

NICOLE STREITLER-KASTBERGER

„Was fällt Dir ein, Du Idiot!“
Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* und
Schwabs *Die Präsidentinnen*

Originalbeitrag

Empfohlene Zitierweise:

Nicole Streitler-Kastberger: „Was fällt Dir ein, Du Idiot!“ Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* und Schwabs *Die Präsidentinnen*. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.13 (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 Sprache steht im Zentrum der Dramatik Ödön von Horváths und Werner Schwabs.“

Nicole Streitler-Kastberger über Werner Schwab

NICOLE STREITLER-KASTBERGER: „Was fällt Dir ein, Du Idiot!“. Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* und Schwabs *Die Präsidentinnen*

Nachdem Werner Schwabs erste Theaterstücke zu Beginn der 1990er Jahre höchst erfolgreich auf den Bühnen vor allem Deutschlands aufgeführt wurden, versuchte die journalistische Theaterkritik sogleich, ihre Zuordnung in die jüngere Tradition des deutschsprachigen Dramas vorzunehmen. Bezüge wurden vorrangig zum Neuen Kritischen Volksstück der 1960er/1970er Jahre hergestellt. Der „Shooting Star“ Schwab reagierte auf derlei Kategorisierungen allerdings eher abschätzig und stilisierte sich vielmehr als solitärer Geniedramatiker. Zumindest eine gewisse Verwandtschaft mit Ödön von Horváth aber war er zuzugestehen bereit.

Die Frage, ob und inwieweit die hochstilisierte Kunstsprache Schwabs, das sogenannte „Schwabisch“, als eine „Weiter- und Fortschreibung“ oder auch „Radikalisierung“ des Horváth’schen „Bildungsjargons“ gesehen werden kann, stellt Nicole Streitler-Kastberger in ihrem Dossier-Beitrag hauptsächlich anhand einer intensiven Analyse von Schwabs Dramenerstling *Die Präsidentinnen* (UA 1990) im Vergleich mit dem Horváth-Klassiker *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Dabei konstatiert die Mitherausgeberin der Wiener Ausgabe der Werke Horváths Parallelen zwischen dem Zwischenkriegsdramatiker Horváth und dem kurzfristigen Erfolgsautor der frühen 1990er Jahre Schwab speziell in drei Sprachregistern: in der Sprache der Bibel, der bürgerlichen Idiomatik und im Vulgärsprachlichen.

„WAS FÄLLT DIR EIN, DU IDIOT!“

Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* und Schwabs *Die Präsidentinnen*

Die Sprache steht im Zentrum der Dramatik Ödön von Horváths und Werner Schwabs. Beide versuchen dem Kleinbürger und seinem Tun und Denken sprachlich dahinter zu kommen. Während man für Horváths Sprache gerne den vom Autor selbst verwendeten Begriff des „Bildungsjargons“¹ ins Feld geführt hat, um zu beschreiben, was mit und in seinen Figuren sprachlich passiert, hat man für Werner Schwabs Kunstsprache gar den Begriff des „Schwabischen“² geprägt, der nichts anderes besagt, als dass Schwabs Sprache etwas ganz Eigenes, eine Art Fremdsprache oder Jargon innerhalb des Deutschen darstellt. Doch stellt sich die Frage, ob das, was Schwab sprachlich generiert, in irgendeiner Weise auf Horváth rückführbar ist. Und zwar im Sinne einer Weiter- und Fortschreibung, einer Radikalisierung dessen, was bei Horváth angelegt war. Schwab kannte Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* praktisch auswendig. Seine Lebensgefährtin Ingeborg Orthofer bezeugt, dass sie sich Sätze aus den *Geschichten* gegenseitig wie Bälle zugeworfen haben und dass sich Schwab, wann immer es möglich war, die Verfilmung des Stückes durch Maximilian Schell von 1979 angeschaut habe.³ Umso weniger vermag es zu erstaunen, auf wie vielfältige Weise die *Geschichten* in

¹ Ödön von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: Ö. v. H.: *Kasimir und Karoline*. Volksstück. Hrsg. v. Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. (= RUB. 18614.) S. 160-166, hier S. 164. In weiterer Folge wird die *Gebrauchsanweisung* mittels der Sigle GEB und mit Seitenangabe direkt im Haupttext zitiert. Die *Gebrauchsanweisung* wird, wie dies auch die Reclam-Ausgabe macht, nach der originalen Orthografie und Grammatik Horváths zitiert, die von zeitgenössischen wie heutigen Konventionen teilweise abweicht.

² Vgl. zum Begriff und seiner Entstehung Harald Miesbacher: *Die Anatomie des Schwabischen*. Werner Schwabs Dramensprache. Graz/Wien: Droschl 2003. (= Dossier Extra.) S. 13-52.

³ Persönliche Auskunft Ingeborg Orthofers gegenüber der Autorin am 18.12.2017.

Schwabs frühe Stücke, insbesondere in *Die Präsidentinnen*, eingeflossen sind.

Wenn Horváth in seiner berühmten *Gebrauchsanweisung* davon spricht, dass gegenwärtig eine „Zersetzung der eigentlichen Dialekte“ „durch den Bildungsjargon“ (GEB 163f.) stattfindet, die dazu führe, dass die vormaligen Dialektsprecher linguistisch aufgestiegen sind, diesen sprachlichen Distinktionsgewinn intellektuell aber nicht verarbeiten können, so ist damit die Ausgangslage für seine spezifische Dramensprache und darüber hinaus für seine dramatischen Konflikte beschrieben. In der Folge führt Horváth weiter aus, welche Funktion dem Bildungsjargon innerhalb seiner Dramatik zukommt:

Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie. (GEB 164)

