

Zeitgenössische Beobachter berichten übereinstimmend von seiner Fähigkeit, seinen scheinbar unschuldigen Worten mittels des Gebärdenspiels eine weniger harmlose, von konservativen Kritikern als zotig empfundene Bedeutung zu verleihen.¹⁴ Der Hanswurst war von den Aufklärern unter anderem aus genau diesem Grund bekämpft worden.¹⁵ Nestroy knüpft also ganz bewußt an die Hanswursttradition an. Mit Nestroys Gestik und Mienenspiel „[kehrt] der groteske Leib des Karnevals auf die Bühne zurück“¹⁶. Der andere Weg, den Nestroy einschlug, geht über die Sprache selbst. Nestroys eigentliche Leistung beruht auf seinem Sprachwitz und auf seinem erstaunlichen Umgang mit den verschiedensten Sprachebenen. Richard Alewyn geht soweit, in Nestroys Sprachwitz ein transformiertes Weiterleben der „sinnliche[n] Natur des Hanswurst“¹⁷ zu orten. Die Körperlichkeit des Hanswurst und seiner Vorgänger, der Figuren der Commedia dell'arte und der englischen Komödianten, ist in Nestroys Sprachakrobatik eingegangen. Die Sprache, die das Körperliche zum Ausdruck bringt, wird nun quasi selbst zum Körper.

Von hier können wir eine Brücke zu Werner Schwab schlagen. In seinen Stücken dominiert das Körperliche nicht nur in dem Sinne, daß andauernd von körperlichen Funktionen die Rede ist, sondern die Sprache selbst, die „Schwabsprache“ ist etwas Körperliches, das sich von seinen Trägern losgelöst hat und nicht mehr der Kontrolle durch den Geist (Willen) unterworfen ist. Die Sprache spricht nicht lediglich über die Verselbständigung des Körperlichen, sie selbst ist eben dieses Körperliche.

Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen. Die Personen in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* sagen einander alles, was man normalerweise für sich behält. Sie stülpen ihr Innerstes nach außen. Dieses „Innenleben“ (V 125, 132) oder „Innere“ (V 137) ist nichts Geistiges, sondern etwas ganz und gar Physisches. Sprachlich kommt das dadurch zum Ausdruck, daß das „Innenleben“ bzw. das „Innere“ gelegentlich als „Innereien“ bezeichnet wird. So wie

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 186-189.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 187.

¹⁶ Ebd., S. 189.

¹⁷ Alewyn, *Das große Welttheater*, S. 102.

Schwabs Sprache nicht zwischen „Innenleben“ und „Innereien“ unterscheidet, so unterscheidet die Sprache der Personen des Stückes auch nicht zwischen Mensch und Körper. Frau Wurm weist ihren Sohn, den Maler Herrmann, der beim Eintauchen des Pinsels Schnapsflasche und Malwasser verwechselt, zurecht:

Trinkst du deinen Körper schon wieder voll mit deiner falschen Malkunst? [...] Jetzt hast du dir schon wieder einen heimlichen Schnaps neben das aussichtslose Malwasser gestellt, obwohl ich deinem Körper ausdrücklich einen jeden Alkohol verboten habe. Dein Körper tut dir auch niemals gehorchen [...]. Wenn es deinem Leben helfen täte, dann müßte man deine ganzen schlechten Seiten abmurksen. Aber dann tätest du ja deinen ganzen Menschen einbüßen, weil du ja ein durch und durch schlechtes Leben in deinem Körper hast. (V 125)

