

KLAUS ZEYRINGER

Grundbücher der österreichischen Literatur
Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Drei Szenen

Vortrag für die Reihe „Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945“ im StifterHaus, Linz (3.12.2015), in der Alten Schmiede, Wien (4.12.2015) und im Literaturhaus Graz (1.2.2018).

Empfohlene Zitierweise:

Klaus Zeyringer: Grundbücher der österreichischen Literatur. Werner Schwab: „*Die Präsidentinnen*. Drei Szenen“. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.15 (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

„In der Weiterführung österreichischer Sprachskepsis glaubt Schwab der Sprache kein Wort mehr.“

Klaus Zeyringer über Werner Schwab

**KLAUS ZEYRINGER: Grundbücher der österreichischen Literatur.
Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Drei Szenen**

Am 4.12.2015 stand im Literarischen Quartier der „Alten Schmiede“ Werner Schwabs *Die Präsidentinnen* als „58. Grundbuch“ auf dem Programm: als Lesung mit verteilten Rollen dargeboten von Marlene Streeruwitz, Klaus Kastberger und Kurt Neumann – der an diesem Abend gehaltene Vortrag von Klaus Zeyringer kann hier nachgelesen werden.

Zeyringer skizziert Verbindungsachsen und benennt Nahverhältnisse (nicht nur dieses ersten) von Schwabs Theaterstück(en) zu verwandten literarischen Positionen (u.a. Konrad Bayer, Antonin Artaud) genauso wie zum politischen, historischen, soziologischen, geistesgeschichtlichen Umfeld (sowohl Schwabs als auch seiner Theaterstücke, seiner Figuren), wie er auch zeitgenössische literaturwissenschaftliche Diskurse mit seiner eigenen analytischen Annäherung in Beziehung setzt.

Im Ausklang seiner Analyse schreibt Zeyringer: „Auf Schwabs Bühne jedoch ersteht ein eigener sprachlicher Reiz für eine scheußliche Welt. Antonin Artaud verlangte: ‚briser le langage pour toucher la vie‘ – die Sprache zerbrechen, um das Leben zu berühren. Und: ‚Toute l’écriture est de la cochonnerie‘: Alles Geschriebene ist Schweinerei.“

Ingeborg Orthofer

KLAUS ZEYRINGER

GRUNDBÜCHER DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Drei Szenen

Kurze Vorbemerkungen

1) Wenn wir über „Grundbücher der österreichischen Literatur“ reden, behaupten wir einen Kanon, ebenso wie dies ein „Österreichisches Literaturmuseum“ oder eine Literaturgeschichte machen.

Ein Kanon ist sozialer Konsens, bei dem Interessen durchgesetzt werden. Kanonisierung kann Legendenbildung fördern.

2) Seit 2006, als sich das deutsche Selbstbewusstsein mit der Verbesserung des Images von Deutschland gestärkt fand, sprechen auffallend mehr deutsche Feuilletonisten und Germanistinnen der österreichischen Literatur ihre Existenz ab. Aus ihrem Zentrumsanspruch verweisen sie Autoren und Schriftstellerinnen ins kleine Regionale, wenn sie sie nicht eingemeinden. Richtigstellungen dieser Vorgangsweise erhalten leicht den Beigeschmack eines unnötigen Nationalismus oder gar des Chauvinismus.

Im Werk von Werner Schwab ist die Wechselbeziehung von Text und Kontext vordergründig sowie in Hintergründen deutlich, sind Zusammenhänge mit dem spätestens seit Anfang des 18. Jahrhunderts bestehenden dezidiert österreichischen Kulturraum nicht zu übersehen.

1 Ausgetriebene Heimatseligkeit

In seinem Vorwort zur Buchpublikation der *Fäkaliendramen*, als deren erstes Stück Werner Schwab *Die Präsidentinnen* publizierte, schreibt er, Theater sei „so eine Art metaphysisches Bodenturnen“. Es werden also Elemente des Überbaus, Religion und Weltanschauung, heftig auf die Bretter gebracht.