Nichts anderes besagt diese Stelle, als dass Horváths Dramatik ganz wesentlich sprachlich konzipiert ist. Aus dem Dialog entsteht der Mensch und damit erst die dramatische Handlung. Der Autor folgert aus dieser zentralen Prämisse, dass die Schauspieler „kein Wort im Dialekt“ sprechen dürfen, sondern: „Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden.“ (GEB 164) Horváths Reflexion auf die Sprache ist somit eine, die vom Gegensatz zwischen Hochsprache und Dialekt ausgeht, die diese Diskrepanz als entscheidend für die verhinderten Bürger, die Kleinbürger, und deren sprachliches Repertoire ansieht. Der dramatische Dialog setzt aber bei den sprachlichen Bruchstellen und Verwerfungen an, dort, wo die Figuren über sich selbst und ihre Sprache reflektieren: „Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Milljöhbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewusstseins gegen das Unterbewusstsein zeigen.“ (GEB 165)

Und doch gibt es Ausnahmen zum stilisierten Spiel, „einige Sätze, nur ein Satz manchmal, der plötzlich ganz realistisch, ganz naturalistisch gebracht

werden muss“, „wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird – wo er dasteht, ohne jeder Lüge“ (ebd.). Horváth besteht also auf der Künstlichkeit der Sprache und der Künstlichkeit auch des Bühnenbildes, damit möglichst keine naturalistische Illusion entsteht. Er begründet diese Forderung nach Stilisierung damit, dass so „die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont“ werde (ebd.). Das Stilisieren, die Künstlichkeit von Sprache und Bühne, schafft also durchaus im Brecht’schen Sinne eine Verfremdung, eine Distanz zum individuellen ‚Schicksal‘ der Figuren, die dieses der Reflexion und Verallgemeinerung zugänglich macht.

Auch Schwabs Dramatik ist ganz wesentlich sprachlich konzipiert.⁴ „Schwabisch“ ist zugleich Reflexionsmedium und Werkstoff, der sich selbst ausstellt und den performativen, ambigen Charakter der Sprache vorführt, gar zur Einsicht in den Dominanzcharakter der Sprache zwingt.“⁵ Darin, dass Schwab die Sprache als „höheren Schrottplatz“⁶ betrachtet, aus dem er in seiner Schrottverwertung Material verwendet, um damit wieder Sprache zu erzeugen, zeigt sich aber ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Horváth und ihm. Beide arbeiten zwar mit vorgefertigten Phrasen und Gemeinplätzen, die sie neu arrangieren, doch bei Schwab kommt dem Ausstellen der Sprache, der Konzentration auf ihre Materialität bereits ein Wert an sich zu, während Sprache bei Horváth doch immer denotativ zum Einsatz kommt, indem sie den Dialog und damit die Handlung vorantreibt. Berühmt ist die Definition der Sprache, die Schwab im Vorspann zu den *Präsidentinnen* liefert. Dort heißt es:

DIE SPRACHE Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber.

⁴ Vgl. Miesbacher, *Anatomie*, und ders: *Vorm Sprachproblemstellungskommando*. Zu Werner Schwabs „Sprachtheorie“. In: *Werner Schwab*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 59-80.

⁵ Stephanie Krawehl: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: Athena 2008. (= Übergänge – Grenzfälle. Österreichische Literatur in Kontexten. 13.) S. 15.

⁶ Werner Schwab zitiert nach Lothar Lohs: „*Der Schrottplatz auf dem ich spiele*“. In: *Der Standard* (Wien) v. 23./24.11.1991.

Sich selber erzeugen (verdeutlichen) ist Arbeit, darum ist alles an sich Widerstand. Das sollte im Stück als Anstrengung spürbar sein.⁷

Und gegenüber Joachim Lux hat Schwab es sogar in Horváth'scher Manier folgendermaßen formuliert: „Erst die Sprache und dann der Mensch, und nicht umgekehrt.“⁸

Der Versuch, die sprachliche Verwandtschaft der beiden Autoren darzulegen, muss bei den kleinsten dramatischen Elementen ansetzen, bei den Wörtern, Redewendungen und Floskeln. Dabei lassen sich bestimmte sprachliche Register definieren, denen die verwendeten Sprachbausteine der Horváth'schen⁹ und der Schwab'schen¹⁰ Dramensprachen entstammen. Es sind dies vor allem drei Sprachregister: die Sprache der Bibel, die bürgerliche Idiomatik und das Vulgärsprachliche. Diese werden ergänzt um ein vermeintlich an Nestroy geschultes sprachkreatives Spiel mit Bildern und Metaphern. Und nicht zuletzt ist es das Spiel mit Partikeln, das in Form einer Hyperpartikularisierung ein eigenes Kunstdeutsch erzeugt, das umgangssprachlich geprägt scheint, *realiter* aber eine Hyperbolisierung des Dialektalen darstellt. Es sollen hier vor allem die drei Sprachregister einer genaueren Untersuchung unterzogen werden.

Gottvater und Sohn – Bibelsprache

In *Geschichten aus dem Wiener Wald*, dieser vermeintlichen Heilsgeschichte des Kleinbürgers, dreht sich alles um Gott. Mit Gott setzt die Handlung ein und mit Gott endet sie. Außen vor gelassen ist diesbezüglich das erste Bild „Draussen in der Wachau“, das einen gottlosen Kapitalismus zeichnet, der vielleicht mehr von der realen Welt mit ihren

⁷ Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 6: *Fäkaliendramen*. Mit einem Nachwort v. Helmut Schödel. Graz/Wien: Droschl 2013, S. 8. In weiterer Folge werden die *Präsidentinnen* mit der Sigle P und Seitenangabe direkt im Haupttext zitiert.

⁸ Joachim Lux: *Erst die Sprache, und dann der Mensch*. Interview vom 19.9.1992. In: *Programmheft zur Düsseldorfer Inszenierung von Volkvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. (Spielzeit 1993), S. 16-26, hier S. 23. Zit. nach Miesbacher, *Sprachtheorie*, S. 65

⁹ Zur Sprache bei Horváth vgl. weiters Hajo Kurzenberger: *Horváths Volksstücke*. Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München: Fink 1974. (= Kritische Information. 17.) sowie Mirjam Ropers: *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. Frankfurt/M./Wien: Lang 2012.