Für Frau Wurm sind Leben, Mensch und Körper ein und dasselbe. Wenn sie die schlechten Seiten ihres Sohns „abmurksen“ würde, büßte er sogleich „den ganzen Menschen“ ein, da das „Leben“ in seinem „Körper“ „ein durch und durch schlechtes“ ist. Alles Leben, alles Menschliche ist körperlich. Frau Wurm hat als Mutter ihrem Sohn „das Leben in den Körper hineingeschenkt“ (V 130), ihr Vater und sie haben das Essen „an den Körper heranverdient[.]“ (V 131). Konsequenterweise macht Frau Wurm auch zwischen Menschen und Gegenständen keinen Unterschied. Beide sind letztendlich nichts weiter als Körper und somit austauschbar. Als Herrmann den Teller zerbricht, aus dem ihr verstorbener Vater das letzte Grieskoch gegessen hatte, ist dies für Frau Wurm so, als hätte Herrmann den Tod seines Großvaters zum zweitenmal herbeigeführt. Grieskoch und Teller sind für sie mit ihrem Vater identisch: „In diesem Teller hat sich das letzte Grieskoch aufgehalten, das mein Vater hat festhalten können, bevor der Krebs ihn zu seinem Herrgott hinaufgestorben hat.“ (V 131) Und: „Jetzt hast du mit deinem verfaulten Leben meinen Vater zertrampelt“ (V 132). Anders als ihr Sohn hat sie den Teller ihres Vaters mit der Ehrfurcht gehegt, die einem Menschen zusteht: „[U]nd eine jede gute Frau des Hauses hat den Teller mit einem Respekt vor dem Leben und seiner Ernährung abgewaschen und trockengelegt“ (V 131).

Die Herleitung der Schwabschen *Fäkaliendramen* aus der Geschichte der Wiener Volkskomödie des 18. und 19. Jahrhunderts ist nicht nur deswegen fruchtbar, weil sie Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten unterstreicht, die eine für den österreichischen Raum bestimmende theatralische Tradition sichtbar werden lassen, sondern auch, weil sie Unterschiede verdeutlicht, die uns helfen, Schwabs eigenen Beitrag zur Weiterentwicklung dieser Tradition zu erkennen. Die Rebellion der Wiener Volkskomödie gegen den rationalen Diskurs war auf Ausgleich gerichtet. Es galt, die Rechte des unterdrückten Körpers gegen den Geist zu verteidigen, dem Körper zu geben, was des Körpers ist. Die Umkehrung der Werte, die Dominanz des Körpers über den Geist oder gar die Reduktion des Geistigen auf das Körperliche, war nicht das Ziel. Papagenos animalische Natur stellt Sarastros Herrschaft in keiner Weise in Frage, aber die Artikulation der physischen Bedürfnisse, zu denen sich der Vogelmensch so unbekümmert bekennt, bestätigt auf erfrischende Weise die Rechte des Körpers in der rational geordneten Welt des Sonnenpriesters. Erika Fischer-Lichte spricht von der „Entlastungsfunktion“, die der Rückkehr des Leibes auf die Bühne zukam.¹⁸ Mit Nestroy tritt allerdings eine Gewichtsverschiebung ein. Nicht nur, daß die Gestik (also das Körperliche) die Bedeutung des Wortes ergänzt, modifiziert oder gar in ihr Gegenteil verkehrt, die Sprache selbst, so sagten wir, übernimmt bei ihm gewissermaßen die Funktion des Körpers. Vor diesem Hintergrund drängt sich der Schluß auf, daß bei Nestroy das Körperliche den Sieg über das Geistige errungen hat. Wo das Wort (die Domäne des Geistes) zum Körper wird, ist die Herrschaft des Körpers absolut. Zu dieser Schlußfolgerung scheint Nestroys Zynismus zu passen, der große Gefühle und hehre Ideale (die in der Regel auf Hochdeutsch oder „Burgtheaterdeutsch“ formuliert werden) auf ihre „wahren“, und das bedeutet so gut wie immer: auf ihre materiellen bzw. ökonomischen Ursachen zurückführt. Man kann den Sachverhalt jedoch anders sehen: Wie zynisch Nestroy auch sein mag und wie sehr er auch alle Ideale von Liebe, Treue, Freiheit und dgl. in Zweifel zieht und auf diese Weise alles Leben als im Grunde materiell (körperlich) und

¹⁸ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 189.

damit den Menschen als Gefangenen dieser Körperwelt darstellt, so beweisen seine Figuren mit der Sprachakrobatik doch wiederum ihre geistige Überlegenheit. Nestroys Helden, z.B. Titus Feuerfuchs, gehen mit der Sprache so souverän um wie die Schauspieler der Commedia dell'arte mit ihren Körpern. Damit aber stellen sie die „Abständigkeit des Menschen zu sich selbst“¹⁹ her und versichern sich damit letztlich ihrer geistigen Freiheit.²⁰ Der Körper Hanswursts geht in die Sprache Nestroys ein und verteidigt nicht nur die Rechte des Körpers, sondern restituiert auch die intellektuelle Freiheit. Titus Feuerfuchs, um bei dieser wohl wortwitzigsten aller Gestalten Nestroys zu bleiben, ist der zerebrale Enkel des Stranitzkyschen Hanswurst. Es bestätigt sich damit, was Erika Fischer-Lichte über Nestroy sagt: Bei ihm habe der auf die Bühne zurückgekehrte Leib nicht mehr, wie bei seinen Vorfahren, eine „Entlastungsfunktion“, sondern vielmehr eine „Erkenntnisfunktion“:

Der Zuschauer soll sich nicht mit ihm identifizieren, um so wenigstens in seinem Stellvertreter seine vitalen Bedürfnisse ausleben und befriedigen zu können, sondern er soll in ihm seinen eigenen Egoismus und die Zufallsbedingtheit seiner eigenen Existenz wiedererkennen – *tua res agitur*, d.h. der Bürger als Hanswurst.²¹

Nestroys Mienenspiel und Gestik sowie seine Sprache, das Zusammenspiel von Körpersprache und Sprachkörper, erweisen sich als taugliche Mittel im Kampf gegen die Tyrannei der in der Restaurationszeit irregeleiteten und mißbrauchten Vernunft. Die intellektualisierte Körpersprache und der intellektualisierte Sprachkörper Nestroys sind stark genug, es mit dem herrschenden rationalen Diskurs aufzunehmen, seine Verlogenheit zu entlarven, kurz: ihn mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Der Körper beherrscht Nestroys Figuren (z. B. Titus Feuerfuchs) nicht, sondern dient ihnen dazu, sich ihrer geistigen Freiheit zu versichern. In der Nestroyschen Sprachakrobatik gelangen Körper und Geist zur Synthese.

¹⁹ Helmuth Plessner: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. (= st. 544.) S. 208. Vgl. zum Problem von Unfreiheit und Freiheit bei Nestroy und seinen Nachfahren auch Herzmann, *Subversion und Tradition*, S. 153-160.

²⁰ Vgl. Herzmann, *Tradition und Subversion*, S. 153-155; 181-183.

²¹ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 189.

Werner Schwabs Stücke vermitteln, wie ich es sehe, eine andere Botschaft. Die Beispiele, die wir oben angeführt haben, legen nahe, daß in seinen Stücken Geistiges und Seelisches („Innenleben“, „Inneres“) auf Körperliches („Inne-reien“) reduziert sind. Das schien zunächst auch bei Nestroy der Fall zu sein, doch erwies sich bei näherem Hinsehen, daß das Physische wiederum in Geisti-ges umschlug. Für Frau Wurm in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* ist ihr Sohn nichts als ein Körper, die Dinge, die mit ihrem Vater zu tun haben (Teller, Grieskoch) sind für sie mit diesem identisch. Es bleibt jedoch nicht bei der Gleichberechtigung von Menschen und Dingen. Gelegentlich wird das Machtverhältnis zwischen Menschen und Gegenständen schlicht umgekehrt. Frau Wurm erteilt Herrmann den Befehl, den Mistkübel auszuleeren: „Und hinterher erwartet noch der aufgefüllte Mistkübel deine Aufmerksamkeit, weil er hinunterbegleitet werden muß in den Hof.“ (V 126) Und kurz darauf: „Du wirst das vertrocknete Geschirr in die Kredenz begleiten, und der Mistkübel wird dir zeigen, wer du bist, wenn du ihn dem großen Massenmistkübel über-geben muß.“ (V 130)

In den *Fäkaliendramen* hat der Körper die Herrschaft über den Geist errungen. Das konnte ihm gelingen, weil die Intellektualisierung zur Entfremdung des Menschen von seinem Körper und damit zum Verlust der Verfügungsgewalt über den Körper geführt hat. Sowohl der ehemalige Pädagoge Schweindi als auch der Lehrer Jürgen in *Übergewicht, unwichtig: Unform* haben Schwierig-keiten mit ihrer Potenz. Karli macht sich darüber lustig. „Ha ha, der Schweindi kann nicht vögeln.“ (Ü 74) Und er begründet diese Unfähigkeit wie folgt:

Ha, ha, der Herr Oberlehrer kann auch nicht vögeln. Die Menschen lesen zu viele Bücher und können ihren Körper nicht mehr, weil sie ihre Körperlichkeit in den Kopf hinaufgelesen haben und der Kopf den Körper aus dem Menschen hinausgedacht hat. (Ü 77)