Der Klappentext verweist auf die Tradition des Volksstückes, auf Vorgänger wie Horváth oder Fleißer, nicht aber – wie es auch angemessen wäre – auf Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ und den grotesken *König Ubu* von Alfred Jarry. Tatsächlich haben Anfang der 1990er Jahre, auf je sehr unterschiedliche Art, Marlene Streeruwitz und Werner Schwab mit ihren Texten eine je originelle Melange literarhistorischer Verweise und moderner Zustände sowie „Schwachstellen in unserem sozialen Gefüge“, wie es in Schwabs Band heißt, und austriakischer Vorgänge auf die Bühne gebracht.

Das erste und wohl eines der intensivsten von Schwabs Bruch-Stücken des Ersprechens, *Die Präsidentinnen*, ist eine böse Farce in neuartigem Sprachaberwitz, mit deren Uraufführung 1990 der rapide Aufstieg des Autors begann. Zwei Jahre zuvor hatte er in der Südoststeiermark, der man das Beiwort „tief“ geben mag, die Szenen geschrieben, die sich im damaligen Theater höchst ungewöhnlich mit Gewöhnlichem auseinandersetzen. 1988, in einer Zeit, als nicht nur in Thomas Bernhards *Heldenplatz* Bürgerfiguren die Bühnen beherrschten, ließ er eine bigotte Mindestpensionistin, eine geschiedene und verwitwete Nazine und eine Klofrau in einer „kleinstbürgerlichen Wohnküche“ gegeneinander reden, „meinen“, Gefühle und Beziehungen wie Waren aufrechnen und schließlich plumpe Glücksfantasien abstechen.

Die für Literatur aus österreichischem Kontext oft so wesentliche Sprachskepsis steigert Schwab, seine Sprachdestruktion dient der Befreiung seines wuchernden Existenzsprechens. Der erste Satz des *Präsidentinnen*-Textes ist Widerrede zu Beginn der Regieanweisung: „Das Stück handelt davon, daß die Erde eine Scheibe ist“. Es folgt eine Zerstörung kleinbürgerlicher Gewissheiten, wie sie kaum ihresgleichen hat: existenziell, sozial, sprachlich, körperlich – allerorten, und zwischen den Worten das Epizentrum Österreich, katholisches Mariazell und Waldheims Waldheimat.

Während der in Polen geborene Fleischhauer Karl Wottila, der den Leberkäs „wie ein Gelübde“ im Dauersonderangebot führt, auf Papst, Katholizismus und das Kannibalische der Kommunion verweist, kommt die

mehrmalige Erwähnung des Bundespräsidenten auf die Waldheimat und ihre Redensart: „wie der Bundespräsident gesagt hat“, „das hat der Herr Bundespräsident nämlich auch gesagt“, und so weiter. Vom Weiterleben der NS-Vergangenheit zeugt eine Rede-Figur, als die Nazine Grete von ihrem ersten Mann erzählt, „der eigene Ehemann“ habe „die eigene Tochter im eigenen Ehebett bestraft“ – das habe „die Vorsehung zusammen[ge]baut“, man müsse den Kurti verstehen: „Im Krieg war er ein so schöner stolzer Offizier und er hat halt damals denken müssen, wie die ersten Siege gekommen sind, daß jetzt so einem wie ihm gleich die ganze Welt gehören muß. Und diese Siegeslust hat er dann das ganze Leben lang nicht mehr ablegen können.“ Wer hätte da 1990 nicht an Kurt Waldheim gedacht?

Eine Interpretation des Stücktitels lässt die drei Frauen als Sprachrohre, als Phrasenpendants des Präsidenten und der entsprechenden Haltung verstehen. Es ist nicht mehr der groteske König Ubu, es sind die österreichischen Nachrede-Präsidentinnen, die ihre spießigen Hierarchien von sich geben.