¹⁰ Zu weiteren Elementen der Schwab'schen Dramensprache vgl. Miesbacher, *Anatomie*, und Krawehl, „*Die Welt abstechen*“.

„Krise[n] und Wirbel[n]“¹¹ hat als die scheinbar von Gott behütete Welt der „Stillen Strasse“. Zentral in all der Gottes-Mythologie ist die Figur des Fleischhauers Oskar, eine Präfiguration des Wottila in den *Präsidentinnen*. Gleich zu Beginn spricht Oskar davon, dass „unser Herrgott“ seine Mutter „nach dem Essen um halbdrei“ „erlöst“ habe (G 585). Und Marianne gegenüber beteuert er, „dass ich ein religiöser Mensch bin und dass ich es ernst nehme mit den christlichen Grundsätzen“ (G 589). Daraufhin entspinnt sich folgender Dialog zwischen den beiden:

MARIANNE Glaubst Du vielleicht, ich glaub nicht an Gott? Ph!
OSKAR Ich wollte Dich nicht beleidigen. Ich weiss, dass Du mich verachtest.
MARIANNE Was fällt Dir ein, Du Idiot!
(*Stille.*)
(ebd.)

Die „Stille“ gehört dabei unbedingt zu der Dialogpassage dazu. In ihr „kämpft sich das Bewusstsein oder Unterbewusstsein miteinander“ (GEB 165), wie Horváth in der *Gebrauchsanweisung* schreibt. Der Übergang von der Religiosität zur Vulgarität ist kennzeichnend für den Gegensatz zwischen Oskar und Marianne, die ihr Handeln nicht mit religiösen Motiven oder Sprüchen zu verbrämen sucht, sondern oft brutal ehrlich ist, bis zur Vulgarität. Die Sprache des Kleinbürgers ist durchtränkt mit religiösen Sprüchen und Bildern. Dies zeigt sich in den *Geschichten* nicht zuletzt daran, dass fast alle Figuren sich dieses Registers bedienen. So etwa der Zauberkönig, der in der Skandal-Szene an der schönen blauen Donau seiner Rede den Nachsatz „Jesus Maria und ein Stückl Josef“ (G 603) anhängt, oder Alfred, der vom „alte[n] selige[n] Hiob“ (G 610) spricht und sich in der Schlusszene sogar als heilige Magdalena inszeniert: „Wer unter Euch ohne Sünden ist, der werfe den ersten Stein auf mich.“ (G 620)

Wie stark Horváths Dramentext religiös strukturiert und bebildert ist, zeigt sich insbesondere an zwei Passagen. Einerseits ist dies das Bild „Im Ste-

¹¹ Ödön von Horváth: *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*. Hrsg. von Klaus Kastberger. Bd. 3: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hrsg. v. Erwin Gartner und Nicole Streitler-Kastberger. Berlin: de Gruyter 2015, S. 579. Die Endfassung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* wird nach der Fassung K⁵/TS¹² (Endfassung in drei Teilen) zitiert und in weiterer Folge mit der Sigle G und Seitenangabe direkt im Haupttext ausgewiesen.

phansdom“, das fünfte Bild des zweiten Teiles, in dem Marianne vom Heiligen Antonius spricht, dessen Amulett sie trägt, weil sie etwas verloren hat und es wiederfinden möchte. Andererseits ist es die Passage aus dem vorletzten Bild des dritten Teiles „Und abermals in der stillen Strasse im achten Bezirk“, in dem sich folgender Dialog entspinnt:

OSKAR Wer weiss! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich werd an meine Mariann denken -- ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er -- Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei --
VALERIE (*schreit ihn an*) Hörens auf, seiens so gut!
OSKAR (*lächelt*)
(G 621)

Die spezifische Mischung aus Religiosität und Brutalität, die Oskar kennzeichnet, ist charakteristisch für das Gottesbild der Bewohner der „stillen Strasse“. Gott, das ist ein strafender Gott, der nur in seltenen Einzelfällen gnädig ist: „Gott gibt und Gott nimmt“, skandiert die Großmutter und bezeichnender Weise nimmt Oskar diesen Satz im letzten Bild „Draussen in der Wachau“ wieder auf (vgl. G 637 und 649). Während Marianne an Gott zweifelt, weil er ihr nämlich nichts „gesagt“ habe und sie „überraschen“ habe wollen, entgegnet ihr Oskar: „Marianne, hadere nie mit Gott!“ und: „Gott ist die Liebe, Mariann -- und wen Er liebt, den schlägt Er --“ (G 648f.). Marianne reagiert darauf durch ein ungläubiges Lachen. In seiner letzten Replik rückt Oskar das verschobene Gottesbild Mariannes wieder zurecht und korrigiert sein eigenes, indem er den verzeihenden, gnädigen Gott hervorhebt, diesen aber zugleich mit seiner eigenen Brutalität konterkariert:

OSKAR Mariann. Ich hab Dir mal gesagt, dass ich es Dir nie wünsch, dass Du das durchmachen sollst, was Du mir angetan hast -- und trotzdem hat Dir Gott Menschen gelassen -- die Dich trotzdem lieben -- -- und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat -- -- Ich hab Dir mal gesagt, Mariann, Du wirst meiner Liebe nicht entgehn -- (G 649)

Das Nicht-entgehn-Können ist eine brutale Metapher für das Schicksal, dem der Mensch nicht entrinnen kann und das in Oskars Lesart von Gott herührt.