Wenn Schweindi, der sich ungeachtet seines Namens zur Verteidigung der geistigen Sphäre berufen dünkt, dem entgegensetzt, „[e]ine Befruchtung“ sei „ein fast ausschließlich geistiger Vorgang“ (Ü 77), so wirkt das angesichts der Tatsache, daß sein Körper nicht tut (nicht tun kann), was der Geist fordert, recht läppisch. Während Schweindi Karli dessen tierische Natur zum Vorwurf macht

– „Das Tier in Ihnen bellt wieder seine Animalität in die Atmosphäre hinaus“ (Ü 77) –, ist Karli stolz darauf. Er assoziiert Animalität mit Gesundheit:

Ich bin ein gesundes Lebewesen. Auch meine wirkliche Mutter hat bei meiner größeren Kindheit immer gesagt, daß mein Vater wahrscheinlich aus der Natur kommt, daß mein Vater wahrscheinlich ein Schäfermischling gewesen ist. (Ü 77)

Allerdings ist Karli bzw. sein (tierischer) Körper so gesund nicht. In der Vorstellung der Personen der Handlung heißt es über ihn:

Groschlächtig, jedoch nicht stimmig in seiner Körpersprache. Absolut das, was man mit einem „Proleten“ assoziiert. Trotzdem wirkt er selbst beim ansatzosen Zuschlagen so, als wäre er nicht richtig zusammengebaut. (Ü 61)

Die Körpersprache verrät in ihrer Unstimmigkeit, daß mit dem Körper etwas nicht in Ordnung ist. Das gilt ebenso für die Sprache (den Sprachkörper) sämtlicher Personen. Sie ist so ungelentk wie der Körper. Wie die bisher angeführten Zitate demonstrieren, bestehen die Sätze aus grammatikalisch und stilistisch nicht zusammengehörigen Teilen. Attribute und Prädikate sind dem falschen Objekt oder Subjekt zugeordnet: „Jetzt hast du dir schon wieder einen *heimlichen Schnaps* neben das *aussichtslose Malwasser* gestellt.“ (V 125) „In diesem Teller hat sich das letzte *Grieskoch aufgehalten*, das mein Vater hat *festhalten* können, bevor der Krebs ihn zu seinem Herrgott hinaufgestorben hat.“ (V 131) „Dir wird dein *böses Leben* noch *abhanden* kommen müssen.“ (V 130) (Kursivsetzung von mir). Natürlich wissen wir, was gemeint ist: Nicht der Schnaps ist „heimlich“, sondern Herrmann trinkt heimlich Schnaps, „aussichtslos“ bezieht sich nicht auf das Malwasser, sondern auf die künstlerischen Bemühungen Herrmanns. Nicht das Grieskoch hat sich im Teller des Vaters aufgehalten, bevor dieser gestorben ist, sondern der Vater der Frau Wurm hat sich mit dem mit Grieskoch gefüllten Teller kurz vor seinem Tod in der Wohnküche aufgehalten. Und „festhalten“ wollte der Vater wohl nicht so sehr das Grieskoch als vielmehr das Leben! Das Leben Herrmanns ist kein „böses“, Frau Wurm meint vielmehr, daß Herrmann böse sei. Die „ungelentke“ Sprache hat insoferne einen dichterischen Charakter, als sie Aussagen komprimiert und intensiviert. Und überdies reduziert sie alle menschlichen Äußerungen auf

Physisches: die Malkunst auf das „Malwasser“, den Akt des Trinkens auf das Getränk (den „Schnaps“), das Leben auf „Teller“ und „Grieskoch“. Da alles zum Körper wird, kann einem das „Leben“ wie ein Ding „abhanden“ kommen. Die rein physische (materielle) Perspektive der Schwabschen Figuren zeigt sich schließlich auch in den Präfixen. Der Krebs hat den Vater „zu seinem Herrgott *hinaufgestorben*“. Das Essen wurde an den Körper (des Vaters) „*heranverdiert*“ (V 131). Karli in *Übergewicht, unwichtig: Unform* bringt in dem oben angeführten Zitat die totale Verkörperlichung der Schwabschen Welt auch durch den Gebrauch der Präfixe auf den Punkt: Jürgen und Schweindi seien nicht mehr zum Geschlechtsverkehr fähig, „weil sie ihre Körperlichkeit in den Kopf *hineingelesen* haben und der Kopf den Körper aus dem Menschen *hinausgedacht* hat“ (Kursivsetzungen von mir). Der siegreiche Körper ist ebenso wie der zu ihm gehörende Sprachkörper mit sich selbst nicht in Übereinstimmung, Körper und Sprache sind „nicht stimmig“. Von hier ist keine befreiende Wirkung mehr zu erwarten, wie sie von Nestroys intellektuellen Hanswurstiaden ausging.