Der deutschsprachigen Dramatik der späten achtziger Jahre haben deutsche Beobachter eine Endzeitlastigkeit attestiert. Sie sei insbesondere in einem Geschichts- und Subjektverlust angelegt, der wiederum den Verlust von Meta-Erzählungen und Meta-Sprachen bewirke. Dies ergebe – so heißt es in der von Wilfried Barner 1994 herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* – ein „freies Spiel der Signifikanten jenseits symbolischer Ordnungen“. Man führe darum eine Simulation auf, die „ein von Subjekten gesteuertes, interpretierbares Ereignis nur noch vortäuscht, in Wahrheit aber ein sich selbst regulierendes System mit dauerndem Umkehrcharakter“ sei. Es entstehe letztlich „ein Realismus, der in den Surrealismus bloßer Zeichenspiele“ umschlage; „überall Bilder der Gewalt, des Blutes, des Leidens und des Schreckens“. Das deutsche Literaturverständnis sah also offenbar die Welt zur Beliebigkeit auf die Bretter gestellt.

Derartige Szenen bringen Stücke österreichischer Provenienz auch auf die Bühne, mit besonderer Intensität Anfang der neunziger Jahre aus unterschiedlichen sozialen Schichten jene von Werner Schwab und Marlene Streeruwitz. Von bloßen „Zeichenspielen“ außerhalb symbolischer Koordinaten kann indes keine Rede sein, und schon gar nicht von einem literarisch angewandten Geschichtsverlust. Es geht vielmehr um einen Aufriss der Geschichte, die unter den Staatsteppich der 2. Republik gekehrt wurde.

Schwabs Drama *Die Präsidentinnen* präsentiert einen Extremfall. Hier wird die Heimatseligkeit ausgetrieben, wie sie bald nach 1945 die so zahlreichen Heimatfilme und seither die „Musikantenstadl“-Volksmusik vorgaukeln. Gerade die Heimatseligkeit, die Schwabs Frauen und in der abschließenden dritten Szene die „Original Hinterlader Seelentröster“ mit ihrem patriarchalischen Weltbild verkörpern. Der Name der Musikgruppe klingt nach „Musikantenstadl“, sodass die Besonderheit „Original“ als Reklamebehauptung erscheint; er deutet auf Altvaterisches sowie Hinterfotzigkeit der „Musikantenstadl“-Kultur hin und verweist auf die Kitschsubstanz des christlichen Humanismus, die Seele. Diese Heimatseligkeit ist von vornherein nichts anderes als Kulisse, vor allem Sprachkulisse. Für die Machtverhältnisse gibt sie die entsprechenden Muster des Verhaltens und der Gedankenlosigkeit vor.

Die erste Szene spielt soziale Merkmale an, markiert Elemente des Spießbürgertums in heftiger Ausformung: Autoritätsgläubigkeit und Gewalt im Nationalsozialismus, Katholizismus und die Rolle der Magd: unter dem Tisch. Bis die sprachliche Aufschaukelung zur tatsächlichen Aggression führt, die in der zweiten Szene nach den Kitsch-Idylle-Träumen mit der Leich‘ endet und im Abspann mit falschem Ton grotesk vervolkliedert ist: „Der Herrgott is a Eierspeis / aus tausend Eiern gmacht / und tausend Eier ham an Preis / a wennis im Herzerl kracht“, singen die „Original Hinterlader Seelentröster“.

In dieser dritten Szene weist das Theater im Theater auf den Gattungsursprung hin, auf die Commedia dell’arte und das so genannte Wiener Volkstheater, etwa eines Kurz-Bernardon und dessen *Prinzessin*

Pumphia von 1756, die mit des Vaters abgeschlagenem Kopf herumspielt und in ihn hineinbeißen will. Die Bühnenfiguren treten in den Raum des Publikums. Schwabs Regieanweisung schreibt vor: „Lautstark werden die Original Hinterlader Seelentröster verabschiedet. Vorhang: und geht wieder hoch. Drei hübsche junge Frauen agieren auf der Bühne und spielen das Stück *Die Präsidentinnen* böse, übertrieben und kreischend. Das dargestellte Publikum lacht und gibt Szenenapplaus.“ Erna, Grete und Mariedl (die Protagonistinnen der ersten beiden Szenen) sitzen im Publikum. Sie „stehen bald entsetzt auf und wollen den Saal verlassen“.