Wenn Schwab im Vorspann der *Präsidentinnen* schreibt, dass die Figuren die Sprache, die sie erzeugen, selber sind, so gilt dies im Religiösen ganz besonders. Vor allem Mariedl, aber auch Erna triefen nur so vor religiösem Sprachfett. Mariedls Sprache ist nur aus religiösen Sprachhülsen zusammengebaut. Ihre Sätze stammen aber größtenteils vom Herrn Pfarrer. Das, was der Herr Pfarrer sagt, hat für Mariedl unbedingte Richtigkeit. Dabei verdreht und verzerrt sie jedoch die religiösen Sprachhülsen ein ums andere Mal deutlich, sodass ihre Rede unfreiwillig komisch und naiv wird. So etwa, wenn sie meint: „Da sind aber schon viele Heilige entstanden unter den Menschen, die ihr Antlitz in ihrer jugendlichen Zeit verbergen vor der Welt.“ (P 15) Oder wenn sie Erna zu mehr Lebensgenuss ermutigt: „Jetzt mußt du dich dem Leben hingeben, Erna, damit das Leben dich genießen kann.“ (P 10) Und nicht zuletzt, wenn sie predigt wie der Herr Pfarrer:

Man darf die Menschen niemals verlassen. Man muss immer bei den Menschen bleiben und versuchen, die Menschen mit einer Vorsichtigkeit und einer Nachsicht in den Glauben hineinzutreiben, sagt der Herr Pfarrer. (P 26)

Wenn Mariedl bekräftigt, dass sie Glück empfinde, wenn sie den Menschen helfen könne, verwendet sie die mystische Metapher von der „Kammer meines Herzens“ (P 22). Mariedls Umgang mit der Sprache der Religion entspricht ihrer Gewandung. Sie steckt laut Szenenanweisung „in viel zu großen Bergschuhen“ (P 9). Viel zu groß ist ihr auch das sprachliche Register des Religiösen, dennoch versucht sie es zu verwenden, um ihr Leben und das der anderen zu deuten. Insofern ist Mariedl ein völlig aus dem Ruder geratenes Exempel für den Horváth’schen ‚Bildungsjargon‘. Ihr Dialekt ist völlig zersetzt von religiösen Bildern und Sprachfloskeln. Zuletzt hat sie eine Art Vision, eine Apokalypse oder Dystopie, in der Erna getötet und Grete in die Irrenanstalt abgeschoben werden. Und zwar beide von ihren Kindern: Herrmann und Hannelore (vgl. P 52f.). Mariedl selbst erlebt aber eine Himmelfahrt, eine Elevation, die sie in die Nähe der „Jungfrau Maria“ (P 53) rückt. So endet diese Heilsgeschichte der Kleinbürgerinnen quasi mit einer Heiligsprechung, einer Apotheose.

Miesbacher spricht mit Bezug auf die Mariedl davon, dass Schwab „das Kunststück“ zuwege gebracht habe, in ihr „unbedarftes Klerikalgeschwätz mit delikatem Fäkalvokabular zu kreuzen“.¹² Dass Mariedl es in Zeiten von Aids „auch ohne“ (P 18 und 40) macht, wie Schwab zweideutig formuliert, dass sie also die Toiletten ohne Gummihandschuhe von ihrer Verstopfung befreit, macht die ganze Angelegenheit umso ungustiöser. Die verstopften Toiletten, in die die Leute falsche Dinge schmeißen, haben einen deutlichen Vorläufer in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Dort bezichtigt sich Helene, die blinde Schwester der „Baronin mit den internationalen Verbindungen“, selbst, wieder etwas in den „Ausguss“ bzw. ins „Klosett“ geschmissen zu haben, sodass dieser/dieses verstopft ist und ihre Schwester, die Baronin, einen Installateur kommen lassen muss (vgl. G 612). Die Szene geht unmittelbar über in die Handlese-Szene, die die Klo-Hände der Mariedl präfiguriert: „Sie haben eine sympathische Hand“, äußert Helene über Mariannes Hand, und: „Ich möchte fast sagen, das ist eine geniesserische Hand“ (ebd.). Während diese Einschätzung Mariannes Lage komplett zu verkennen scheint, trifft sie umso mehr auf Mariedl zu: Genießen tut Mariedls Hand, wenn sie in die Klosette der „feinen Menschen“ (P 18) greift und dabei gar sonderliche Dinge heraufholt, etwa eine „Dose“ „ungarisches Gulasch“ (P 39) oder ein „französisches Parfüm“ (P 44), die ihr der Pfarrer absichtlich hineingelegt hat. Das geht so weit, dass Mariedl äußert, „daß man eine Kloverstopfung aufessen kann“ (P 40), wie sie anhand der Dose Gulasch bemerkt. Die Handlese-Szene kulminiert bei Horváth in folgendem Dialog:

BARONIN Helen! Was treibst denn da schon wieder für einen Unsinn!
Bist doch keine Zigeunerin! Schau lieber, dass Du nicht wieder das Klosett verstopfst, mein Gott, ist das da draussen eine Schweinerei! Du und Handlese! Ist ja paradox! (*Sie nimmt die Gesichtsmaske ab.*)

HELENE Oh ich hab meine Ahnungen!

BARONIN Hättest Du lieber eine Ahnung gehabt in puncto Klosett! Die Schweinerei kostet mich wieder fünf Schilling! Wer lebt denn da, wer lebt denn da?! Ich von Dir oder Du von mir?!

(*Stille.*)

(G 613)

¹² Miesbacher, *Sprachtheorie*, S. 62.

Unmerklich geht die Handleserei zum verstopften Klosett über. Dass die Baronin dabei von einer „Schweineerei“ spricht, ist nicht nur ein von Horváth deutlich eingesetzter Verweis auf die Vulgarität der sogenannten Baronin, sondern weist zugleich in Richtung der Ubiquität des ‚Drecks‘ bei Schwab.

„Das sind doch nur Kalendersprüch!“¹³

Auch Erna partizipiert kräftig am sprachlichen Register des Religiösen, etwa wenn sie äußert: „Der Glaube ist die einzige Brücke über dieses Tal der Tränen.“ (P 23) Ihre religiösen Floskeln gehorchen hingegen meist genauen grammatischen und idiomatischen Regeln, weshalb sie nicht nur sprachlich, sondern auch sozial über Mariedl steht. Erna ist aber weit mehr noch als die Kronzeugin des Religiösen jene des Idiomatischen. Sie spricht fast ausschließlich in Form von Redewendungen und Phrasen.