Dennoch finden sich in Schwabs Stücken immer wieder Äußerungen, die den Dualismus der Aufklärung und die mit diesem verbundene idealistische Hoffnung auf Überwindung des Animalischen durch das Geistige perpetuieren. Für den Pädagogen Schweindi ist die „Befruchtung [...] ein fast ausschließlich geistiger Vorgang“ (Ü 77), und Jürgen diagnostiziert, ganz im Sinne des rationalistisch-aufklärerischen Diskurses, das „Tier“ in Karlis „Person“ als „eine gesellschaftliche Verformung wie ein zertrümmertes Nasenbein“ und schließt daran die Hoffnung, Karli werde „gewiß noch zu sich finden, denn ein jeder Mensch ist auffindbar im Gestrüpp der Menschenwelt“ (Ü 77). Die Debatte um Körper und Seele, Tierisches und Geistiges, niedere und edle Triebe, Kreatürliches und Heiliges ist fester Bestandteil der *Fäkaliendramen*. In *Die Präsidentinnen* vertreten die drei Frauen, Erna, Grete und Mariedl, verschiedene Einstellungen zu besagtem Problem. Mariedl ist von Beruf Abortreinigerin und liebt es, ohne Gummihandschuhe in den Exkrementen zu wühlen. Die fromme Erna ist beleidigt, weil Grete, die lebenslustigste und

sinnlichste der drei, ordinäre Wörter wie „Scheißdreck“ verwendet, und sieht darin eine Entwertung des Lebens:

Aber dann ist das Leben ja nicht lebenswert, wenn bei allen Sachen, die man anschaut, gleich ein stinkender Stuhl danebenliegt. Oft sind es die wenigen schönen Dinge im Leben, und kaum greift man diese schönen Sachen an, schon hat man schon wieder einen Scheißhaufen in der Hand. (P 22)

Und im Sex sieht sie eine große Bedrohung des Menschen:

Das Geschlechtliche ist immer verheerend für die Menschen. Auch gute Menschen sind schon oft von der Zügellosigkeit zerstört worden. Wenn man ein junger Mensch ist und die Welt bricht herein mit ihrer Geschlechtlichkeit in die Menschlichkeit, dann ist es oft das Geschlechtliche, was den Menschen hinaustreibt aus der Welt. (P 28)

Mariedl hingegen hat, wie es ihrem Beruf entspricht, ein positives Verhältnis zu den Exkrementen. Ihr graust vor nichts: „Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern und auch nicht vor einem echten Stuhl. Weil was ist es schon, wenn einer nicht weiß, was es ist? Weich ist es und warm, wenn es frisch ist.“ (P 22)

Und daß sie beim Abortreinigen keine Gummihandschuhe anzieht, begründet sie theologisch:

Die feinen Menschen aus den guten Häusern fragen mich immer, ob ich nicht Gummihandschuhe nehmen will, weil die haben einen guten Anstand und eine feine Erziehung. Aber die Mariedl sagt NEIN, weil wenn der Herrgott die ganze Welt angeschafft hat, dann hat er auch die menschliche Jauche erschaffen. (P 22f.)

Solch umfassendes Weltverständnis ermöglicht es ihr, selbst im Niedrigsten das Heilige zu orten. Mariedl tröstet Erna, die berichtet, daß ihr Sohn, Herrmann, es nicht erträgt, sich im Spiegel zu sehen, „weil so ein Spiegel eine Drecksau ist“ (P 20), mit der Hoffnung auf eine wundersame Verwandlung:

Gerade solche Menschen werden dann oft entdeckt von einem Jesus oder einer Jungfrau Maria voller Gnade, der Herr sei mit Dir. Und von einem Tag auf den anderen stürzt das Heilige heraus aus dem gemütskranken Herzen. Sowie auf den Saulus ein Paulus gekommen ist, kann es auf den Herrmann einen Herzmann geben. (P 20)

