



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Nach der Scheiße gibt es nicht mehr viel.“  
Die Destruktion des kritischen Volksstücks in Werner  
Schwabs *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*

verfasst von / submitted by

Magdalena Lenhart, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Austrian Studies –  
Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor

Mag. Dr. Daniela Strigl



# Inhalt

1. Einführung .....	6
2. Historischer Abriss: Das Volksstück in Österreich.....	10
3. Zur Auswahl der Dramen und Themenbereiche .....	18
4. Textanalyse .....	21
4.1. Milieu und Handlung .....	21
4.2. Themenbereiche.....	26
4.2.1. Außenseiterproblematik .....	26
4.2.1.1. Nachbarschaft als soziale Kontrollinstanz .....	34
4.2.1.2. Ausländerfeindlichkeit .....	38
4.2.2. Doppelmoral und Heuchelei .....	39
4.2.3. Nationalsozialistisches und völkisches Gedankengut.....	44
4.2.4. Kapitalismuskritik.....	48
4.2.5. Körperlichkeit .....	50
4.2.5.1. Psychische und physische Gewalt .....	50
4.2.5.2. Sexualität .....	54
4.2.5.3. Tod .....	57
4.3. Sprache .....	65
4.3.1. Sprache bei Turrini, Mitterer, Korherr und Pellert .....	65
4.3.2. Das Schwabische .....	70
5. Weiterentwicklung und Konsequenz in der <i>Volksvernichtung</i> .....	87
6. Conclusio .....	93
7. Literaturverzeichnis .....	95
7.1. Primärliteratur.....	95
7.2. Sekundärliteratur .....	96
8. Anhang .....	102
8.1. Abstract.....	102
8.2. Lebenslauf .....	103



## Siglenverzeichnis und Abkürzungen

Für häufig zitierte Primärliteratur wird in der Arbeit das Zitat durch ein Sigel mit Seitenzahl ersetzt:

**S** ... Turrini, Peter: Sauschlachten. In: Hassler, Silke (Hg.): Rozznjogd/Rattenjagd. Sauschlachten. Dialektstücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. S. 81–126.

**KPI** ... Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. Wien, München: Sessler 1981.

**JO** ... Korherr, Helmut und Wilhelm Pellert: Jesus von Ottakring. Ein Wiener Volksstück. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1980.

**V** ... Schwab, Werner: Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie. In: Fäkaliendramen (1991), S. 121–177.

**Anm.** ... Anmerkung Lenhart, Magdalena



„Nach der Scheiße gibt es nicht mehr viel.“  
Die Destruktion des kritischen Volksstücks in Werner Schwabs  
*Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*

## 1. Einführung

Das Leben von Werner Schwab (geb. 1958 in Graz, gest. 1994 in Wien) war wohl so bizarr und tragisch wie seine Stücke. Er war das ‚Leblose der Musik‘, empfand den Körper als ‚übergewichtig, unwichtig und unform‘, sah in sich den ‚Volksvernichter‘, in seiner Existenz einen einzigen ‚Antiklimax‘, alles war für ihn eine ‚ordinäre Eskalation‘ und zum Schluss war er, mit 36 Jahren ‚endlich tot‘, ‚endlich bekam er keine Luft mehr‘.

Der Autor wurde in Graz geboren, wo er in verarmten Verhältnissen aufwächst. Seine bigotte Mutter schlägt sich als Haushälterin und Hausbesorgerin durch, lebt mit ihrem Sohn in prekären Unterbringungen. Da der Vater die Familie früh und, ohne Unterhalt zu zahlen, verlassen hat, ist Werner Schwab als Kind tagsüber meist allein in feuchten Kellerbehausungen, wo er auf seine Mutter wartet. Nachdem er aus der Handelsschule ausgeschlossen wird, besucht Werner Schwab eine Fachschule für Bildhauerei in Graz. Ab 1978 besucht er die Meisterklasse (bei Bruno Gironcoli) für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Dort glänzt er vor allem durch Abwesenheit. Mit diversen Freunden beginnt er an künstlerischen Aktionen, Rauminstallationen und Kunst aus Abfall zu arbeiten. Er pflegt einen extremen Lebensstil. Teils obdachlos, teils in einer Wohngemeinschaft lebend, hegt er ein ausgeprägtes Interesse für Schrott und Abfall, welchen er leidenschaftlich sammelt. Ab 1981 lebt er mit seiner damaligen Frau Ingeborg Orthofer in Kohlberg in der Steiermark als Selbstversorger. Er beginnt während dieser Zeit besonders viel zu schreiben, schickt seine Texte vielerorts ein, bekommt jedoch nur Absagen. In dieser Zeit entstanden auch verwesenden Skulpturen aus Tierresten und Ähnliches. 1998/90 zieht er zurück nach Graz, 1990 wird das erste von ihm geschriebene Stück inszeniert, *Die Präsidentinnen*. Es folgen sehr erfolgreiche Jahre. Am Neujahrsmorgen 1994

wird Werner Schwab in seiner Wohnung am Yppenplatz von seiner Freundin tot aufgefunden. Er starb an den Folgen seines jahrzehntelangen intensiven Alkoholmissbrauchs.<sup>1</sup>

Nun muss aber unbedingt bedacht werden, dass sich Schwab in der Öffentlichkeit gezielt darstellte. Der junge Autor hatte sich ein eindeutiges Image für die Theaterszene kreiert. Er wurde wiederholt als ‚enfant terrible‘ und als ‚Punk‘ des Theaterbetriebs bezeichnet. Schwab war sich jedoch den Mechanismen bewusst und so stellte er seinem Theaterleben das ‚Projekt Schwab‘ voran:

„Text+ Legende+ Management= Sieg und Spaß“<sup>2</sup>

Er hat also diese ‚Legende‘ um seine Person ganz gezielt entworfen, ebenso wie er gezielt in der Öffentlichkeit seine Ehe mit Orthofer und seinen Sohn Vinzenz verschwieg und die Geschichte um seinen Nazi-Vater erfand. Unterstützt hat er sein Image mit dem entsprechenden Aussehen: er war fast zwei Meter groß, hatte rote Haare und trug stets Stiefel zu einem lagen Ledermantel.

Doch tatsächlich ist Schwabs Nähe zum Punk nicht nur eine Plattitüde der Theaterkritiker. Es sind in seiner Biographie, wie in seinem Werk, wiederkehrende Parallelen zum Punk der 70er-Jahre erkennbar. Auch hier ist es bereits sein Habitus, der als erstes Indiz gewertet werden kann, denn er gibt sich völlig unbeeindruckt vom plötzlichen Interesse an seiner Person. Dieses Verhalten gilt als charakteristisch für die Anti-Pop-Fraktion der 70er-Jahre und ist dem Punk sowie der Hardcore-Szene dieser Zeit zuzuordnen.<sup>3</sup>

Was Schwab und der damalige Punk ebenfalls gemeinsam hatten, war die Unfähigkeit ihre Instrumente im konventionellen Sinn zu spielen. Beziehungsweise hatte Schwab eigentlich nicht besonders viel Ahnung vom Theater, wie sein langjähriger Freund, ein Mitglied der Einstürzenden Neubauten, F.M. Einheit sagte. Ebenso beherrschten die PunkmusikerInnen ihre Instrumente nicht, aber sie spielten sie ostentativ ‚falsch‘ und so ergaben sich für die TonkünstlerInnen, wie für den Schriftsteller, völlig neue Ausdrucksformen und Stilrichtungen.

---

<sup>1</sup> Vgl.: Schödel, Helmut: ICH BIN DER DRECK DIESER ERDE. Das unglaubliche Leben des Dichters Werner Schwab. Nebst einem Tod in Graz und einem Nachspiel in Potsdam. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.247-261.

<sup>2</sup> „Koberg am Apparat. Herr Schwab, was ist eine Karriere?“, *Falter*, 3.April 1992, S. 28. Zitiert nach: Moser, Gerda Elisabeth: Das postmoderne ästhetische Tableau und seine Beziehung zu Leben und Denken. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam: Rodopi 2000. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 49, 1, 35-58(24)). S. 35-58. Hier S. 48.

<sup>3</sup> Vgl.: Stradner, Richard: PUNK:: SCHWAB: ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache). In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.155-173. Hier S. 155.

Was F.M. Einheit über die Entstehung der Einstürzenden Neubauten sagt, kann auch auf das Werk Schwabs übertragen werden:

*Für uns war es am Anfang wichtig, einen Platz zu schaffen. Dafür mußte manchmal eine Bühne brennen. Aber für uns war es erstmal unwichtig, womit die Musik bis dahin behaftet gewesen ist, sowohl durch die Theorie als auch allein durch die Instrumente. Nach dem Krieg gab es letztendlich nur amerikanische Musik, und das hat uns einfach nicht so interessiert. Das mußte erstmal weg, um einen eigene Sprache finden zu können. Und es ging auch um den Spaß.<sup>4</sup>*

Auch Schwab musste sich Platz schaffen, nachdem er jahrelang vom Kulturbetrieb ignoriert worden war und ebenso war er desinteressiert am vorherrschenden Theater in Österreich. Also zündete auch er metaphorisch alles an und fand im versengten Dreck seine eigene Sprache. Der Spaß, den er beim Schreiben seiner Texte hatte, vielleicht gemischt mit einer sadistischen Freude, einem böartigen Lachen oder bitterbösem Humor, ist beim Lesen der Texte eindeutig wahrnehmbar.

Ebenso ist die massive Fixierung auf das Körperliche ein Charakteristikum des Punks. Gewalt, Sexualität, Macht, all diese Elemente sind auch von Punkmusikern subversiv eingesetzt worden. Gerade in Schwabs ‚Volksstücken‘ ist das Ankämpfen der Figuren gegen ihre persönliche Kleinbürgerhölle spürbar. Der Aufstand gegen übermächtige Normen, Systeme und Institutionen kann durchaus als Kernthema des Punks bezeichnet werden.<sup>5</sup>

Schwab hat weiters die Einstürzenden Neubauten 1993 in Wien persönlich kennengelernt, nachdem er bereits einige Konzerte besucht hatte, und hat fortan die Punkband in die Inszenierung einiger seiner Stücke eingebracht.

Sehr lange konnte diese Zusammenarbeit jedoch nicht fort dauern, da Schwab schon 1994 an seiner Alkoholsucht verstarb. Sein Körper war bereits völlig am Ende, er hatte einen Blutsturz hinter sich und ein Geschwür im Bauchraum. Werner Schwab hat nach eigenen Beschreibungen bereits als Kind am Bauernhof von Verwandten begonnen zu trinken, nur um anschließend in den Wald zu rennen und sich die Seele aus dem Leib zu schreien.<sup>6</sup> Diese konsequente Selbstzerstörung kann ebenfalls als Punkgestus verstanden werden. Die Zerstörung des eigenen Körpers galt als Kampfansage an eine herrschende Ordnung, denn wer sich selbst zerstört, gilt

---

<sup>4</sup> F.M. Einheit in einem Interview, das der Autor [Stradner, Richard] mit ihm im Juni 2000 in Berlin führte zitiert nach Stradner, Richard: PUNK:: SCHWAB: ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.155-173. Hier S. 158.

<sup>5</sup> Vgl.: Stradner, Richard: PUNK:: SCHWAB: ARTAUD. S. 161.