Auch das ist bei Horváth deutlich vorgebildet. Das Phrasenhafte ist dort vor allem auf die biedereren, patriarchalen Figuren verteilt, prägt aber letztlich alle Figuren und markiert ganz wesentlich ihr pauschales Verhaftet-Sein im ‚Bildungsjargon‘. Besonders auffällig ist das Phraseologische bei Valerie ausgeprägt, die praktisch für jede Situation die passende idiomatische Keule hat. So etwa, wenn sie in der Schieß-Szene mit Erich sagt: „Ein Ziel ist immer etwas Erstrebenswertes. Ein Mensch ohne Ziel ist kein Mensch --“ (G 600).

Massiert treten die Redewendungen im Bild „Und wieder in der stillen Strasse im achten Bezirk“ (II/6) auf, wo die allmähliche Deutung und Auflösung der Handlung vollzogen wird. Dort findet sich folgender Dialog zwischen Valerie und Oskar:

VALERIE Noch ist er stolz wie ein Spanier --
OSKAR Hochmut kommt vor dem Fall -- Arme Mariann --
(G 620)

Im Heurigen-Bild bricht freilich ihre idiomatische Souveränität alkoholbedingt etwas auf, wenn sie den Dauerschwips des Misterns mit den Worten „Stille Wasser sind tief“ (G 625) quittiert. Im vorletzten Bild „Und

¹³ Horváth, *Geschichten*, S. 645.

abermals in der stillen Strasse im achten Bezirk“ (III/4) fängt sie sich idiomatisch wieder und variiert das französische „C’est la vie!“ zu: „Das ist halt unser irdisches Dasein, Herr Rittmeister.“ (G 638) In diesem idiomatisch und ideologisch so zentralen Auflösungs- und Versöhnungsbild findet sich auch ein metasprachlicher Passus über die vermeintliche sprachliche Performanz des Kleinbürgers:

ALFRED Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.

OSKAR (zu MARIANNE)

Denn so lang Du dies nicht hast

Dieses Stirb und Werde!

Bist Du noch ein trüber Gast

Auf der dunklen Erde!

MARIANNE (*grinst*) Gott, seid Ihr gebildet --

OSKAR Das sind doch nur Kalendersprüche!

(G 645)

Mit einem Augenzwinkern lässt Horváth hier die Kleinbürger erkennen, dass sie nur aus „Kalendersprüch“ bestehen und ihr ‚Bildungsjargon‘ eben nichts mit wirklicher Bildung zu tun hat. Freilich sind die Zitate aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* (1886/87) und aus Goethes *West-östlichem Divan* (1819/27) keineswegs nur Kalendersprüche, sondern hochliterarische Bildungsbruchstücke. Der Autor lässt damit für einen Moment einen Hoffnungsschimmer der Humanität aufblitzen, begräbt diesen aber im folgenden Bild „Draussen in der Wachau“ (III/5) nur umso brutaler, als dort deutlich wird, aus welchem Stoff der Kleinbürger gemacht ist. Die Großmutter hat den kleinen Leopold in die Zugluft gestellt, weshalb er an einer Lungenentzündung gestorben ist. Marianne soll dies in einem Brief mitgeteilt werden. Diesen „diktiert“ (sic!) die Großmutter ihrer Tochter, der Mutter Alfreds, und lässt dabei kein rhetorisches Gift aus:

DIE GROSSMUTTER (*geht gebeugt auf und ab und diktiert*) Wertes Fräulein! -- jawohl: Fräulein! -- Leider müssen wir Ihnen eine für Sie recht traurige Mitteilung machen. Gott der Allmächtige hat es mit seinem unerforschlichen Willen so gewollt, dass Sie, wertes Fräulein, kein Kind mehr haben sollen. Das Kind hat sich nur etwas erkältet, und dann ist es sehr schnell dahingegangen -- Punkt. Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. Punkt. Neuer Absatz. (G 647)

Die Brutalität verbrämt sich auch hier mit Religiösem und Pseudo-Religiösem, gepaart mit Floskeln des Epistolarischen. Die Phrase „sehr schnell dahingegangen“ weist voraus auf die verzerrte Verwendung von Funktionsverbgefügen bei Schwab.

Dort nimmt das Idiomatische einen vorrangig karikierenden Stellenwert ein, indem ähnlich wie bei den religiösen Phrasen auch hier so manches schiefgeht. Bei Schwab ist es vor allem Erna, diese ins Bigotte und Biedere verkehrte Valerie, die mit Phrasen nur so um sich wirft. Gleich zu Beginn äußert sie: „Der Friede ist der Sinn des Lebens, und das Leben ist der Sinn für die Menschlichkeit.“ (P 10) Darin wird deutlich, dass, wer sich aufs Glatteis der Phraseologie begibt, leicht ausrutscht. Die Verkehrung von Sinnsprüchen in Sinnlosprüche ist denn auch Schwabs eigenstes Gebiet. Auch hier gleitet er im Fahrwasser Horváths, geht jedoch in seiner Radikalisierung des Sprachverfalls noch wesentlich über diesen hinaus. Auf Gretes Ratschlag, dass Erna doch das Leben einmal genießen soll, erwidert diese: „In Wirklichkeit ist es schon schwer, wenn einem das Sparen in das Fleisch und in das Blut übergegangen ist.“ (P 11) Die Überkompensation der vollendeten Kleinbürgerin, die die Redewendung „in Fleisch und Blut übergehen“ zu „in das“ ausdeutscht, führt die Phrase ad absurdum und verdeutlicht gleichzeitig ihren religiösen Background.