Die Leichen sind nicht im Keller. Hier schaffen Figuren sie auf der Bühne. Werner Schwab stellt – wie wir im Nachhinein bemerken können – eine Gesellschaft der Fritzl vor, deren Sprache und deren Muster.

In *Die Präsidentinnen* überantwortet er sie dem Mund von drei Frauen. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass er ihre Versatzstücke als Ohrenzeuge an den Stammtischen, im konkreten Fall im Steirischen, von den Männern mitbekommen hat, die „meinen“ – wie es bei Ingeborg Bachmann 1961 in der kurzen Erzählung *Unter Mördern und Irren* heißt.

Die Rezeption zielt bisweilen in den Überbau, während die Stücke auf den Brettern landen. So erklärt Helmut Schödel den Einfluss des Kleinkuschlers Josef Trink, Schwabs Nachbarn in der Südoststeiermark, zu Höherem: Das sei ungewöhnliche Natur-Philosophie „unter den sprachtheoretischen Aspekten eines bildungsdekadenten Stadtmenschen“. Dabei hat Schwab einfach auch einiges vom gewöhnlichen Boden des tiefen Oststeirischen aufgelesen, das er in seine Kunstsprache, das so genannte „Schwabisch“, übernommen hat.

Aber Schwabs Theatertexte bleiben keineswegs im Rustikalen. Es ist im Grunde der bürgerliche Humanismus, der hier in seiner spießigsten Form, also recht ungeschminkt, auftritt – er hat sich historisch als grausame Farce erwiesen. Das gilt beileibe nicht nur für Österreich. Jedoch reißt Schwab die Grundzüge auf, die hierzulande hervorstechen. Mit dem

Schönsprechen und Schönfärben ist es in seinem Theater vorbei. Es geht ans Eingemachte.

Der vorgebliche Humanismus gibt Formeln vor, die Zustände praktisch einzuordnen helfen, so dass sich die Spießbürger abputzen können. Derart kommen die letzten Sätze der zweiten Szene auf die Phrase: „Die graben wir im Keller ein, weil die feinen Leut sagen ja auch immer: Jeder Mensch in diesem Land hat seine Leich im Keller.“ Zuvor haben Erna und Grete gerade, wie es heißt: „entschlossen und sehr sachlich“ Mariedl umgebracht. Regieanweisung: „Sorgfältig schneiden sie ihr den ganzen Hals durch“.

Bei Schwab äußern sich die Figuren in Sprechblasen, sie reden die Heiligtümer der vorgeblichen Kultur gewaltsam nieder. Der Geist bringt keine Erlösung, sondern firmiert als „Müllschwade über dem Müll“ – wie Schwab es in seinem Drama *Faust:: mein Brustkorb: mein Helm* explizit gegen den klassischen Goethe stellt. Der Geist wohnt in Bauch und Körperöffnungen, er schafft keine Erkenntnis, sondern frisst und fickt und schießt, er blutet und erbricht sich.