<sup>6</sup> Vgl.: Schödel, Helmut: Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995. S. 23.

als störend im humanistischen System. Schwab sagt dazu in einem Interview mit Christiane Bubner:

*Ich habe das als junger Mensch früher auch gerne gemacht, das war ein wesentliches Element damals in der frühen Punk-Kultur oder noch früher beim jungen Iggy Pop, der sich auf der Bühne mit heißem Öl übergossen hat. [...] Das bewußte Vorgehen gegen sich selber halte ich für einen absolut positiven Aspekt. Der einzig tragbare Aspekt von Selbstdisziplinierung überhaupt.<sup>7</sup>*

Dieser subjektkritische Ansatz muss nun aber nicht unbedingt auf den Autor selbst angewandt werden, sondern vielmehr auf seine Figuren, deren Subjektgrenzen aufgelöst werden.

*Punk war deshalb absolut körperbezogen - aber asexuell - und gleichzeitig absolut selbstbewußt, weil er die Vergänglichkeit kein bißchen mehr überspielte, weil er im Outfit und all seinen Äußerungen herauskehrte, wie sinnlos und verlogen es ist, gegenüber unserer lausigen, dem Tod geweihten Existenz in einen Wettkampf treten zu wollen [...].<sup>8</sup>*

Diese Aussage über den Punk trifft auch auf den Autor und sein Werk zu. Ebenso trifft auf Schwabs Werk zu, was Büsser über die Ausdrucksweise der Punkmusiker schreibt. Er meint, dass um Ekel auszudrücken eine poetische, bilderreiche Sprache, sowie filigrane Musik nicht ausreicht und daher muss die Musik grobschlächtig sein, erbarmungslos und ohne Zögern, wie physische Gewalt.<sup>9</sup>

Doch Schwab hat sich mit Theater und Theatertheorie durchaus auseinandergesetzt. Es ist beispielsweise bekannt, dass er sich intensiv mit dem Werk Artauds beschäftigt hat. Einige Einflüsse werden in der vorliegenden Arbeit genauer beleuchtet.

Es sollen die Gemeinsamkeiten von Schwabs *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* und *Sauschlachten* von Peter Turrini, *Kein Platz für Idioten* von Felix Mitterer und *Jesus von Ottakring* von Helmut Korherr und Wilhelm Pellert hervorgehoben werden. Durch die Unterschiede ergibt sich eine Bedeutungsverschiebung, die an dieser Stelle ebenfalls dargestellt werden soll. Die Anlehnung an das Volksstück durch die Gemeinsamkeiten soll sichtbar werden, jedoch auch die Kritik an dieser Theaterform, die durch die Veränderungen entsteht, die Schwab vorgenommen hat. In der folgenden Arbeit wird unter anderem auch der Frage nachgegangen, warum sich ein Autor wie Schwab auf das Volksstück bezieht und wie er das tut.

---

<sup>7</sup> Bubner, Christiane: Gespräch mit dem Autor Werner Schwab. In: Orthofer, Ingeborg (Hg.): Werner Schwab. Der Mensch. Der Schreibmuskel. Der Suchtfetzen. Graz- Wien: Droschl 2016. S. 195-207. Hier S.204.

<sup>8</sup> Büsser, Martin: if the kids are united...: von Punk zu Hardcore und zurück, Mainz: Ventil Verlag<sup>6</sup> 2003.S. 91.

<sup>9</sup> Vgl.: Ebd. S. 93.

Am Beginn der Arbeit steht eine historische Einordnung, die als Ausgangspunkt des kritischen Volksstücks in Österreich die *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) von Ödön von Horváth (1901-1938) annimmt. Ausgehend davon wird die Entwicklung des Volksstücks in Österreich dargestellt.

Darauf folgend wird die Auswahl der Dramen für die Arbeit und die Themenbereiche argumentiert.

Im Hauptteil der Arbeit wird sich anhand einer Textanalyse auf drei Komponenten konzentriert: Das Milieu, die Themenbereiche und die Sprache. Im Punkt Milieu wird auf das Personal und die jeweilige soziale Schicht der Dramen eingegangen, sowie die Handlung kurz dargestellt.

Die Themenbereiche beinhalten: die Außenseiterproblematik, das nationalsozialistische und völkische Gedankengut der Figuren, Doppelmoral und Heuchelei, Kapitalismuskritik und Körperlichkeit. Das ausführliche Kapitel zur Körperlichkeit soll als Überleitung zum dritten Bereich dienen, dem der Sprache.

Beim Kapitel ‚Sprache‘ werden die Dramen der 1970er Jahre wiederum mittels Textanalyse untersucht.

Da das ‚Schwabische‘ eine hochkomplexe Kunstsprache ist, werden unter diesem Punkt zuerst die Einflüsse auf die Sprache Schwabs untersucht, um danach Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu den Autoren der 1970er-Jahre festzustellen.

In einem letzten Punkt soll die Weiterentwicklung, die Schwab herbeigeführt hat, dargestellt werden, bevor eine Conclusio die Arbeit abschließt.

## 2. Historischer Abriss: Das Volksstück in Österreich

In diesem Abriss soll ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Volksstücks hin zum kritischen Volksstück der 70er-Jahre gegeben werden, ausgehend von Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931).

Anfang der 1920er-Jahre veränderte sich der Zugang einiger Autoren zum Volksstück, das bis dahin als eher minderwertige Form des Theaters galt. Sie versuchten auf verschiedene Weise eine Neuerung herbeizuführen, das Volksstück zu modernisieren. Im Folgenden soll speziell auf den Einfluss Horváths auf die Entwicklung des Volksstücks eingegangen werden, da sich

die Arbeit auf österreichische Autoren konzentriert. So schreibt etwa Jürgen Hein in *Das Volksstück*:

*Um 1924 sind Bertolt Brecht (1898-1956), Carl Zuckmayer (\*1896), Ödön von Horváth (1901-1938) und Marieluise Fleißer (\*1901) in Berlin und versuchen - jeder auf andere Weise - eine Erneuerung dessen, was man den proletarischen Zug am Volksstück nennen könnte, indem sie die sozialen Implikationen von Raum, Zeit und Volk in ihren Dramen darstellten und dem Publikum bewußt machen wollen.<sup>10</sup>*

Bis es zu der beschriebenen Neuerung des Volksstücks kam, wurde diese Form des Theaters vielerorts als minderwertig wahrgenommen. Denn der Bezeichnung des Volksstücks ging die Posse des Wiener Volkstheaters voraus, welcher Oberflächlichkeit, Derbheit und Trivialität vorgeworfen wurde. Außerdem wurde an der Posse kritisiert, dass sie keinerlei erzieherischen Charakter besitze und prinzipiell nicht in der Lage sei, das bürgerliche Leben darzustellen.<sup>11</sup>

Horváth versucht nun also, eine neue Form des Volksstücks zu entwickeln und schreibt: „Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück formal und ethisch... Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.“<sup>12</sup>

Worin die Neuerungen in Horváths Volksstücken liegen, hat Alfred Doppler in seinem Aufsatz *Ödön von Horváth: „Geschichten aus dem Wiener Wald“* genau untersucht. Eine recht auffallende Veränderung ist, dass das Hauptaugenmerk von der Handlung zum Dialog wandert. Damit eng im Zusammenhang steht, dass bei *Geschichten aus dem Wiener Wald* der Aufbau des Stückes verändert ist, es ist nicht symmetrisch gebaut, sondern besteht aus Aneinanderreihungen und Wiederholungen und auch die Dialoge sind als resignierende Aufeinanderfolge von Rede und Antwort konzipiert. Eines der bedeutendsten Merkmale ist Horváths Bildungsjargon, bei welchem der Dialekt des alten Volksstücks sich verwandelt und in die Muster der Umgangssprache eingefügt wird. Ebenso werden häufig sprachliche Zitate und Klischees sowie Gemeinplätze eingesetzt. Weiters verändert Horváth die Emotionale Wirkung der Stücke, bei ihm sind sie nicht nur traurig, oder nur heiter, seine Stücke sind eine

---

<sup>10</sup> Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenz. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 9–28. Hier S.22.

<sup>11</sup> Vgl.: Ebd. S.11.

<sup>12</sup>Zitiert in: Doppler, Alfred: Ödön von Horváth: „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien: Ferdinand Hirt 1971, S. 77–92. Hier S. 80.

Mischung aus Ernst und Komik und so bezeichnete der Autor auch all seine Werke als Tragödien.<sup>13</sup>

Doppler erwähnt auch Horváths einzige theoretische Äußerung zu seinen Stücken, in welcher die Absichten des Autors ersichtlich werden. Bei dieser theoretischen Schrift handelt es sich um die *Gebrauchsanweisung* aus dem Jahr 1935. In diesem Text konkretisiert er das Grundmotiv seiner Stücke, den Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, welcher wiederum zur Demaskierung des Bewusstseins führen soll. Die Zuschauer sollen sich in den Figuren nicht wiederfinden, sich nicht völlig mit ihnen identifizieren um den notwendigen Abstand für eine kritische Betrachtung der Vorgänge zu wahren. Ziel ist hier also nicht ein fröhlicher Theaterabend, sondern das Erkennen von unbewussten Handlungsweisen und triebhaftem Verhalten, um diese in der Konsequenz kritisch zu reflektieren.<sup>14</sup>

Klaus Zeyringer hält in *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650* fest, dass in den 17 Stücken, die Horváth bis 1937 verfasst hatte, die Bösartigkeit des Kleinbürgertums und sein gefährlicher Humor in der Zeit der Weltwirtschaftskrise aufgedeckt werden. Auch er zitiert die „Gebrauchsanweisung“ zu *Kasimir und Karoline* und zeigt auf, dass die Bemühungen Horváths, die ernstzunehmenden Probleme und Fragen des Volkes zu behandeln, gegen die Heimatkunstabewegung der Zeit stand, die vielmehr das Archaische, Ländliche und Schicksalshafte, sowie die dem entsprechenden Klischees und Handlungsmuster, propagieren wollte. Außerdem betonte Horváth, dass er die gesamte Gesellschaft darstellen wolle, die jedoch zu 90 Prozent aus Kleinbürgern bestehe.<sup>15</sup>

Ein weiteres Merkmal Horváths Stücke ist die Entlarvung von Kitsch und Klischees. Zeyringer schreibt dazu:

*Eine recht österreichische Szenerie [Anm.: in Geschichten aus dem Wiener Wald], der Horváth allerdings jeglichen Kitsch austreibt. Derartige Erwartungen weckt zunächst der erste Auftritt „Draußen in der Wachau“; das „Lied von der Wachau“ singt Marianne dann allerdings, als sie sich verkauft. In einer Szene „An der schönen blauen Donau“ sagt sie, und es klingt in diesem Moment sehr ironisch: „Ach, wir armen Kulturmenschen! Was haben wir von unserer Natur!“ (S. 188). Das Ländliche an der schönen blauen Donau ist weder ursprünglich noch gesund, es ist Klischee. Seinen Geschichten aus dem Wiener Wald hat Horváth das Motto vorangestellt: „Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit“.<sup>16</sup>*

---

<sup>13</sup> Vgl.: Ebd. S. 80.

<sup>14</sup> Vgl.: Ebd. S. 81.

<sup>15</sup> Klaus Zeyringer: Theater, politische Satire, Neues Volksstück- Jura Soyfer, Ödön von Horváth. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 573- 578. Hier S.576.

<sup>16</sup> Zeyringer, Klaus: Theater, politische Satire, Neues Volksstück. S. 577.