An mehreren Stellen referiert Schwab bewusst oder unbewusst phraseologisch auf Horváth. Wenn Erna sagt: „Ja, so ist das Leben!“ (P 15), so scheint das eine unmittelbare Replik auf Valeries „irdisches Dasein“ (G 638) zu sein. Die Fortsetzung dieser Passage ist ein weiteres schönes Beispiel für das Verunglücken der Idiomatik bei Schwab: „Da versucht man das ganze Leben lang einen ordentlichen Lebensweg zu gehen, und dann wenden sich die leibeigenen Kinder ab vom Leben und von der Menschlichkeit.“ (P 15) Die „leibeigenen Kinder“ statt der „eigenen Kinder“ sind ein geglücktes Bonmot, das die wahren hierarchischen Zwangs-Verhältnisse zwischen Eltern und Kindern, entgegen der Betulichkeit der Erna'schen Phraseologie, decouvriert.

Wenn Grete den Gassenhauer „Trink ma no a Glaserl Wein, hollaadaro...“ (P 33) anstimmt, so ist damit unmittelbar das Heurigen-Bild (III/1) von *Geschichten aus dem Wiener Wald* aufgerufen, wo von der versammelten Heurigen-Gesellschaft der Refrain „Jetzt trink ma noch a Flascherl Wein, Hollodero!“ (G 629) intoniert wird. Mit dem ebenfalls von Grete anzitierten: „Die Liiiebe die Liiieebe ist eine Himmels...“ (P 33) verweist Schwab auf Horváths Volksstück *Kasimir und Karoline* (1932), in dem Kasimir in der 62. Szene auf die in der vorhergehenden Szene von der versammelten Wagnerbräu-Gesellschaft intonierten Verse „Und dennoch hab ich harter Mann / die Liebe schon gespürt“ von Franz Schober¹⁴ repliziert: „Und dennoch hab ich harter Mann die Liebe schon gespürt -- und die ist ein Himmelslicht und macht Deine Hütte zu einem Goldpalast -- und sie höret nimmer auf, solange Du nämlich nicht arbeitslos wirst.“¹⁵

Nicht zuletzt ist es Mariedl, die versucht, mit frommen Sprüchen, die Schwab vermutlich Alltagstexten wie Kirchenplakaten entnommen hat,¹⁶ zu punkten. Allerdings verwechselt sie dabei die zwei Redewendungen „am Laufen“ und „auf dem laufenden“, sodass aus ihrem Sprechen ein „höherer Blödsinn“¹⁷ resultiert: „Die Menschen müssen immer eine Nächstenliebe auf dem laufenden halten.“ (P 22) Die Phrase, an sich schon Ausdruck einer verarmten sprachlichen Kompetenz, verkehrt sich durch den falschen Gebrauch ins Grotteske. Grotesk soll aber alles anmuten an der Welt der *Präsidentinnen*, nicht nur die „übergroßen Bergschuhe“, die „Turmfrisur“ und die „große groteske Pelzhaube“ (P 9), sondern vor allem ihr Sprechen, das sie selbst sind. Damit ist nicht nur ein Bezug zu Artaud gegeben, sondern vor allem zu Alfred Jarry und Eugène Ionesco, den Meistern der Grotteske. Nicht zuletzt findet sich auch in den *Präsidentinnen* ein metasprachlicher Verweis auf den gebrochenen Gebrauch der Idiomatik, der selbst wiederum verzerrt formuliert ist: „[M]an muß die Wörter sprechen wie sie heraus wol-

¹⁴ Vgl. die Erläuterungen in: Horváth, *Kasimir und Karoline*, Reclam, S. 179.

¹⁵ Ödön von Horváth: *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Bd. 4: *Kasimir und Karoline*. Hrsg. v. Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Berlin: de Gruyter 2009, S. 342.

¹⁶ Vgl. Miesbacher, *Sprachtheorie*, S. 70.

¹⁷ Brief Ödön von Horváths an Rudolph S. Joseph vom 30. Oktober 1933, zit. nach dem maschinenschriftlichen Original im Deutschen Exilarchiv, Frankfurt/M., EB 96/111 – B.01.0082.

len und die Feste feiern wie sie herunterfallen.“ (P 34) Herzmann weist darauf hin, wie sich das „Schwabische“ nicht zuletzt durch falsche oder überzählige Präfixe generiert.¹⁸ Die zitierte Passage ist ein anschauliches Beispiel dafür.

Sau-Dialoge

Dass die scheinbar religiösesten Menschen in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Die Präsidentinnen* Fleischhauer sind, Oskar und Wottila, ist nicht nur eine Referenz auf den Bibelspruch „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt“ (Joh 1,14), sondern zugleich eine brutale Ironie, die die vermeintlich Frömmsten mit dem täglichen Töten assoziiert. Das Fleisch, um das zentrale Passagen des Textes kreisen, ist Begehren und Begierde des Kleinbürgers. Die „Sau abstechen“ (vgl. G 605 und 621) ist nicht nur ein Leitmotiv in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, sondern in der Form „Die Welt abstechen wie eine Sau“ auch ein zentrales Sprachbild bei Schwab.¹⁹ Wenn Wottila Erna beim ersten Date „Blumen“ und ein „Kilo Gulaschfleisch“ (P 25) mitbringt, ist das nicht nur extrem eklig, sondern zugleich ein Hinweis auf ihr zukünftiges Verhältnis, in dem sie einander über ihr „Inneres“ „berichte[n]“. Dass das Innere dabei immer wieder mit „Innereien“ gleichgesetzt wird, erscheint nur konsequent.²⁰ Während in *Geschichten aus dem Wiener Wald* die „Blutwurst“ – „first class“ (G 584 und 616) – und „ein schönes Stückerl Nieren“ (G 619) im Zentrum stehen, ist es bei Schwab der „Leberkäs“ (P 12), aber auch eine „Blutwurst“ (P 31) sowie „Selchfleischbrot[e]“ (P 38). Die in *Geschichten aus dem Wiener Wald* vom Rittmeister als „Gedicht“ (G 584 und 617) apostrophierte „Blutwurst“ nimmt Schwab in den *Präsidentinnen* wörtlich und baut ein ganzes ‚Gedicht‘ (Stück) rund um das Fleisch und die Wurst. Man hat deshalb mit Bezug auf Schwab auch von einer „Dramaturgie des

¹⁸ Vgl. Herbert Herzmann: *Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos*. Anmerkungen zu den Fäkaliendramen von Werner Schwab. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 106-124, hier S. 119.