Am drastischsten bestrafe Schwab den bürgerlichen Humanismus an Hand der „Liebe“, betont Helmut Gollner. Sie „besteht aus den Genitalien und ihrem seelenlosen Betrieb; Liebemachen ist ein tragisches Geschäft: der Vollzug von Sinnlosigkeit zur Zeugung von Sinnlosigkeit; gleichwohl aber biologisch unvermeidbar.“

2 Ausgetriebener Humanismus

Humanistische Menschendefinitionen der europäischen Geistesgeschichte tendieren zum Optimismus, zum Vertrauen in die Fähigkeit des Menschen, sich und die Welt zu verbessern. Die historischen Ereignisse – nicht erst seit 1914, 1933, 1939 – zeigen das Gegenteil. Sehr viele Texte österreichischer Provenienz halten den Menschen für unverbesserlich. 1958 bezeichnete ihn Oswald Wiener als „einen preisgegebenen, nervös aktivierten“ und in Bezug auf „sprache, logik, denkkraft, sinnesorgane, werkzeug“ miserabel ausgestatteten „schleimklumpen“. Er folgert, es

müsse alles getan werden, um „die ideale ich, geist, sprache, sinn zu zerschlagen“.

Derlei hat Schwab gelesen. Mit Antonin Artaud hat er sich intensiv beschäftigt, die Artaud-Biographie von Elena Kapralik, 1977 auf Deutsch erschienen, war ihm wichtige Lektüre. Auf die Wiener Gruppe verweist er mittels gefinkelten Zitats in bildungsbürgerlicher Manier, der er sofort ihre Manierlichkeit vorhält. In *Offene Gruben* heißt es: „Der Ihrige Wert ist ein Theaterstück, in dem wir uns befinden, in diesem Bruchstück aus Räumen und Körpern“. Die Replik auf diese Aussage, die in der Kürze eine Strategie vom so genannten Volkstheater bis zur Wiener Gruppe im Kontra anspielt, folgt in der nächsten Szene: „Wir befinden uns in einem Theaterstück, und diese Tatsache festzumachen ist eine ganz alte Saurei“. Die Unterminierung der Illusion ist eine Grundlage der „operette“ *der schweissfuss* von Konrad Bayer und Gerhard Rühm. Als die Figur „SIE“ in Schwabs *Offene Gruben* ausgerechnet von „Schweißfußnoten“ spricht, antwortet „ER“: „Und das dschungelförmige Zitat wird sich hoffentlich in dieser Form aufheben können. Man wird es zumindest schick gefunden haben, nichts verstanden zu haben.“

In Schwabs Texten sind zahlreiche Interpretations-Fußangeln ausgelegt. Gerhard Scheit weist jedoch darauf hin, dass sich seine Dramatik sehr scharf von einer postmodernen Ästhetik unterscheidet: „Der Hund, an den Schwab die scheppernden Dosen seiner Dramaturgie gebunden hat, ist bissig. Der Hass, der ihn umtreibt, hat gute Gründe: Er beruht auf Konflikten, die zwischen einer Art Sexvolksgemeinschaft, in der die Klassenunterschiede gleichgültig werden, und den davon ausgeschlossenen oder sich ausschließenden Fremden, Einzelkindern, Singles eskalieren.“

Gleichgültig sind allerdings die Klassenunterschiede in den *Präsidentinnen* nicht, denn der Sprachraum ist dezidiert „kleinstbürgerlich“ ausgestaltet: „Die Wohnküche ist bis an die Decke vollgeräumt mit Plunder“, heißt es in der Bühnenanweisung, die auflistet: „Photos, Souvenirs, sehr viel religiöser Kitsch, gerahmte Kalenderbilder, Gefäße u.s.w.“. Die beiden Pensionistinnen fantasieren sich als Geschäftsfrau

und Gutsherrin. Darauf putzt ihnen Mariedl, die ihr Glück als gefeierte Klofrau und zugleich als Marien-Erscheinung sieht, den sozialen Aufstieg solange herunter, bis es ihr an die Gurgel geht.

Eine drastische Aufschaukelung des Sprachgeschehens, das eine Idyllenschwindelei abwürgt, wie sie an den Sonntagnachmittagen das „Wunschkonzert“ im Regionalradio mit vordergründiger Glückseligkeit und falschen Glücksaussichten dem Spießbürgertum und der Landbevölkerung vorspielte. Solche Liedtexte stimmen die Präsidentinnen kurz an.