Über die weitere Entwicklung des Volksstücks bemerkt Doppler, dass in Zeiten der Weltwirtschaftskrise Horváth den Konflikt um wirtschaftliche Behauptung, gepaart mit Minderwertigkeitsgefühlen, Machtgelüsten und einer spießhaften Moral, in seine Stücke aufnimmt. Dadurch wandelt sich die kleinbürgerliche Mentalität in Grausamkeit und Unmenschlichkeit.<sup>17</sup>

Nach dem März 1938 änderten sich die Produktionsbedingungen rapide, sie wurden restlos durchorganisiert. „Am 18.März schrieb der *Völkische Beobachter* in seiner Wiener Ausgabe: „Das Kulturamt hat seine grundsätzliche Organisation durch den Pg. [Parteigenossen Hermann] Stuppäck, der als Parteikämpfer diesen Tätigkeitsbereich seit langem bearbeitet, noch in der illegalen Zeit erhalten und war daher fähig, im Momente der Machtergreifung zur sofortigen Verwirklichung seiner Pläne zu schreiten“.<sup>18</sup>

Verlage und Zeitschriften wurden praktisch entmündigt und alle Autoren und Autorinnen, die ihren Beruf ausüben wollten, mussten sich in die Reichskulturkammer eingliedern, die unter der Zuständigkeit von Goebbels stand und mit einer strengen ideologischen Zensur einherging. Doch auch weitere Bereiche wie Buchproduktion- und Vertrieb wurden genauesten überwacht und bespitzelt und zwar von der „arischen“ Berufsvertretung, die sich Reichschrifttumskammer nannte. Die Schrifttumsabteilung, welcher unter anderem die Zensur und Papierzuteilung unterlag, verhängte Verbotslisten, veranstaltete Dichtertreffen und Vortragsreisen und war dem Propagandaministerium unterstellt.<sup>19</sup> Durch diese strenge Kontrolle war es nicht mehr möglich, gesellschaftskritische Texte zu veröffentlichen und so waren auch subversiven Volksstückschreibern die Hände gebunden.

Nach dem Jahr 1945 waren in Österreich, in Gegensatz zu Deutschland, fast alle Stätten der Buchherstellung noch intakt. In den drei Jahren zuvor waren allerdings kaum erwähnenswerte Werke produziert worden. Nach Ende des Krieges wurden zwar die Nazischriften aus den Bibliotheken entfernt, allerdings wurde das von den Alliierten geforderte ‚Literaturreinigungsgesetz‘ nie umgesetzt. Bald wurden neue literarische Unternehmen gegründet und alte, die während des NS-Regimes verboten wurden, konnten ihre Tore wieder öffnen. Rudolf Denk bemerkt in seinem Aufsatz *Figurendarstellung und*

---

<sup>17</sup> Vgl.: Doppler, Alfred: Ödön von Horváth. S. 78–79.

<sup>18</sup> Zitat *Völkischer Beobachter* zitiert in: Klaus Zeyringer: 1933/1938-1945: NS, Literatur, Politik. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 585-590. Hier S.587-588.

<sup>19</sup> Vgl.: Ebd. S.587-588.

*Figurenwahrnehmung im Volkstheater. Vom Typ des Herrn Karl über den Deutschen Mittagstisch zu Kerstin Spechts Amiwiesen* zurecht an, dass es in Österreich keine „Stunde Null“ gegeben habe. In den 1920er- und 30er-Jahren kehrten Autoren, die prägend für das österreichische Theater waren, aus der Emigration zurück, um dort weiterzumachen, wo sie aufgehört hatten, so etwa Felix Braun, Franz Theodor Csokor und Ferdinand Bruckner. In der Zeit unmittelbar nach dem Krieg ging es vor allen Dingen darum, Kontakte zur internationalen Szene wieder aufzubauen und sich dem ‚Österreichischen‘ zu widmen. So wurden Kafka, Roth, Musil und später Broch, Wittgenstein, Canetti und Horváth wiederentdeckt.<sup>20</sup> „Diese [Anm.: Felix Braun, Ferdinand Bruckner, Franz Theodor Csokor] Dramatiker, die ihre eigentliche Zeit bereits hinter sich haben, bilden ein Bindeglied zum Österreich der Vorhitlerzeit. Sie werden zu ‚Staatsdichtern‘, die allerdings darum kämpfen müssen, aufgeführt zu werden.“<sup>21</sup> Denk fasst die Situation des Theaters nach 1945 wie folgt zusammen:

*Alle Heimkehrer und die Daheimgebliebenen ringen in ihren Stücken um die Tradition. Sie setzen die Linie Hofmannsthal, Bahr und Bauernfeld fort: Tiefgang unter kultivierter, zum Teil witziger Oberfläche. Was die Theater jetzt spielen, ist die europäische und angloamerikanische Tradition; ein ungeheurer Nachholbedarf, nach dem das Publikum schreit. Diese erste Phase des österreichischen Theaters beschränkt sich auf beides: den Versuch, an alte Traditionen anzuknüpfen und die vermehrten Anstrengungen, Anschluß ans europäische Theater zu gewinnen.<sup>22</sup>*

Zeyringer betont auch, dass viele Exilanten nicht zurückkehrten und somit Exilliteratur auch nach 1945 geschrieben wurde, in Österreich jedoch eine breite Rezeption bis in die 70er-Jahre ausblieb. Er beschreibt weiter, dass die österreichische Buchproduktion von innerer Emigration und von Neuauflagen geprägt war, besonders erwähnt er die große Lyrikanthologie die 1955 erschien, mit dem Titel *Dein Herz ist deine Heimat*. In diesem Werk wurden Dichter und Dichterinnen, die während des NS-Regimes verfolgt wurden, abgedruckt. Zeyringer wertet dies als eindeutigen Hinweis auf den Beitrag Österreichs zur Befreiung im Jahr des Staatsvertrags.<sup>23</sup> Ansonsten beschreibt er die Situation ähnlich wie Denk: „Bis dahin [Anm.: 1970er-Jahre] war eine internationale Kanonisierung von Broch, Celan, Musil, Werfel, Zweig, etwas später

---

<sup>20</sup> Vgl. Denk, Rudolf: Figurendarstellung und Figurenwahrnehmung im Volkstheater. Vom Typ des *Herrn Karl* über den *Deutschen Mittagstisch* zu Kerstin Spechts *Amiwiesen*. In: Hassel, Ursula und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposions, University College Dublin. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1992. (Bd. 23), S.85-100. Hier S. 86.

<sup>21</sup> Ebd. S. 87.

<sup>22</sup> Ebd. S. 87.

<sup>23</sup> Vgl. Zeyringer, Klaus: Rückkehr-Literatur und Exil-Rezeption nach 1945. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012.S. 605-606. Hier S.605.

Canetti erfolgt, während österreichische Schulen und Lesebücher sich immer noch an Mell, Grogger, Waggerl, Weinheber hielten.“<sup>24</sup>

Eine weitere Entwicklung ist die Verarbeitung der Erfahrungen von Autoren, die sie nach 1945 im Kontakt mit Weltliteratur am Gegenwartstheater gemacht hatten.

In den 1950er-Jahren veränderte sich die literarische Landschaft in Österreich ein weiteres Mal, diesmal entstanden Gruppierungen, die das Volksstück für sich entdeckten. Es formte sich die Wiener Gruppe und das Grazer Forum Stadtpark. Diese jungen Autoren wollten nun aber keine ‚Geschichtenerzähler‘ mehr sein, sie wollten Antitheater schaffen, ein Theater welches ‚Gut - Schön - Wahr‘ nicht mehr zu seiner Devise macht.<sup>25</sup>

Es ergibt sich ein Aufeinandertreffen von Einflüssen, nämlich dem Surrealismus und dem Theater des Absurden. Als charakteristisch für diese Phase benennt Denk auch die Thematisierung von Sprache und die Rezeption von Horváths Werk am österreichischen Theater und die daraus folgende Kritik am Kleinbürgertum. Ebenso spielt die Wiederentdeckung Canettis und seiner ‚Sprachmaske‘ und die, durch die Auseinandersetzung mit Sprechweisen entstandene Wiederentdeckung des Dialekts, eine wesentliche Rolle. Als frühe Vertreter sieht Denk hier zunächst die Wiener Gruppe. „Nähe zur Wirklichkeit, Unmittelbarkeit des Dialektausdruckes sind es dann auch, die Harald Sommer, Wolfgang Bauer und mit ihnen eine ganze Generation von österreichischen Dramatikern in ihrer Mundart sprechen lassen.“<sup>26</sup> An diesem Punkt wird auch die Verbindung zum Wiener Volkstheater deutlich, wie auch zum Schultheater der Renaissance und der Barockzeit. Doch auch die Wiener Gruppe bezieht sich auf das Volkstheater:

*In den Aktionen der Wiener Gruppe, in den Texten von Konrad Bayer und H.C.Artmann sind Ansätze zu einem wirklichen Antitheater ebenso zu erkennen, wie in dem durchaus noch in der Wiener Tradition stehenden Volksstück. Hier werden wieder Geschichten erzählt, Geschichten erfunden (Artmann: Kein Pfeffer für Czermak). [...] Im Kaspar (1986) führt Handke die These von Sprache als Form der Wirklichkeit vor - Sprache wird mit politischer und sozialer Organisation gleichgesetzt; damit wird die Wirklichkeit zum Produkt der Sprache. Die Figuren sind einer „Sprachfolter“ unterzogen.<sup>27</sup>*

---

<sup>24</sup> Ebd. S.606.

<sup>25</sup> Vgl. Denk, Rudolf: Figurendarstellung. S. 88.

<sup>26</sup> Ebd. S. 87–88.

<sup>27</sup> Ebd. S. 88.

In weiterer Folge ist ersichtlich, dass Wolfgang Bauer und Peter Turrini in ihren Stücken Handkes Sprechtheater überwinden und sich mit ihrem drastischen Naturalismus eindeutig in die Tradition Horváths stellen.<sup>28</sup>

Besondere Bedeutung für das Theater in der Tradition des Volksstücks erlangte in den 1960er-Jahren die Figur des Herrn Karl. Mit dieser Figur wurde die österreichische Selbstwahrnehmung, die Opferthese, angegriffen und die Feigheit des Mitläufertums aufgezeigt. Die Wiener Zuschauer fühlten sich in ihren Grundfesten erschüttert. Zuvor hatten Qualtinger und Merz bereits die Figur des Travnicek erfunden, der Herr Karl hatte allerdings weitaus größere Auswirkungen:

*Der entscheidende Punkt jedoch ist 1962 erreicht, als Carl Merz und Helmut Qualtinger im Kleinen Theater der Josephstadt im Konzerthaus den Herrn Karl präsentieren. Die Wirkung dieses Monologs, in dem 30 Jahre Zeitgeschehen lebendig werden, war ungeheuerlich. Auch die kurz vorher gezeigte Fernsehfassung löste heftige Empörung aus. Auslandskorrespondenten wählten Qualtinger prompt zum "Man of the year". [...] Hans Weigel formulierte kurz und bündig: „Der 'Herr Karl' wollte einem Typus auf die Zehen treten, und ein ganzes Volk schreit Au!“<sup>29</sup>*

Doch paradoxer Weise ist genau das Kritisieren der österreichischen Gesellschaft in sich eine typisch österreichische Eigenart. Das Mitläufertum des Herrn Karl wird durchleuchtet und seine Art zu Denken wird ausgestellt. Doch Qualtinger und Merz vereinen in ihrer Figur nicht nur die österreichischen Klischees der Gemütlichkeit, Geselligkeit und Geschwätzigkeit, es sind auch Bezüge zum Altwiener Volkstheater zu erkennen, also Theatertraditionen im *Herrn Karl* verankert:

*Dieser Herr Karl ist das unfreiwillige Selbstportrait eines menschlichen Zustands österreichischer Färbung. Die Wiener haben ja seit jeher den Hang zur Selbstkritik- die österreichische Literatur, die hohe wie die volkstümliche, hat immer wieder die Zustände und Menschen in diesem Lande angeklagt. Der Herr Karl setzt diese Tradition der gemütlichen-ungemütlichen Wiener seit dem Staberl des Wiener Volkstheaters fort. Denn wie die Steine eines Mosaiks ergeben die Nuancen und Zusammenhanglosigkeiten, die Erinnerungen und Bekenntnisse Herrn Karls schließlich ein Bild eines Charakters, einer Lebenshaltung und zugleich das Szenario der letzten Jahrzehnte vom Dritten Reich bis zum Dritten Mann - Ein Stück Vergangenheit, ein Stück Gegenwart, ein Stück Österreich und damit vielleicht auch ein Stück Welt.<sup>30</sup>*

Eines der wichtigsten Attribute des Herrn Karl ist die Wiener Mundart, die als zentrales Element auch bei Horváth, auf das Volkstheater hinweist und ebenfalls eine Verbindung zum

---

<sup>28</sup> Vgl. Ebd. S. 87–88.