¹⁹ Werner Schwab: *Mein Hundemund*. In: W. S., *Fäkaliendramen*, S. 187-245, hier S. 200.

²⁰ Vgl. Herzmann, *Volkstücksvernichtung*, S. 119.

Organischen“²¹ gesprochen. Das Fleisch ist dem Kleinbürger ein Fetisch, ein Gott, es ist ihm heilig, was sich nicht zuletzt in der Figur des Wottila äußert, der den Preis des Leberkäs dauerhaft niedrig hält, weil er Gott dies in einem Gelübde versprochen hat, falls er jemals eine eigene Fleischhauerei bekommt (vgl. P 25). Die Vermengung von Frömmigkeit und Fleischhauerei, für die Wottila, aber auch Oskar stehen, kondensiert sich bei Grete bzw. Schwab in der unübertrefflichen Wendung vom „polnischen Leberkäsbischof“ (P 29). Analog könnte man Oskar als ‚wienerischen Blutwurstpapst‘ bezeichnen. Dazu passt, dass er in Vorstufen von *Geschichten aus dem Wiener Wald* noch eine Messe komponiert, die in Purkersdorf uraufgeführt wird.²² Wenn er in der Endfassung in die „Totenmesse“ (!) für seine Mutter geht, die vor einem Jahr verstorben ist, und sich dabei die „weißen Glacéhandschuhe“ anzieht, verschränkt Horváth auf perfid-groteske Weise das Töten von Tieren mit dem Tod bzw. dem Töten von Menschen. Weiß ist die Farbe der Mörder bei Horváth.²³

Die Sau-Dialoge Horváths und Schwabs kreisen aber nicht nur um das Fleisch, sondern auch um den Menschen. Mit Sau-Dialogen sind in diesem Fall Dialogpassagen gemeint, in denen Menschen als „Sau“ bezeichnet oder mit einer „Sau“ gleichgesetzt werden. Das berühmteste Beispiel dafür ist natürlich der sogenannte „Sau-Dialog“ zwischen Oskar und Havlitschek am Ende des ersten Bildes des zweiten Teils. Dort heißt es:

HAVLITSCHKEK Darf ich einmal ein offenes Wörterl reden, Herr Oskar?
 OSKAR Dreht sich um die Sau?
 HAVLITSCHKEK Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau -- Herr Oskar, bittschön nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen Fräulein Braut, schauns, Weiber gibts wie Mist! Ein jeder Krüppel findt ein Weib und sogar die Geschlechtskranken auch! Und die Weiber sehen sich ja in den entscheidenden Punkten alle ähnlich, glaubens mir, ich meine es ehrlich mit Ihnen! Die Weiber ha-

²¹ Vgl. Krawehl, „*Die Welt abstechen*“, S. 24. Krawehl verweist hier auf Hubert Klocker, der diesen Ausdruck in folgender Publikation verwendet hat: Hubert Klocker: *Die Dramaturgie des Organischen*. In: *Wiener Aktionismus 1960-1971*. Bd. 2: *Der zertrümmerte Spiegel*. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler. Hrsg. v. H. K. Klagenfurt: Ritter 1989, S. 41-55.

²² Vgl. Horváth, *Geschichten*, S. 256 (K³/TS⁴).

²³ Vgl. Ingrid Haag: *Der weiße Mantel der Unschuld*. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs. In: *Ödön von Horváth: Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (= Profile. 8.), S. 63-73, hier S. 72f.

ben keine Seele, das ist nur äusserliches Fleisch! Und man soll so ein Weib auch nicht schonend behandeln, das ist ein Versäumnis, sondern man soll ihr nur gleich das Maul zerreißen oder so!

(Pause.)

(G 605)

Horváth hat diesen Dialog wiederholt überarbeitet und erst allmählich auf diese Weise zugespitzt.²⁴ Die „(Pause.)“ markiert wie immer einen Umschlagpunkt in Horváths Text, in ihr „kämpfen sich das Bewusstsein oder Unterbewusstsein miteinander, und das muss sichtbar werden“ (GEB 165). In diesem Kampf aber kommt Oskar zu folgender Einsicht:

OSKAR Das Weib ist ein Rätsel, Havlitschek. Eine Sphinx. Ich hab mal der Mariann ihre Schrift zu verschiedenen Graphologen getragen -- und der erste hat gesagt, also das ist die Schrift eines Vampyr, und der zweite hat gesagt, das ist eine gute Kameradin, und der dritte hat gesagt, das ist die ideale Hausfrau in persona. Ein Engel. (G 605f.)

Die Frau – und mehr noch das „Weib“ – ist für den Mann in *Geschichten aus dem Wiener Wald* nicht fassbar, nicht festlegbar. Umso mehr versucht er sie mit Gewalt dingfest zu machen, man denke dazu an die Küsse-Bisse-Szene im zweiten Bild des ersten Teils oder an die Jiu-Jitsu-Szene im dritten Bild des ersten Teils (vgl. G 588 und 596). Immerhin kann die Frau mit dem Etikett „Sau“ versehen und damit einer nur allzu bekannten Gattung zugeordnet werden.