Der im humanistischen Reden zentrale „Sinn des Lebens“ ist Klischee. Die Phrasen klappern gegeneinander, den Leerformeln verweigert Schwab den bestimmten Artikel. So sagt Mariedl: „Die Menschen müssen immer eine Nächstenliebe auf dem Laufenden halten“. Erna, von Grete später als „zugenähte Klosterschwester“ beschimpft, weiß zu Beginn der ersten Szene nach der Fernsehübertragung einer Papstmesse: „Der Friede ist der Sinn des Lebens, und das Leben ist der Sinn für die Menschlichkeit“. Und Grete sieht das Leben als Auftraggeber: „Wenn das Leben die Menschen anspricht und ihnen einen guten Auftrag mitteilt dann schütteln die Menschen nur den Kopf und benehmen sich wie die Gastarbeiter“. Dafür bemüht Grete, die von Erna „eine hitlerische Nazi-hur“ genannt wird, entsprechend „die Vorsehung“, während Mariedl auf das katholisch-bürgerliche Schlagwort kommt: „Meine Seele ist meine Schönheit, denkt sie sich, aber leider ist meine Seele so furchtbar innerlich.“ Alle Lieblings-Leidensfiguren Schwabs reden in der dritten Person von sich: „denkt sie sich“.

Im Interview erklärte Werner Schwab, er wolle die Dramen schrill, dreckig, „schrottig“. Seine ersten beiden Stücke, *Die Präsidentinnen* und *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* seien „die eigentlichen Schrott-Dinger“.

3 Körperfunktionen

Die Körper auf Schwabs Bühne sind meist Geschlechts-, Verdauungs- und Sprachrohre, folglich oft mit einer Gefäßmetapher versehen. Im Schmerz sind sie tragisch, in ihren Begierden komisch, bemerkt Dieter Hornig. Alles wird auf den Körper rückgeführt. Sprechen ist Erbrechen.

Die Präsidentinnen reden in der zweiten Szene bald von sich selbst in der dritten Person, nachdem Grete erklärt hat: „Ach was, man muß die Wörter sprechen wie sie heraus wollen und die Feste feiern wie sie herunterfallen. Jetzt denkt mein Inneres eben an die Zeiten, wie die Grete noch verliebt war.“ Und später kategorisierend: „So eine wie die Grete“. Die Vorstellungen vom schöneren Leben erstehen in der Distanzierung vom Ich. Zum Ich kommen Grete und Erna erst wieder, nachdem sie Mariedl abgestochen haben, zum „Wir“ mit dem dialektalen „was mach ma jetzt“ in der vorletzten Replik, vor dem abschließenden Satz von der „Leich im Keller“. Über die Identitätsdistanzierung gelangen sie zur Gewalt des Kollektivs. Der harte Bruch des Endes resultiert nicht aus psychischen Befindlichkeiten, sondern aus der Widerrede gegen die fantasierte Idylle und einen falschen Humanismus.

Im zweiten „Fäkaliendrama“ *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*, das im Untertitel als *Ein europäisches Abendmahl* christlich angespielt ist, stempelt Karli – wie Schwab anweist „Absolut das, was man mit einem ‚Proleten‘ assoziiert“ – das Bildungsbürgerliche körperlich ab: „Die Menschen lesen zu viele Bücher und können ihren Körper nicht mehr, weil sie ihre Körperlichkeit in den Kopf hinausgelesen haben und der Kopf den Körper aus dem Menschen hinausgedacht hat.“ Wie das „Meinen“ für den Kopf, bleibt das „Können“ für den Körper ohne die nicht nur grammatikalisch nötige Bestimmung. Was „meinen“ sie, was „können“ sie ihren Körper nicht mehr?

Der Körper ist bei Schwab ausführlich in seinen primären Funktionen besprochen, grotesk ausstaffiert, stark von der Position in der Familie bestimmt.