<sup>29</sup> Zitiert in: Ebd. S.89.

<sup>30</sup> Ebd. S. 91.

neuen kritischen Volksstück der 70er Jahre darstellt. Jürgen Hein schreibt in seinem Aufsatz *Das Volksstück*:

*Die Entdeckung der Sprache, des Dialekts nicht als Lokalkolorit, sondern als sozialer Faktor, als Instrument kritischer und satirischer Gesellschaftsanalyse macht auch die wesentliche Qualität der Volksstücke Ödön von Horváths aus. Ihm schwebte so etwas „Wie die Fortsetzung des alten Volksstücks“ mit andern Mitteln und für eine andere Gesellschaft vor, konnte aber auf dessen zumeist unreflektierten Gebrauch des Dialekts nicht zurückgreifen, mußte „Der völligen Zersetzung der Dialekte durch den Bildungsjargon Rechnung tragen“.<sup>31</sup>*

Das ‚Demaskieren des Bewusstseins‘ ergibt sich aus dem Auseinanderklaffen von Sprach- und Sozialkompetenz der Figuren, durch den Umstand, dass die Figuren nicht über ihre Sprache verfügen. Hein zeigt die Bezüge der Autoren der 1970er-Jahre auf, die ebenfalls mit Mitteln der Unterhaltung versuchen zu demaskieren. Dazu nennt er Wolfgang Bauer (\*1946), Franz Xaver Kroetz (\*1946), Rainer Werner Faßbinder (\*1946), Harald Sommer (\*1935), Martin Sperr (\*1944) und Peter Turrini (\*1944).<sup>32</sup>

Die Neuerungen der Autoren liegen in der Verwendung eindeutiger Elemente des Volksstücks, wie der familiäre Gemeinschaft, der ländlichen Umgebung und des Dialekts. Dieser wird durch die übertrieben lokal gefärbte Sprache der niederen Schichten dargestellt und so zur Sprachkritik und damit wiederum zum Instrument der Gesellschaftsanalyse.

*Ausgehend von konventionellen Hör- und Sehgewohnheiten, von der freundlicheren Atmosphäre der Mundart, dem Hintergrund der regional begrenzten Heimat und Landschaft, einfachen „volksnahen“ Problemen und Konflikten, einem überschaubaren Personal in einer „kleinen Welt“, wird dem Zuschauer langsam das Vertraute zur „unheimlichen Idylle“, zur bedrückenden Enge verfremdet. Was früher ein Volksstück zeigte - Alltägliches in einer familiären, sozialen und lokalen Umwelt, genau begrenzt und nach außen schützend abgeschirmt -, ist hier unheilvolle, zerbrechende Wirklichkeit, die sich in der Sprachlosigkeit der Figuren artikuliert.<sup>33</sup>*

Der Dialekt wird also nicht mehr naturalistisch verwendet, sondern stilisiert und so wird der Herrschaftscharakter der Sprache sichtbar. Kroetz verwendete dafür den Begriff der ‚Enteignung der Sprache‘: ‚Wenn man nicht reden kann, kann man sich nicht organisieren, sich nicht verstehen, sich letztlich nicht wehren‘.<sup>34</sup> Der Dialekt wird nicht mehr zur Unterhaltung genutzt oder um Musikalität zu erzeugen, wie im alten Volksstück, sondern um

---

<sup>31</sup> Hein, Jürgen: Das Volksstück. S. 22.

<sup>32</sup> Vgl.: Ebd. S.22

<sup>33</sup> Ebd. S.23.

<sup>34</sup> Zitiert in: Hein, Jürgen: Das Volksstück. S. 23.

die Unzulänglichkeit der Kommunikation zwischen den Figuren, um ihre Unterdrückung zu zeigen. „Die Korruption von Sprache und Heimat, der das alte Volksstück schon zu Zeiten Anzengrubers, spätestens aber in der „Heimatkunst“ - und „Blut- und Boden“ - Bewegung verfallen war, wird vom neuen Volksstück durch die Umkehrung des Dialekts, durch eine Reflexion auf die sozialen Bindungen von Heimat und Sprache aufgehoben.“<sup>35</sup> Das neue Volksstück steht also der Tragödie sehr viel näher, als das alte Volksstück.<sup>36</sup>

### 3. Zur Auswahl der Dramen und Themenbereiche

Im Hauptteil dieser Arbeit wird sich auf die Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in folgenden Dramen begeben: *Sauschlachten* (1972) von Peter Turrini, *Jesus von Ottakring* (1974) von Helmut Korherr und Wilhelm Pellert, *Kein Platz für Idioten* (UA 1977) von Felix Mitterer und *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* (1991) von Werner Schwab. Die drei Werke von Turrini, Mitterer und Korherr/Pellert sollen exemplarisch für die neue Volksstückbewegung der 60er- und 70er-Jahre in Österreich herangezogen werden. Durch den Vergleich mit der *Volksvernichtung* wird der Bezug Schwabs zum kritischen Volksstück herausgehoben.

*In gleicher Weise wie Schwab den traditionsreichen Faden des Sprachexperiments oder des Experimentierens mit der Mittelbarkeit der Sprache weiterspinnt, tut er das auch mit dem herkömmlichen oder genauer gesagt mit dem Vorgefundenen und Vorfindbaren der Theaterformen und Gattungen. Auch da sind es wiederum zwei Traditionslinien, charakteristisch für das Neuere und das Neueste des österreichischen Dramas, die Schwab in eigentümlicher Weise weiterzuführen und miteinander zu verknüpfen trachtet. Die erste Linie, nenn wir sie die Tradition des Wort- oder des Sprechtheaters, würde an die Dramaturgie Bernhards und Handkes anknüpfen, die andere, die Traditionslinie des sogenannten neuen Volksstücks, würde sich dem Erbe Ödön von Horváths verpflichtet fühlen und den Antretern von diesem Erbe anschließen - vor allem Peter Turrini und Felix Mitterer.<sup>37</sup>*

In einem weiteren Punkt soll darauf eingegangen werden, inwiefern der Autor das Volksstück weiterentwickelt und welche Veränderungen, bezüglich des Selbstverständnisses der Theaterform, damit einhergehen.

---

<sup>35</sup> Ebd. S.23.

<sup>36</sup> Vgl.: Ebd. S.23.

<sup>37</sup> Horvat, Dragutin: Zersprachlichung der Wirklichkeit- Zerwirklichung der Sprache: Werner Schwab. In: Horvat, Dragutin (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Zagreb: Abt. f. Germanistik d. Philos. Fak. d. Univ. Zagreb 1994. (Beiheft 2). S.101-106. Hier S. 103.

An dieser Stelle sei vorangestellt, dass bereits in den Titeln aller vier Dramen, in zumindest einer Auflage, auf die Bezüge zum Volksstück hingewiesen wird. So erschien *Sauschlachten: Ein Volksstück* (Sessler, 1974), *Jesus von Ottakring: ein Wiener Volksstück* (Wagner, 1980) und *Kein Platz für Idioten: Volksstück in drei Akten* (Brehm, 1979). Der Titel *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* deutet ebenso auf eine Verbindung zum Volksstück hin. Zur Auswahl der Dramen dieser Arbeit führte, neben den typischen Charakteristika, die Intention der Autoren. Die Bestrebungen, die die Autoren verfolgen, sind auf zwei Ebenen interessant: einerseits enttarnen sie die Schriftsteller als ‚Kinder ihrer Zeit‘ und andererseits unterscheiden sie sich damit überdeutlich von Schwab. Durch die Studenten- und 68er-Bewegung, den Wiener Aktionismus und das Forum Stadtpark, veränderte sich in der österreichischen Kulturlandschaft Vieles, jedoch verweisen Autoren wie Wilhelm Pevny (*Die Vergessenen Ziele. Wollen sich die 68er davonestehlen?* 1988) und Robert Menasse (*Seinesgleichen wird geschrieben: Die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Der österreichische Überbau*, 2005) immer wieder auf die Unzulänglichkeit der Bestrebungen, in Bezug auf gesellschaftliche Veränderungen und ein breites Umdenken in der Bevölkerung. Auch Peter Henisch hat sich in seinem Drama *Lumpazi moribundus* (1978) intensiv mit dem Volksstück auseinandergesetzt. Eine Beschreibung des Zeitgeistes findet sich jedoch in seinem Roman *Der Mai ist vorbei* (1978). Der Protagonist Paul Grünzweig kämpft mit einer Identitätskrise im Zusammenhang mit der 68er-Generation, welcher er angehört hat:

*Die Amerikaner hatten ihren schmutzigen Vietnamkrieg, die deutschen [sic.!] ihre verlogene Springerpresse, die Franzosen ihren autoritären Gaullismus, dagegen konnten man sein, dagegen ließ sich protestieren, dagegen konnte man notfalls kämpfen. Anderswo lagen die sozialen Gegensätze klarer auf der Hand, die sich daher eher zur Faust ballte, da war nicht nur der Widerspruch im Kopf. Aber wir in Wien, das manche für ein großes Altersheim hielten, und viele, auch junge, tatsächlich als solches bewohnten: wir in Österreich, eingelullt von einer Politik, die auf den Ausgleich von Interessen aus war, auf die Einebnung von Gegensätzen, das Verwischen von Widersprüchen, und die noch dazu, eigentlich segensreich, funktionierte, was hatten denn wir...?<sup>38</sup>*

Die Autoren Turrini, Korherr/Pellert und Mitterer hatten in den 1970er-Jahren das Bestreben, die Bevölkerung, das sogenannte ‚Volk‘, aufzurütteln, vor den Kopf zu stoßen und aufzuklären. Sie wollten Theater für die breite Masse schreiben, um diese dort abzuholen, wo sie sie vermuteten (aus diesem Grund sind sowohl Turrini, als auch Mitterer später zeitweise zum Fernsehen gewechselt). Sie waren Idealisten, die fest an die Wirkung des Theaters und die

---

<sup>38</sup> Henisch, Peter: *Der Mai ist vorbei*. Wien: Residenz 2004.S.166.