Erna versteht es allerdings, das Physische zu vergeistigen und somit von seiner Ekelhaftigkeit zu befreien, indem sie das Geschlechtliche zum Sinnbildlichen erhebt. Sie verteidigt Mariedl gegenüber Grete, die sich darüber lustig macht,

daß Mariedl offensichtlich nicht weiß, was es bedeutet, wenn sie singt: „Zipfel eini, Zipfel außi, aber heit gehts guat, aber heit gehts guat...“ (P 37): „[D]as darf man nicht so ordinär sehen, das ist doch nur sinnbildlich gemeint, man muß das nur so sehen können.“ (P 38)

Die Rebellion des Körpers gegen den Geist der rationalistischen Weltordnung, den die Wiener Volkskomödie (Hanswurstkomödie) auf den Bühnen des deutschen Sprachraums theatralisch realisiert hatte, endet in Werner Schwabs *Fäkaliendramen* mit dem Sieg des Körpers. Es scheint jedoch ein Pyrrhussieg zu sein. Denn der siegreiche Körper ist im Verlaufe des Krieges gegen den Geist aus den Fugen geraten. Von ihm läßt sich nicht mehr die Wiederherstellung eines intellektuellen Freiraums erwarten, den Nestroys Wortakrobatiker noch für sich erobern konnten. Die Wiener Volkskomödie mit ihren Hanswurstfiguren hatte ihren historischen Sinn in der Verteidigung der vom Geist unterdrückten körperlichen und emotionalen Bedürfnisse. Die Hanswurstiaden Schwabs können oder wollen diese Aufgabe nicht mehr erfüllen. Die Schwabschen Körper und die von ihnen gesprochene Sprache sind nicht mehr imstande, sich einen Freiraum zu erkämpfen. So betrachtet ist die Rebellion des Körpers und damit letztlich dieser selbst sinnlos geworden.

Und dennoch: immer wieder finden sich selbst in den Hirnen der miserablen Körper, die die Stücke Werner Schwabs bevölkern, Träume von einer das Körperliche transzendierenden schöneren Welt. Die im Verlauf dieses Essays angeführten Zitate enthielten Beispiele solcher Sehnsüchte, wie sie z.B. Erna oder Schweindi hegen. Gegen Ende des Stückes überlassen sich die drei „Präsidentinnen“ ihren Lieblingsphantasien. Mariedls Phantasien über Erna und Grete sind diesen so unerträglich, daß sie Mariedl umbringen. Bevor sie ihr den Hals durchschneiden, hat Mariedl eine Vision, in der sich das Ekelhafte ihrer eigenen fäkalischen Existenz in Schönheit verklärt:

Und wie steht die Mariedl da?

Gewonnen für alles steht sie da, mit strahlendem Unterleib. Und der Stuhl der Menschen auf ihrem Körper verwandelt sich in einen Goldstaub. [...] [D]ie Mariedl schwebt über den Menschen, und die Menschen werden still, weil sie sehen können, wie die Haut von der Mariedl abblättert, weil der Goldstaub so stark nachdrückt [...]. (P 55)

Leider wird sich diese Hoffnung nie erfüllen. Die Wirklichkeit sieht anders aus:

(Entschlossen und sehr sachlich treten Erna und Grete an Mariedl heran. Sorgfältig schneiden sie ihr den ganzen Hals durch. Erna ist gleich mit Eimer und Fetzen zur Stelle, um eine größere Schweinerei zu verhindern.) (P 55)

Aber ist das die Wirklichkeit? In der dritten Szene sind wir nämlich plötzlich im Theater. Auf der Bühne wird *Die Präsidentinnen* gespielt, doch Erna, Grete und Mariedl sitzen im Zuschauerraum. Sie finden das Vorgeführte entsetzlich und verlassen entrüstet den Saal. Heißt das, daß die Wirklichkeit doch nicht so schrecklich trostlos ist, wie sie in dem Stück erscheint – besteht also doch noch Hoffnung, daß Mariedls Unterleib zu strahlen beginnt und der „Stuhl der Menschen“, der ihren Körper bedeckt, sich in „Goldstaub“ verwandelt? Oder bedeutet es einfach, daß die drei Schwestern die Schwabsche Botschaft vom Sieg des Körpers nicht ertragen können? Ich vermute eher das zweite.