Die Väter sind in den *Präsidentinnen* abwesend. Im dritten „Fäka-liendrama“, in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*, erscheint die Vaterrolle als aggressiv-völkische. „Ich bin seit zwei Generationen ein einheimischer Deutschösterreicher“, betont Herr Kovacic. Und später: „Die Welt ist eingekreist von einem österreichischen Theater, sagt mein Generaldirektor... und der ist ein Deutscher“. Die Kinder richten ihre Aggressionen gegen sich selbst und die Mütter. Ernas Sohn Herrmann erträgt sein Spiegelbild nicht, Gretes Tochter Hannelore zerstört mit dem Gesicht eine Fensterscheibe und isst die Scherben auf.

In ihrer – wie es heißt – „grotesken Wohnküche“ hat Erna eine „große groteske Pelzhaube“ auf, die an Alfred Jarrys *König Ubu* erinnern mag. In *Rabelais und seine Welt* erklärt Michail Bachtin: „Der groteske Körper ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper“. Deswegen spielen jene seiner Teile, in denen er über sich selbst hinauswachse, Ausstülpungen und Öffnungen, eine besondere Rolle: Bauch und Phallus, Hintern und Mund.

Aus dem Mund kommt die Sprache, in den Mund das Essen, vor allem Leberkäse und Wurst. Dieser Verweis ist unschwer der Tradition des so genannten Volkstheaters zuzuordnen. In *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* sagt die bürgerliche Frau Grollfeuer: „Wissen Sie, das Wursthafte ist das undeutliche Volkshafte“. Die Wurst meint sowohl die Nahrung als auch die Ausscheidung. Deren devote Magd ist die Klofrau Mariedl, die in diesem Bereich starken bürgerlichen Naserümpfens mit Begeisterung den eigenen Körper einsetzt und in jedes verstopfte Klo „hinuntergreift“. „Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern“, bringt sie ihren Einsatz zunächst auf die Sprache. „Die Mariedl“, wiederholt sie mehrmals, „macht es auch ohne [...]. Weil die Leute wissen schon, daß die Mariedl keine Gummihandschuhe annimmt.“ Ihr ist der Kot Fetisch, Mariedl zieht daraus ihr Selbstverständnis, schließlich habe der Herrgott auch „die menschliche Jauche“ erschaffen. Die scheinheilige Erna hingegen sagt, sie habe sich „schon oft gefragt, warum der Mensch einen Hintern haben muß“.

Die Bühnenanweisung zu Schwabs *Mein Hundemund* erklärt: „Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierenden Personen“. Der Mensch ist Sprachkörper.

4 Sprachfunktionen

In den neunziger Jahren konstatierten Rezensionen über *Präsidentinnen*-Aufführungen oft die Wirkung des Stücks: Das Publikum erwehre sich mit Lachen der schrecklichen Farce und dieser „Sprachkloake“.

„Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber“, stellt Schwab seinem Text voran. Den Figuren schreibt er eine uneigentliche Sprache zu, die gesellschaftlich kontaminiert ist: Klerikalgewäsch und Fäkalienvokabular, Bürgerformel und Schnulzenzitat – „eine tiefere Zeichenverwicklung“, lässt Erna den Fleischer Wottila sagen. Es ist eine Mischung der Stammtischrede und der defekten Sprache der „feinen“ Leute. Nach seiner Inspiration gefragt, sagte Schwab 1991 im Interview: „Ich schau irgendwohin, egal ob das jetzt eine Wirtshaussituation ist oder etwas anderes, und das nehm ich dann.“

Der Sprachaberwitz scheint auf Rollen aufgeschnitten, der Inhalt ist ausgedünnt. „Nun, es ist alles ein Sprachproblemstellungskommando“, lautet eine von Schwabs programmatischen Anweisungen. Vom Sprachproblem zum militärischen Stellungskommando: eine keineswegs zufällige Assoziationskette, die zu den typischen Sprachwucherungen führt.