Macht des Skandals glaubten und daran zumindest eine Zeit lang festhielten. Für die Wahl des Volksstücks, als Mittel ihrer Bestrebungen, gibt es eine Vielzahl von möglichen Erklärungen, wie die oben genannte intendierte Breitenwirkung, oder die Überraschung im Moment der enttäuschten Erwartungen des Publikums, dem statt einem possenartigen Volksstück „die gute, alte, aber katastrophale Welt der Provinz“<sup>39</sup> vor Augen geführt wurde. Nicht selten wurden damit handfeste Theaterskandale heraufbeschworen.

*Die beiden ersten Stücke von Peter Turrini (\*1944) führten zu Skandalen. [...] Turrinis zweites Drama „Sauschlachten“ (1972) enttäuschte die damals an den Untertitel „Ein Volksstück“ geknüpften heimeligen Erwartungen, indem die Vernichtung eines Außenseiters und Phrasenverweigerers im ländlichen Milieu erzählt wird [...]. Die Gattungsbezeichnung verweist auf ein „Neues Volksstück, das an Ödön von Horváths Vorstellungen der dreißiger Jahre anknüpft und die Aufmerksamkeit besonders auf Kleinbürger, auf Außenseiter und Unterdrückte lenkt - in einer Wiener Spielart von Herwig Seeböck (Haushalt oder die Sandhasen, 1971), Peter Henisch (lumpazi moribundus, 1974), Helmut Korherr und Wilhelm Pellert (Jesus von Ottakring, 1974)“.<sup>40</sup>*

Dass das Hauptaugenmerk in den Dramen auf die Außenseiter der Gesellschaft gelegt wird, ist ein typisches Merkmal für die kritischen Volksstücke. Es geht um die Gegenüberstellung der Ausgeschlossenen und dem ‚Volk‘, wodurch eine negative Darstellung der Bevölkerung entsteht und woraus wiederum die Gesellschaftskritik hervorgeht. Jürgen Schröder beschreibt die Situation der Autoren wie folgt:

*Aber wie die Revolution blieb auch das „Volk“ eine „Metapher“, eine literarische Fiktion. Und wie die Revolutionsdramen der sechziger Jahre von der unglücklichen Liebe der Intellektuellen zur Politik kündeten, sprach sich in den Volksstücken ihr gebrochenes Verhältnis zum Volk aus, einer imaginären Größe, die bis heute niemand zu definieren vermag. Es sprach sich die Enttäuschung darüber aus, nirgendwo ein positives, handlungsfähiges „Volk“ entdecken zu können und der Zorn darüber, überall nur auf ein angeblich depraviertes, ohnmächtiges und postfaschistisches „Volk“ zu stoßen. So seltsam es klingt: die Volksstücke dieser Zeit setzten die alte deutsche Geschichte von der unglücklichen Liebe zwischen Intellektuellen und Volk fort, sie erzählten weitaus mehr von der Abneigung als von der Zuneigung ihrer Autoren zum Volk.<sup>41</sup>*

---

<sup>39</sup> Kormann, Eva: Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Hassel, Ursula und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposions, University College Dublin. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1992. (Bd. 23), S.101-108. Hier S. 101.

<sup>40</sup> Zeyringer, Klaus: Kabarett, Schocktheater. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012.S.650-653. Hier S.651.

<sup>41</sup> Schröder, Jürgen: Die Suche nach dem Volk: Das »neue Volksstück«. In: Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Beck<sup>2</sup> 2006. S.488-497. Hier S. 488.

Die Anschauung, die Autoren würden vor allen Dingen über sich selbst schreiben, sich in den Außenseiterfiguren darstellen, ist weit verbreitet. Jedoch ist gerade im Vergleich mit Schwabs *Volksvernichtung* überdeutlich zu erkennen, dass die Autoren der 1970er-Jahre durchaus noch die Hoffnung hatten, mit ihren Werken die Gesellschaft zu verändern, aufzurütteln, oder sie zumindest zu verärgern. *Jesus von Ottakring* basiert immerhin auf einer wahren Begebenheit: 1970 wurde in Wien ein Obdachloser beschuldigt 50 Schilling gestohlen zu haben. Daraufhin wurde er von einem aufgebrachten Mob erschlagen. Und auch *Kein Platz für Idioten* ist an eine wahre Begebenheit angelehnt. Mitterer betont sogar im Vorwort zum Stück seine Absicht:

*Trotzdem sollte man natürlich die Wirkung eines Theaterstückes - der Literatur überhaupt – nicht überschätzen. Es kann die Wirkung immer nur ein winziger Bestandteil der Bemühungen all jener Menschen sein, die guten Willens sind und außerdem oftmals eine gesunde Wut über gesellschaftliche Mißstände im Bauch tragen.*<sup>42</sup>

Werner Schwabs *Volksvernichtung* stellt eine Weiterentwicklung des Theatergedankens der 1970er-Jahre, des ‚Volkstheateridealismus‘, dar. Wie Werner Schwab es bewerkstelligt, sich eine Dramenform quasi einzuverleiben und sie zugleich zu zerstören, soll das Thema dieser Arbeit sein.

## 4. Textanalyse

In der folgenden Textanalyse wird auf das Milieu und damit einhergehend auf die sozialen Schichten und das Personal der Dramen sowie deren Handlung eingegangen. Anschließend wird sich den Themenbereichen gewidmet, bevor sich die Arbeit der Sprache zuwendet.

### 4.1. Milieu und Handlung

Bei der Beschreibung des jeweiligen Milieus der Stücke, konzentriert sich die Betrachtung auf das Personal und die sozialen Schichten. Des Weiteren wird eine kurze Inhaltsangabe zu den vier Stücken damit einhergehen.

In *Sauschlachten* gibt es insgesamt 10 Figuren, eingeteilt in Familie, Gesinde und Dorfhonoratioren. Die Figuren werden in den Regieanweisungen nicht beschrieben, die einzigen Eigenschaften, die Erwähnung finden, sind: „VOLTE der grunzende Bauernsohn“,

---

<sup>42</sup> Mitterer, Felix: Zur Entstehungsgeschichte des Stückes. In: Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. Wien, München: Sessler 1981. S.5.

„FRANZ ihr [von Mutter und Vater, die ansonsten nicht näher beschrieben werden. Anm.] unehelicher Sohn“, „RESL die junge Magd“, „SEPP der alte Knecht“. Mutter und Vater werden nur als Tonhofbauer und Tonhofbäuerin angeführt. ‚Volte‘ heißt eigentlich Valentin, wird aber von den anderen Figuren stets in dieser Kurzform angesprochen. Lokalisiert wird das Drama folgendermaßen: „Die gute Stube des Tonhofbauern. Ein typisch bäuerliches Bühnenbild, welches zwar nicht der Wirklichkeit, aber der Tradition dieses Genres entspricht.“<sup>43</sup> *Sauschlachten* spielt also offensichtlich im bäuerlichen Milieu auf dem Land. Es sind keine armen Bauern, aber auch keine Großbauern, sondern ein ganz durchschnittlicher Landwirtschaftsbetrieb. Dieser Umstand ist daran zu erkennen, dass sie sowohl Magd als auch Knecht beschäftigen.

Die Handlung von *Sauschlachten* lässt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen: Valentin, genannte Volte, hört aus unerfindlichen Gründen (für die Leute am Hof) auf zu sprechen und grunzt stattdessen. Sie versuchen ihn dazu zu überreden, wieder zu sprechen, und als sie mit dieser Methode scheitern, beginnen der Knecht, Sepp, und der Bruder, Franz, damit, Valentin zu quälen. Zugegen sind auch die Magd sowie Mutter und Vater. Der Pfarrer, der Doktor, der Rechtsanwalt und der Lehrer werden zu Rate gezogen, jedoch können diese der Familie auch nicht weiterhelfen und bringen lediglich ihre zweifelhafte Sicht der Dinge zum Ausdruck. Da sich Valentin artikuliert wie ein Schwein, befindet es die versammelte Gesellschaft schlussendlich als naheliegend, ihn auch zu behandeln, wie ein Schwein, und so schlachtet ihn die Familie im Hinterhof.

Das Drama spielt also im bäuerlichen Milieu, das Personal am Hof scheint sehr bildungsfern und obwohl die von der Familie hochgeachteten Dorfhonoratioren angesehenen Berufen nachgehen, denen eine aufwendige Ausbildung vorausgeht, sind auch sie völlig unfähig, Valentins Leiden zu erkennen. Darüber hinaus sind ihre Moralvorstellungen in keiner Weise ausgeprägter, als die der Bauersleute. Als Hauptthema ist die konsequente Vernichtung eines Außenseiters zu verstehen.

*Kein Platz für Idioten* ist in einem sehr ähnlichen Milieu zu verorten wie *Sauschlachten*. Auch hier ist das Personal sehr überschaubar und besteht aus 12 Personen, wobei davon zwei Wärter sind, die einen einmaligen, sehr kurzen Auftritt in der letzten Szene haben. Hauptfiguren sind der ALTE, er heißt ‚Hans‘, beziehungsweise wird er ‚Hons‘ genannt und der JUNGE, der eigentlich Sebastian heißt, jedoch Wastl genannt wird und der vom Alten liebevoll als ‚Mandl‘

---

<sup>43</sup> Hier und im Weiteren zitiert nach: Turrini, Peter: *Sauschlachten*. In: Hassler, Silke (Hg.): *Rozznjogd/ Rattenjagd. Sauschlachten. Dialektstücke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. S. 81–126.

(also ‚Männchen‘) bezeichnet wird. Darüber hinaus gibt es die MÖLLINGER- BÄUERIN, sie ist die Mutter von Sebastian, den WIRTEN, der gleichzeitig auch der Bürgermeister des Dorfes ist, die KELLNERIN, Traudl, den 1.GAST und den 2. GAST, den GENDARMEN, den TOURISTEN und die FRAU DES TOURISTEN, und wie erwähnt, den 1. und den 2. Wärter. In der Auflistung der Personen werden keinerlei Angaben zu Äußerlichkeiten oder Eigenschaften der Figuren gemacht.

Die Handlung beginnt damit, dass der Alte die Möllinger-Bäuerin besucht, um in Erfahrung zu bringen, ob sie seine Hilfe auf dem Feld braucht. Als er sieht, wie schlecht die Frau mit ihrem behinderten Sohn umgeht, kommen sie überein, dass Wastl von nun an beim dem Alten wohnen soll. Das Arrangement ist zum beidseitigen Vorteil, Wastl entwickelt sich körperlich und geistig sehr gut in der Obhut des Alten. Als sie jedoch in das Wirtshaus gehen, werden sie vom Bürgermeister, der von den anderen Gästen dazu angestachelt wurde, gebeten, in Zukunft das Gasthaus nicht mehr zu besuchen, da der Wirt und die Dorfbewohner der Meinung sind, dass der behinderte Wastl durch seine Anwesenheit, die erhofften Touristen vom Besuch der Gaststätte abhalten wird.

Als der Alte und Wastl einige Zeit später gemeinsam in ihrer Stube den Geburtstag des Jungen feiern, trifft überstürzt ein Bekannter des Alten ein, der ihm erklärt, Wastl habe ein Nachbarsmädchen vergewaltigen wollen und dass er sogleich in die Psychiatrie zwangseingewiesen werden soll. Wastl gesteht einen Zwischenfall, bei dem er auf das badende Mädchen getroffen sei und ihr wohl aus kindlicher Neugier sein Geschlechtsteil zum Vergleich zeigte. Da dem Jungen nicht klar ist, dass er etwas Unangebrachtes getan hat, gibt der Alte sich die ganze Schuld für den Vorfall, da er es verabsäumt hat, Wastl aufzuklären.