Der sogenannten Graphologie-Szene und der bereits früher erwähnten Chiromantie der blinden Helene entspricht in den *Präsidentinnen* die Tatsache, dass der Fleischhauer Wottila in den Gesichtern der Fleischerkundschaft deren Charaktereigenschaften liest, denn das „Hobby“ von Wottila ist „das Studieren von Gesichtern der ganzen Fleischkundschaft“ (P 26). Während er im Gesicht von Ernas Sohn Herrmann liest, dass „innen im Schädelfleisch [...] kein ewiges Licht aufleuchten [täte]“, erkennt er bei Erna, „daß ich eine gute Frau bin, aber ein unglückliches Leben habe“ (ebd.). Das „Schädelfleisch“ des Herrmann

²⁴ Vgl. Martin Vejvar: *Messer, Fassade, Eisberg*. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth. In: „*Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur*.“ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Hrsg. v. Nicole Streitler-Kastberger und M. V. Salzburg/Wien: Jung und Jung/Theatermuseum/KHM-Museumsverband 2018, S. 117-129, hier S. 123-125.

verweist darüber hinaus auch auf Oskars Diktum: „Jetzt möchte ich in Deinen Kopf hineinsehen können, ich möchte Dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was Du da drinnen denkst --“ (G 589), das selbst wiederum ein Verweis auf Büchners Drama *Dantons Tod* ist.²⁵ Anders als Erna, die der Charakterlektüre Wottilas, die vorgibt, bis ins Schädelfleisch vordringen zu können, blind vertraut, setzt Marianne Oskars Zudringlichkeit ein trotziges „Aber das kannst Du nicht“ (G 589) entgegen.

Sowohl bei Horváth als auch bei Schwab ist die Verwendung vulgärsprachlicher Ausdrücke, mit denen die Figuren einander bezeichnen, nachweisbar. Bereits in der ersten Szene zwischen Alfred und Valerie äußert Letztere gegenüber dem bereits abegangenen Ersteren: „Aussenseiter. Luder. Bestie. Zuhälter. Mistvieh“ (G 591). In einer parallelen Szene wenig später bezeichnet Alfred Valerie als „[h]ysterische Kuh“ und diese trägt ihm gegenüber wieder nichts anderes auf den Lippen als „Luder. Mistvieh. Drecksau. Bestie“ (G 597). Der Zauberkönig bezeichnet Marianne als „gemeines Schwein“ (G 634) und die Großmutter Alfred als „Scheisskerl“ (G 636). Den Vogel schießt aber zweifellos Erich ab, der Valerie als „[a]ltes fünfzigjähriges Stück Scheiße“ (G 640) tituliert. In der Schlusszene bezeichnet die Großmutter Marianne in einer subtilen klimaktischen Konstruktion als „Luder“, „Bestie“ und „Zuchthäuslerin“ (G 648). In den *Präsidentinnen* findet sich in analoger Weise der Vergleich „wie eine tranchierte Sau“ (P 14). Herrmann spricht davon, dass „so ein Spiegel eine Drecksau ist“ (P 16). Als Grete über ihren Hund Lydi redet, verwendet sie wiederholt den Ausdruck „Scheißdreck“, worauf sie von Erna zurechtgewiesen wird:

Geh, Grete, ich kann das gar nicht mehr anhören, diese schlechten Ausdrücke. Immer nimmst du so ordinäre Wörter in den Mund. Immer hört man bei dir nur: Scheißdreck, Scheißdreck, Scheißdreck. Man kann ja auch Haufi sagen oder Stuhl, nicht immer: scheißen, scheißen, scheißen.“ (P 17)

Und wenig später fügt sie hinzu:

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

²⁵ Vgl. Vejvar, *Messer*, S. 126, und Krawehl, „*Die Welt abstechen*“, S. 204f.

schönen Dinge im Leben, und kaum greift man diese schönen Sachen an, schon hat man schon wieder einen Scheißhaufen in der Hand. (ebd.)

Als Mariedl davon spricht, dass auch die „menschliche Jauche“ (P 18) gottgemacht ist, wirft ihr Erna vor: „Mariedl, du bist schon eine richtige Sau“ (ebd.). Und Grete gegenüber meint sie: „Grete, bei dir gibt es immer nur einen Sex und einen Scheißhaufen im Reden.“ (P 21) Den Herrmann bezeichnet seine eigene Mutter Erna einmal als „Drecksau“ (P 26), während sie Grete als „Hur“, ja sogar als „Nazihur“ tituliert (P 28). Das Geschlechtliche und das Fäkale sind in den *Präsidentinnen* in einer Weise explizit gemacht, die zweifellos Horváths Vulgärsprache brav aussehen lässt. Allerdings ist es auch dort die sprachliche Eskalation, die das Reden der Figuren untereinander in Gang hält, so dass man ohne Zweifel mit dem Zauberkönig sagen kann: „Also werd nur nicht ordinär!“ (G 634) Als Mariedl das vermeintliche „Volkslied“ „Zipfel eini, Zipfel außi“ intoniert und Grete sich darüber abhaut, dass Mariedl gar nicht weiß, was sie singt, kontert Erna: „Ja schon, aber das darf man nicht so ordinär sehen, das ist doch nur sinnbildlich gemeint, man muß das nur so sehen können.“ (P 34)

Die gegenseitigen Beschimpfungen sind sowohl in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* als auch in Schwabs *Die Präsidentinnen* Legion. Auch wenn Erna der Meinung ist, dass man das „nicht so ordinär sehen“ muss, kann man es eigentlich nur ordinär sehen. Im Vulgären sind Horváths und Schwabs Figuren letztlich am meisten bei sich. Im Vulgärsprachlichen zerbröseln die Fassaden des Bildungsjargons mit seinen (pseudo-)religiösen und ideologischen Phrasen, kein Kitsch verschönert mehr die Rede und die Figuren erlauben sich in diesen lichten Momenten zu sagen, was sie wirklich voneinander halten. So gesehen ist das Vulgärsprachliche das Gegenregister zum Religiösen und Idiomatischen. Während diese an der Unversehrtheit des Subjekts und der Identität, an einem Rest des Humanen im Kleinbürger festhalten, bricht das Vulgärsprachliche die Fassade auf und lässt den wahren und unverstellten Kleinbürger hervorlugen. Dieser lebt in einem „Gegeneinander-Miteinander“, wie Alfred Polgar das einmal so trefflich formulierte, in „Eintracht auf Basis boshafter Geringschätzung“

und in „enge[r], liebevolle[r] Verbundenheit durch den Kitt wechselseitiger Mißachtung“.²⁶ Nichts anderes gilt auch für die *Präsidentinnen*.

²⁶ Alfred Polgar: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: Die Weltbühne (Berlin) v. 17.11.1931.