Das Wort-Bruch-Werkzeug sind Verdoppelung („die zukünftige Zukunft“), Inversion („Mein Gott, was für ein Abend; was für ein Gott, mein Abend“), Wortkreuzung („seltwürdig merksam“), Paradoxon („unsere unverwechselbar verwechselbare Mutter“), Substantivungetüme („Körperkommunikationsvorrichtungen“), und die Redundanz einer dem Kleinamtsdeutsch nachempfundenen Verkomplizierung sowie Strukturdefekte, die zum Teil aus dem oststeirischen Dialekt übernommen sind (übertriebene Verwendung der Hilfsverben, Wortintensivierung „selbersichselbig“, „die deinigen Zweifel“). Ungewöhnliche Präfixe verkehren

die Aussage, besonders über Sozialformen („Ich verwünsche Ihnen einen schönen Tag“), deuten ins Abwärts: Männer wollen Frauen „niederheiraten“ und „hinunterbefriedigen“. Die exzessive Verwendung des Passiv sowie der Modalverben „müssen“ und „nicht können“ beschneiden den Menschen seiner Freiheit. In der aktiven Form stehen die Normen. Im Stück *Volksvernichtung* lobt Frau Kovacic ihre Familie: „Wir sind ja freilich ein fleißiger Familienbetrieb, da muß man schon von den Regeln eingehalten werden“. Die Präsidentinnen bewältigen ihr Wunschtraumgerede nicht ohne Interferenzen: „mit festen Füßen muß man der Wahrheit in die Augen schauen, auch wenn die Füß geschwollen sind“, erklärt Erna auf ihrer Fantasiesuche nach dem „Lebensglück mit dem Wottila“.

Dieses „Schwabisch“, erläutert Gerhard Scheit, bringe das Surreale, das Symbolische in der Sprache selbst zum Ausdruck, „im Verhältnis der Figuren zur Sprache. Der Bildungsjargon, den sie sprechen, verstellt ihnen nicht ihre wahren Interessen – sie haben keine. Eigentlich sind sie es, die vom Jargon gesprochen werden [...]. Alles scheint Sprache zu sein, das grausame Geschehen bloße Verkörperung von Metaphern“.

Im Stück *Hochschwab* sagt der Bauer: „Eine ausgebaute Sprache haben die schon, die Menschen aus der himmelhohen Kultur. Die Wörter verlassen die Sachen und die Ketten zu den Sachen und heißen nichts mehr, heißen gar nichts mehr und sind eine Unterhaltung“.

Die übliche Sprachloyalität ist aufgekündigt. In der Weiterführung österreichischer Sprachskepsis glaubt Schwab der Sprache kein Wort mehr. Das traditionelle Ordnungsprogramm, das unsere Sprache für die Wirklichkeit bereithält, wiederholt nur eine obsoletere Kultur, aber schafft keine Wahrheit mehr. Eine Regieanweisung lautet: „Die Sprache, was immer sie sein mag, hat sich als ihre eigene Wegzehrung auf gar nichts hinzu zu erkennen“: Der Akt der Benennung schafft kaum Erkennbarkeit, reproduziert sich bloß selbst: „als ihre eigene Wegzehrung“ in kulturell sowie gesellschaftlich vorgeprägter Struktur.

Auf Schwabs Bühne jedoch erstet ein eigener sprachlicher Reiz für eine scheußliche Welt. Antonin Artaud verlangte: „briser le langage pour toucher la vie“ – die Sprache zerbrechen, um das Leben zu berühren. Und: „Toute l’écriture est de la cochonnerie“: Alles Geschriebene ist Schweinerei.

Schwab nahm es wörtlich. Auf einen Ursprung seiner Stücke verweist ein Satz in *Offene Gruben*, der ersten „Königskomödie“: „Meine Geschichten haben alle die gleiche Abstammung, den Volksstall und das Schweinefest“.