Zum Schluss wird Wastl von den zwei Wärtern unter heftigem Protest des Alten abgeführt. Das Personal ist also Teil der bäuerlichen, beziehungsweise der Arbeiterschicht. Das Hauptthema hier ist die Gier der Menschen, folglich also die Kapitalismuskritik und ebenfalls der Umgang mit Außenseitern.

In *Jesus von Ottakring* ist das Milieu etwas anders, als in *Sauschlachten* und *Kein Platz für Idioten*. Wie der Titel schon sagt, spielt das Drama in Ottakring, also in einem Wiener Gemeindebezirk. Es gibt in diesem Drama auch eine sehr viel größere Anzahl an Figuren, also in den vorangegangenen.

Die Hauptfiguren sind ‚Direktor Leprecht‘, er ist der Besitzer des Hauses und der Brotfabrik. Er hat einen Sohn, ‚Peter Leprecht‘. Weiters gibt es den ‚Major a.D‘. und seine Tochter ‚Frau

Anger‘, wie deren Mann ‚Herr Anger‘ und deren gemeinsames Kind, ‚Franzi‘. ‚Frau Blockner‘ ist die Wohnungsnachbarin von ‚Frau Anger‘ und ‚Annemarie‘ ist die Untermieterin von ‚Frau Blockner‘. Weiters kommen im Stück ein Schachpartner, Halbwüchsige, Anhänger von Jesus, Polizisten, Arbeiter, etc. vor.

‚Jesus‘, eigentlich ‚Ferdinand Novacek‘, kommt als Figur im Stück nicht vor und erscheint somit auch nicht in der Auflistung der Personen. Keine der Figuren wird in der Auflistung beschrieben, weder äußerlich, noch charakterlich.

Das Drama beginnt mit der Enthüllung einer Gedenktafel zu Ehren Ferdinand Novaceks. Nach dieser ersten Szene wird einige Jahre zurückgeblickt. Es wird in einigen Szenen beschrieben wie die Menschen in Ottakring zu Jesus stehen und woher ihre Abneigung gegen ihn stammt. Zu Anfang des Stückes beauftragt der Direktor drei Schläger damit, seinen Sohn anzugreifen, weil er ihm eine Lehre erteilen will. Sein Sohn Peter ist ein Anhänger von Ferdinand Novacek und in den Augen seines Vaters ein Nichtsnutz. Die Stimmung gegen Jesus spitzt sich im Verlauf des Stückes immer weiter zu, bis die Bewohner, allen voran der Major, Jesus in der Waschküche des Hauses in dem er wohnt, erschlagen.

Die nächste Szene zeigt ein Theaterstück, das unter anderen die Anhänger von Jesus aufführen. Gespielt wird ‚Jesus vor Pilatus‘.

In der letzten Szene sind Frau Blockner und Frau Anger am Friedhof anzutreffen, wie sie sich darüber zanken, welche von ihnen den teureren Grabschmuck für Jesus gekauft habe.

Das Personal ist im Großen und Ganzen der Arbeiterklasse zuzuordnen, eine Ausnahme bildet der Direktor. Durch seinen Besitz ist er eher dem Bürgertum angehörig, ebenso sein Sohn.

In der *Volkvernichtung* verhält es sich etwas anders, hier wird auch mehr Bedeutung auf die Zugehörigkeit der Figuren zur jeweiligen Schicht gelegt. Dieser Umstand ist bereits an den Regieanweisungen erkennbar. In der Anweisung zum Raum des Stückes werden eindeutige Zuordnungen zu sozialen Schichten dargestellt:

*Erster Akt: Die Behausung Frau Wurms, Zimmer mit Kochnische im Querschnitt. Ein Ehebett, darüber religiöser Kitsch, alte Kalender etcetera, im Vordergrund die unterschiedlichsten Gebrauchsgegenstände, sogar Gartenwerkzeug. Ein ärmlicher, aber durchaus aufgeräumter Fetzenmarkt.*

*Zweiter Akt: Das Wohnzimmer der Familie Kovacic. Neue, grauenhafte Einrichtung, Angestelltengeschmack, ein bißchen teuer und viel Angeberei.*

*Dritter und vierter Akt: Das Speisezimmer der Frau Grollfeuer, alles düster, alt und kostbar. Überall stehen angebrochenen Schnapsflaschen und Gläser herum.*<sup>44</sup>

Hier ist also erkennbar, dass sich Frau Wurm und ihr Sohn auf der untersten sozialen Ebene des Hauses befinden. Sie gehören der Arbeiterklasse an, da Frau Wurm jedoch pensioniert ist und Herrmann sich weigert, einem anderen Beruf, als dem des Künstlers nachzugehen, sind sie verarmt.

Auch die Kovacics gehören zu Arbeiterklasse, da sie jedoch jung sind und Herr Kovacic sich als besonders großartigen Arbeiter bezeichnet („KOVACIC: Das hat er wieder ausgezeichnet in den Betrieb hineingearbeitet, der Kovacic, der wird halt von seiner Arbeit verstanden, der Kovacic.“ (V 142)), haben sie es zu mäßigem Wohlstand gebracht, auf den sie jedoch besonders stolz sind.

Frau Grollfeuer gehört dem Bürgertum an. Ihr verstorbener Mann war Professor und so haben sie es zu einigem Wohlstand gebracht. Die unterschiedlichen sozialen Schichten verhalten sich, wie in Volksstücken üblich: die unteren Ebenen streben nach oben. Herrmann Wurm träumt von einer Karriere als Künstler, für die Kovacic ist es ein Herzenswunsch die Wohnung der Frau Grollfeuer von innen betrachten zu dürfen.<sup>45</sup>

Festzuhalten ist also, dass sich das Milieu in *Sauschlachten* und in *Kein Platz für Idioten* sehr ähnelt. Allerdings findet die Handlung in *Sauschlachten* im Kreis der Familie statt, auch die Dorfhonoratioren werden in das Haus eingeladen. Es gibt, abgesehen von ihnen, auch keine großen sozialen Unterschiede, ihre Position ist jedoch für die Familie und das Gesinde außerhalb ihrer Reichweite, daher gibt es auch kein Streben der unteren Ebenen nach oben. In *Kein Platz für Idioten* spielt sich die Handlung teilweise in der Öffentlichkeit ab. Hier ist vor allem erkennbar, dass das ganze Dorf, und allen voran der Bürgermeister, nach oben strebt, da sie ohne Rücksicht auf Verluste angestrengt versuchen, mehr Tourismus in ihren Ort zu bringen. Große soziale Unterschiede zwischen den Personen sind auch hier nicht anzutreffen. In *Jesus von Ottakring* sind die sozialen Unterschiede ebenfalls marginal, wie erwähnt mit Ausnahme des Direktors, allerdings ist auch hier kein Streben nach einer oberen Schicht der Figuren erkennbar. Sie machen sich eher Sorgen um das Ansehen ihres Bezirks.

---

<sup>44</sup> Hier und im Weiteren zitiert nach: Schwab, Werner: *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie*. In: *Fäkaliendramen*. Graz, Wien: Droschl<sup>7</sup> (1991), S.121-177. Hier S. 124.

<sup>45</sup> Vgl.: Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen, Basel: Stauffenburg-Verlag 1997. (Stauffenburg-Colloquium, 41).S.194.

In der *Volksvernichtung* hingegen, werden drei eindeutige Schichten dargestellt, von denen vor allem die mittlere an ihrem Aufstieg interessiert ist. Diese Trennung ist ein charakteristisches Merkmal der Altwiener Volkskomödie: „Die Struktur [der *Volksvernichtung*, Anm.] gemahnt an die Trennung der Sphären, wie wir sie aus den Altwiener Volkskomödien kennen.“<sup>46</sup>

Das Milieu in den kritischen Volksstücken der 1970er-Jahre, unterscheidet sich demnach von dem der *Volksvernichtung*. Allerdings lehnt sich Schwab in seinem Stück an die Altwiener Volkskomödie an und so beziehen sich doch alle Autoren wiederum auf denselben Ursprung.

## 4.2. Themenbereiche

Unter diesem Punkt werden folgende Themen der Dramen bearbeitet: Die Außenseiterproblematik, Nachbarschaft als soziale Kontrollinstanz, Ausländerfeindlichkeit, Doppelmoral und Heuchelei, nationalsozialistisches und völkisches Gedankengut, Kapitalismuskritik, Körperlichkeit und damit einhergehend psychische und physische Gewalt, Sexualität und Tod.

### 4.2.1. Außenseiterproblematik

Die Außenseiterproblematik ist ein typisches Thema des kritischen Volksstücks und zieht sich durch etliche Werke. Angefangen bei Marianne aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* und Elisabeth in *Glaube Liebe Hoffnung* hat sich die Thematik des Außenseiters bzw. der Außenseiterin, beharrlich als Element des kritischen Volksstücks gehalten.

*Die Entfremdungsproblematik bildet einen roten Faden, der sich durch fast alle neuen kritischen Volksstücke zieht. In den Stücken, die im städtischen Arbeitermilieu spielen, wie etwa in Heinrich Henkels Eisenwischer oder Franz Xaver Kroetz' Nicht Fisch nicht Fleisch, liegt der Akzent oft auf der durch kapitalistische Produktionsverhältnisse verhinderten Selbstentfaltung des Individuums, während es bei den Bühnenhandlungen, die sich auf dem Land abspielen, eher um die Ausgrenzung von Personen geht, die von den in der Gemeinschaft geltenden Beziehungs- und Verhaltensnormen abweichen.<sup>47</sup>*

---

<sup>46</sup> Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. S.193.

<sup>47</sup> Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“: Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum. In: Hassel, Ursula und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar- 2. März. Tübingen: Stauffenburg 1991, S. 247–260. Hier S. 247.

Obwohl die Außenseiterfigur durchaus keine Erfindung der kritischen Volksstückschreiber ist, ist eine Häufung solcher Figuren in den Dramen der frühen 1970er-Jahre auffällig. Die 1970er-Jahre waren eine Art Übergangszeit, die Gesellschaft veränderte sich, die politische und soziale Lage war unsicher. Diese Umstände können durchaus als Grundvoraussetzung, oder Nährboden, für die Entstehung der Außenseiterfigur angesehen werden. Denn an Hand dieser war es den Autoren möglich, die Probleme und Fragen der Zeit anzusprechen und deren Mechanismen zu Entlarven.<sup>48</sup>

Die Außenseiterfiguren der Autoren Turrini, Kroetz, Korherr und Pellert werden eindeutig als Mittel der Gesellschaftskritik genutzt. Es geht dabei weniger darum, das Leben und Verhalten von, zum Beispiel, Behinderten darzustellen, sondern wie die Gesellschaft auf Menschen reagiert, die von der Norm abweichen. „Heute [...] verdeutlicht der pathologische Außenseiter eine Konfliktsituation mit der Gesellschaft und gleicht damit den übrigen Außenseitergestalten, die in der Gegenwart fast alle Austragungsort von gesellschaftlichen Konflikten sind.“<sup>49</sup>

Ausgeschlossen werden die jeweiligen Figuren gewöhnlich aus der Familie, oder der Dorfgemeinschaft. Jede Gemeinschaft steht jedoch symbolisch für die gesamte Gesellschaft. Häufig geht auch der Ausschluss aus der Familie, sei es aus materiellen oder anderen Gründen, der Ablehnung durch die Gesellschaft voraus.

Die Gründe für den Ausschluss sind sehr vielfältig. Am häufigsten werden jedoch Figuren ausgeschlossen, die in den Augen der Gemeinschaft entweder ‚nutzlos‘ oder ‚unmoralisch‘ sind. ‚Nutzlos‘ meint hier, dass sie auf Grund ihrer verminderten Arbeitsleistung, sei es durch Krankheit, Behinderung, oder Alter, nicht als wertvolles Mitglied der Gesellschaft gesehen werden.

*Man kann die Außenseiter aufteilen in diejenigen, die sich nicht in die Gesellschaft einfügen wollen, und diejenigen, die es nicht können. Dabei beobachtet man, daß der freiwillige Außenseiter erst dann als solcher eingestuft wird, wenn er ein gleichgültiges oder ablehnendes Verhalten gegen moralische, gesetzliche, eben allgemein gesellschaftlich Mindestanforderungen öffentlich zeigt.<sup>50</sup>*

Als ‚unmoralisch‘ wird mitunter jede Eigenschaft gewertet, die nicht dem willkürlich bestimmten Wertekanon entspricht. Diese Willkür wird von den Autoren häufig dadurch betont, dass sich die ausschließenden Figuren der Gruppe in ihrer Moral sowohl widersprechen, als

---

<sup>48</sup> Vgl. Neubert, Brigitte: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn: Bouvier 1977 (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 3). S. 109.

<sup>49</sup> Ebd. S. 103.

<sup>50</sup> Ebd. S. 16.

auch ihren eigens auferlegten Erwartungen nicht gerecht werden können. Jede noch so kleine Abweichung von der Norm kann für die Gemeinschaft in den kritischen Volksstücken ausreichend sein, um eine Figur kategorisch auszuschließen. „Andere Gruppen als minderwertig abzustempeln, ist eine der Waffen, die überlegenen Gruppen in einem Machtbalance-Kampf verwenden, zur Behauptung ihrer sozialen Überlegenheit.“<sup>51</sup>

Valentin in *Sauschlachten* etwa, wird von seiner Familie sowie vom Knecht und der Magd ausgeschlossen, weil er anstatt zu sprechen, nur grunzt. Turrini äußert sich dazu folgendermaßen: „Bei dem Bauernsohn Valentin, dem Grunzer, handelt es sich um keinen intellektuellen Sprachverweigerer, das Grunzen ist keine Weltanschauung, sondern: hier reagiert ein Mensch aus einer physischen und psychischen Bedrängung. Die Seele diese Menschen wurde zerstört, noch bevor man dasselbe mit seinem Körper macht.“<sup>52</sup> Valentin entschließt sich nicht dazu, sondern kann nicht mehr sprechen, obwohl er es zuvor konnte: „Bauer: [...] ...sag ein Wort, Volte... so wie früher... schau, Volte... sag MAMA...MAMA!!!“ (S 86) Da Valentin also nur grunzt anstatt zu sprechen, wird er folglich von den anderen Figuren behandelt wie ein Schwein: „*Sauschlachten* ist eine Parabel. Es erzählt die Geschichte eines Außenseiters bis zu seiner Konsequenzen Vernichtung.“<sup>53</sup> Valentin ist demnach psychisch derart am Ende, dass er seine Veränderung auch nicht mehr steuern kann.

Die Metamorphose ist in Mythen und Märchen eine die Sprache übersteigende, hinweisende bildliche Geste. Sprachkritik oder -negierung, nutzt die Metamorphose als Hindeutung auf das außerhalb von Vernunft und Sprache liegende, den Körper. Das Körperliche dient als Zufluchtsort, wird jedoch nicht aus freien Stücken gewählt, sondern ist der einzige Weg auf der Flucht vor der Sprache, der einzige Ort, wohin die Sprache nicht folgen kann. Davon ausgehend, dass der Mensch ein breiteres emotionales Spektrum hat, als er ausdrücken oder denken kann, entsteht eine Unvereinbarkeit dieser Sphären. So tritt die Metamorphose zumeist

---

<sup>51</sup> Elias, Norbert und John L. Scotson: *Etablierte und Außenseiter*. Übersetzt aus dem Englischen von Michael Schröter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. S. 14.

<sup>52</sup> Turrini, Peter: *Meinem allzuliebten Heimatlande gewidmet*. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): *Turrini Lesebuch*. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.126.

Anm.: Häufig werden, besonders Turrinis Außenseiterfiguren, auf die Biographie des Autors zurückgeführt. Und tatsächlich lassen sich sowohl zwischen Schwab und Turrini, als auch zwischen den jeweiligen Figuren und ihren Schöpfern Parallelen feststellen. Turrini meint dazu: „*Sauschlachten* ist, nebst vielem Halbwahren und Wahren, das über dieses Stück geschrieben wurde, ganz einfach die Geschichte eines Menschen, der nicht in seine Umgebung paßt. Ich identifiziere mich mit der Hauptfigur dieses Stückes.“ (In: Turrini, Peter: *Aktueller Nachsatz*. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): *Turrini Lesebuch*. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.126.) In dieser Arbeit sollen jedoch jedwede biographische Bezüge auf die Autoren ausgespart werden, da sie für die vorliegende Fragestellung keinerlei Relevanz beinhalten.

<sup>53</sup> Ebd. S.126.

in Szenen zu Tage, in welchen sich die Figur in einem Grenzbereich befindet, etwa in Lebensgefahr oder unmenschlichen psychischen Qualen ausgesetzt ist.<sup>54</sup>

Diese Situation scheint auf Valentin zuzutreffen. Auch er befand sich zuvor in einer emotional äußerst schwierigen Situation, die ihn zum Außenseiter machte, wodurch er nicht mehr in der Lage war, sich auszudrücken und folglich von den Anderen dafür bestraft wurde. Es kann angenommen werden, dass Valentin auf Grund seiner geistigen Begabung, von seiner Familie als Fremdkörper wahrgenommen wird. Dies ist ein durchaus nicht unübliches Motiv für die Ausgrenzung eines Individuums. „Mit anderen Worten: er [Valentin] wies eine 'abnormale' Sensibilität auf und versuchte, über die Schranken des eigenen Kulturkreises hinauszuschauen. Die Ausgrenzungsmuster sind manchmal von einer unvoraussehbaren Willkür gekennzeichnet.“<sup>55</sup>

Wastl, in *Kein Platz für Idioten*, wird wegen seiner geistigen Behinderung ausgeschlossen. In seinem Fall kommt jedoch wesentlich eindrücklicher der Aspekt der unzulänglichen Arbeitsleistung zu tragen, als bei Valentin.

Möllinger-Bäuerin: [...] *Olles tuat ma weh. Jedn oanzelnen Knochen spür i. - Des is a Lebn! - Wenn ma wenigstens Kinder ghobt hätt. I moan, außer dem Nixnutz do. (Der Junge hebt den Kopf, schaut in Richtung Bäuerin.) Donn hätt ma wenigstens a Hilfe. A Orweitskraft. Und koan unnützn Fresser. Owa so... Es is schon a Unglück. So a Mißgeburt homma miaßn in d'Welt setzn! (Der Junge senkt den Kopf, wird verkrampfter.) Mei Lebtog wer i mi schamen! (Der Alte ist unruhig, weil er den Jungen unter dem Tisch weiß).*<sup>56</sup>

Er wird durch seine Behinderung für seine Mutter zu einer mühsamen Last, ein nutzloser Junge, den sie durchfüttern muss.

*Auch im Falle Wastls findet eine progressive Ausgrenzung statt: zunächst aus dem Familienverband, dann aus dem kommerziellen Bereich (Wirtshaus) und schließlich aus der ganzen Gemeinschaft, und dies, obwohl er durch die pädagogische und therapeutische Zuwendung des Alten eine genau entgegengesetzte Aufwärtskurve in seiner Kommunikationsfähigkeit durchgemacht hat. Die Gemeinschaft will ein Opfer, auch wenn ihr Zielobjekt schon längst nicht mehr so beschaffen ist wie am Ausgangspunkt. Sie bleibt, von ihrem eigenen Säuberungstrieb besessen, blind für Wastls Resozialisierung. Die festverwurzelten Denkmuster bleiben intakt.*<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. Scharold, Irmgard: Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des „Anderen“ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio. Heidelberg: C. Winter 2000 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 10). S.51-52.

<sup>55</sup> Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“. S. 256.

<sup>56</sup> Hier und im Weiteren zitiert nach: Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*. Wien, München: Sessler 1981. S.16-18.

<sup>57</sup> Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“. S.255-256.

Bei *Jesus von Ottakring* ist die Ausgrenzung auch formal sehr eindrücklich gestaltet, da er, Jesus, selbst in dem Stück nicht spricht, es wird nur über ihn gesprochen. Der Grund für den Ausschluss der besagten Figur ist etwas komplexer, als bei vorangegangenen Dramen. Im Text wird nicht klar, warum Jesus vom Großteil der Dorfbewohner als Störenfried wahrgenommen wird. Klar wird lediglich, dass er viel mit Leuten spricht und ihnen zuhört, die Bibel zitiert, jedoch von der Kirche als Institution nicht viel hält. Ein Umstand, der sowohl auf Jesus, als auch auf Valentin zu treffen könnte, ist die geistige Überlegenheit gegenüber der Gemeinschaft. „Es besteht die Möglichkeit, daß sich der potentielle Außenseiter etwa durch geistige Entwicklung über den Gruppenhorizont hinaus fortentwickelt und daher Spannungen eintreten, die zur Isolierung des Außenseiters führen.“<sup>58</sup> Hierbei ist nicht wichtig, ob gelegentlich Verhaltensnormen verletzt werden, sondern ausschlaggebend ist die grundsätzliche Ablehnung von Werten und wiederholtes entgegengesetztes Verhalten des Außenseiters. Und so wird jene Figur zuerst an den Gruppenrand gedrängt, was zu Folge hat, dass sich die Gruppe durch den Außenstehenden gefährdet fühlt und ihn immer mehr aus der Gemeinschaft hinausdrängt.<sup>59</sup>

Jesus ist am ehesten als politischer Außenseiter einzustufen. Beim politischen Außenseiter wird die unterschiedliche Einschätzung gesellschaftlicher Normen und Wertvorstellungen besonders deutlich. In der Regel verfolgt dieser Typ des Außenseiters der Verwirklichung einer, von der Gesellschaft als Utopie definierten, Idee von einer „besseren“ Gesellschaft und stellt damit die politische Wirklichkeit der existierenden Gemeinschaft in Frage.<sup>60</sup>

Es werden allerlei haltlose Beschuldigungen gegen Jesus vorgebracht. Vorgeworfen wird ihm zum Beispiel Arbeitsscheu: „Direktor: Überhaupt nicht. Vom ersten Arbeitstag an gab es Klagen und das blieb bis zum letzten so. Seine Arbeitsleistung betrug nach der ersten Woche gleich null. Null komma Josef. Er predigte, agitierte oder polemisierte, dachte aber nicht im Entferntesten daran, zu arbeiten.“<sup>61</sup>

Auch seine langen Haare sind Anstoß für Gerede unter den Dorfbewohnern: „1.Polizist: [...] lange Haar san gewissermaßen da Ausweis fia arbeitsscheiches Gsindel- tagtäglich kumman Beschwerden!“ (JO 27) Sogar Homosexualität glauben die Nachbarn seinen Augen anzusehen: „Frau Anger: Eine Tratschen ist sie! Das kann man ruhig laut sagen- aber in punkto Jesus hat sie recht. – Schau - es muß jo an Grund habn - wenn früher sovü Gschichten gmocht worden

---

<sup>58</sup> Neubert, Brigitte: *Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945*. S. 15.

<sup>59</sup> Vgl.: Ebd. S. 13.

<sup>60</sup> Ebd. S.12-13.

<sup>61</sup> Hier und im Weiteren zitiert nach: Korherr, Helmut und Wilhelm Pellert: *Jesus von Ottakring*. Ein Wiener Volksstück. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1980. S.51.

san: politische Agitation, Religionsverhöhnung, Jugendverführung - wann man an nie mit an Madl sicht... i sog dir - der Jesus is so a n e r. Der hod des verdächtige Glänzen in de Augn.“ (JO 69) Die geringste Abweichung von der Norm kann ausreichend sein, um von der Gemeinschaft, auf Grund völlig unhaltbarer Vorwürfe, ausgeschlossen zu werden. Für den Außenseiter kann dies verheerende Folgen haben.

*Außenseiter brechen aus dem Bereich der sozialen Kontrolle, die innerhalb jeder Gruppe herrscht, aus oder werden von der Gruppe ausgestoßen. Gleichzeitig wird das Geflecht gegenseitiger Abhängigkeit zerstört. Je weiter diese Zerstörung schreitet, desto unabhängiger wird der Außenseiter. Die notwendige soziale Kontrolle innerhalb einer Gruppe äußert sich in Lohn und Strafe, welche von der Gruppe bestimmte Gruppenmitglieder den anderen gegenüber aussprechen. Beim Außenseiter erhöht sich das Maß der Strafen und Strafandrohungen zumindest während des Prozesses der Desintegration unverhältnismäßig.<sup>62</sup>*

In Werner Schwabs *Volksvernichtung* ist Herrmann der Außenseiter. Bereits die Personenbeschreibung von Schwab weist darauf hin: „Der Sohn von Frau Wurm. Zirka dreißig Jahre alt, Klumpfuß, grotesk und verloren wirkend, mehr ist dazu nicht zuzusagen.“ (V 123) Auch er ist durch eine Behinderung beeinträchtigt, wenn es auch keine gravierende ist. Herrmann ist, wie Wastl, in den Augen seiner Mutter völlig nutzlos, da er anstatt einer ‚anständigen‘ Arbeit nachzugehen, versucht sich als Künstler zu etablieren. Auch Frau Wurm sieht ihren Sohn, wie die Möllinger Bäuerin in Mitterers Stück, als Strafe Gottes an: „FRAU WURM (*brüllt:*) Behalte deinen dreckigen Mund in deiner Sünde. In meinem Bauch hat dein Vater mein Grab geschaufelt.“ (V 131) Und weil Herrmann ihren einzigen dreifarbenen Teller versehentlich zerbricht, meint sie zum Abschluss einer langen Tirade: „FRAU WURM: [...] Ich muß von einem jeden Kilo Strafe, das über der Welt verteilt wird, ein dreiviertel Kilo auf meinen Buckel hinaufnehmen.“ (V 132) Jedoch ist Herrmann eher in die Kategorie des freiwilligen, oder politischen Außenseiters zu sehen, worauf seinen Ambitionen als Künstler hinweisen. Auf ihn treffen die bereits weiter oben erwähnten Merkmale eines Außenseiters zu, der in der Stadt und im Arbeitermilieu lebt. An seinem Wunsch Künstler zu werden und an der Reaktion seiner Mutter darauf, wird eindeutig die Unterdrückung der Selbstentfaltung des Individuums, durch kapitalistische Produktionsverhältnisse, sichtbar.

Die Rolle des Außenseiters ist in allen vier Dramen zentral. In all diesen Stücken sind diese Figuren durch ihr äußerliches Auftreten stigmatisiert: Valentin kann nicht sprechen, Wastl ist geistig behindert, Jesus hat lange Haare und Herrmann einen Klumpfuß. Allen Vieren ist

---

<sup>62</sup> Neubert, Brigitte: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. S. 15.

ebenfalls gemein, dass sie keiner gewinnbringenden Arbeit nachgehen. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Besorgnis der Gruppe über ihren Ruf in der Nachbarschaft, worauf weiter unten in dieser Arbeit eingegangen wird.

Eine Parallele zwischen *Kein Platz für Idioten* und *Volkvernichtung* ist die Solidarisierung zweier Außenseiter. Der Alte in Mitterers Stück, der sich des Jungen annimmt, steht, genau wie Wastl, am Rand der Gesellschaft. Doch auch Frau Grollfeuer in Schwabs Drama scheint eine Art Zuneigung gegenüber Herrmann zu empfinden:

*FRAU GROLLFEUER: Ha, einen schönen Tag... eine perverse Taktlosigkeit, als wünschte Sie mir ein schönes Leben, dieses Weiberaas./ (zu Herrmann) Komm her, mein kleiner Idiot. (Herrmann kniet vor ihr nieder und schluchzt in ihr Kleid.) Haben Sie dich wieder gequält? Haben Sie dich wieder nicht deine schlechten Bilder malen lassen...? Mein armes Krüppelchen, mein armes abgetakeltes Würmchen. [...]. (V 140-142)*

Diese Szene sticht im Stück heraus, da sie die einzige ist, in der eine Art positive Zwischenmenschlichkeit zu Tage tritt. Frau Grollfeuer ist, trotz ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung als Witwe eines verstorbenen Professors, gewissermaßen ausgeschlossen. Sie kann durchaus als Außenseiterin verstanden werden, dies wird auch durch ihre eigene Beschreibung ihrer Situation deutlich, die sie in einem langen, komplizierten Monolog äußert:

*FRAU GROLLFEUER: [...] Ich bin endgültig alleinig geworden in einer sich zuspitzenden Geräuscharmheit. [...]. Ich wollte mich mit mir niederbetrügen... probierhalber, sicherheitshalber. Es gibt keinen Menschen für einen Menschen, es gibt nur die Sinnestäuschung. Ich lüge seit Jahrzehnten keine Freundlichkeit zwischen zwei Körper hinein. Es war nichts... nie... [...]. Als junger Frauenmensch... ein begehrtes Stück Menschenfleisch... lebenslängliche Ablehnung... Verweise und ständige Entsorgungen, Menschenhaß, Herrenmensch, Überhure ohne Freier... ein anorganischer Fanatismus. Alles Wertvolle hat sich immer ziemlich schnell umgebracht. [...]. (V 170)*

Außerdem wird Frau Grollfeuer von den Kovacics wiederholt als ‚Hexe‘ bezeichnet, was auf ein Abseitsstehen der Gesellschaft hindeutet.

*In allen diesen Stücken werden nicht nur etwa die Bettelkinder oder die wilde Frau, sondern Frauen überhaupt, als „Hexen“ bezeichnet. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß sich dieser Begriff etymologisch vom westgermanischen ‚hag‘, das so viel wie „Zaun“, „Hecke“ oder „Grenze“ bedeutet, herleitet. Die Hexe, sagt Wolfgang Behringer, stehe „zwischen Wildnis und Zivilisation“, zwischen Natur und Kultur, zwischen Teufel und Gott. Schon der Wortgebrauch impliziert somit eine symbolische Verbannung ins Abseits.<sup>63</sup>*

---

<sup>63</sup> Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“. S.254.

Dass sich AußenseiterInnen solidarisieren, ist durchaus nicht neu, Gerhard Scheit verweist auf diesen Umstand bei Anzengruber, welcher ebenfalls zu den Volksstückschreibern gezählt wird.<sup>64</sup>

Tatsächlich ist die Figur des Außenseiters bei Schwab jedoch beträchtlich anders, als in den zuvor beschriebenen Stücken. Herrmann ist kein schweigender Charakter, der alles über sich ergehen lässt und still seine Situation erträgt. Er wehrt sich massiv gegen die, ihn unterdrückende, Mutter. Er bedroht sie körperlich, zieht ihre Frömmigkeit ins Lächerliche, indem er ihr vorlügt, die „Neger“ (V 129) hätten den Papst erschossen, beschimpft sie und uriniert in ihre Blumentöpfe. Außerdem träumt er von einer großen Karriere als Maler in der Stadt. Auch Frau Grollfeuer ergibt sich ihrem Schicksal nicht, immerhin ist sie es, die im dritten Akt die versammelte Gesellschaft vergiftet und ersticht. Jedoch sind Herrmann und seine Mutter gefangen in einer Art gegenseitiger Co-Abhängigkeit aus der sie sich beide nicht retten können.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Außenseiter eine zentrale Rolle spielen, sich jedoch Schwabs Darstellung dahingehend von den anderen Dreien unterscheidet, als dass seine Figuren, Herrmann und Frau Grollfeuer, Widerstand leisten, wenn auch relativ erfolglos.

Bei Mitterer, Turrini und Korherr/Pellert ist zu erkennen, dass die Darstellung des Außenseiters genutzt wird, um die jeweils ausschließende Gruppe zu charakterisieren, beziehungsweise zu kritisieren, also um Gesellschaftskritik zu üben.

Dieser Umstand ist auch daran zu erkennen, dass die Außenseiter, Volte, Wastl und Jesus, von den Autoren als positive Figuren dargestellt werden. Als der Bauer, Franz und der Knecht Voltes Sachen durchsuchen, finden Sie unter Anderem ODOL-Mundwasser, eine Flöte, ein Wörterbuch, eine Photographie von einem afrikanischen Dorf und ein Bild von einem Drachen, mit der Beschriftung ‚Selma Lagerlöf‘ auf der Rückseite. Diese Beschriftung ist insofern interessant, als dass die schwedische Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf (1858-1940) in ihren Werken häufig über die Gepflogenheiten am Hof ihrer Eltern schrieb, über Heimatverbundenheit, Geborgenheit und Sicherheit. Außerdem spielt in ihrem Werk die Notwendigkeit, Schuld zu sühnen, eine nicht unbedeutende Rolle. Volte wird hier wesentlich gepflegter und weitaus gebildeter, oder zumindest interessierter als der Rest seiner Familie dargestellt.

---

<sup>64</sup> Vgl.: Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien: Deuticke 1995.S.157.

Auch in Mitterers Stück wird sowohl Wastl, als auch der Alte, positiv konnotiert. Der Alte fühlt sich sehr unwohl in der ersten Szene, in der die Bäuerin über Wastl schimpft und er den Jungen unter dem Tisch weiß. Dieser Umstand zeugt von Mitgefühl, welches den anderen Figuren gänzlich fehlt. Offensichtlich positiv ist anschließend die Bereitschaft des Alten, Wastl bei sich aufzunehmen. Durch seinen freundlichen Umgang mit dem Jungen, ist dieser in der Lage erhebliche Fortschritte in seiner geistigen Entwicklung zu erzielen. Auch als Wastl gegen Ende der Vorwurf der sexuellen Belästigung gemacht wird, wird eindeutig dargestellt, dass der Vorfall auf Grund naiver Unwissenheit geschah und keineswegs aus bösen Absichten. Doch auch hier wendet sich der Alte nicht gegen seinen Schützling, sondern gibt sich selbst die Schuld, da er es versäumt hat, Wastl sexuell aufzuklären.

Jesus wird von den Autoren relativ neutral dargestellt, was auch dem Umstand zuzuschreiben ist, dass er selbst im Stück kein Wort spricht. Nur wenige Bemerkungen der Dorfbewohner, beziehungsweise seiner Anhänger, lassen die Figur auf den Rezipienten, oder die Rezipientin, eher positiv wirken. Zum Beispiel ist auffallend, dass Jesus eine offene Abneigung gegen die offizielle Kirche hegt, was durch die Aussage von Peter ersichtlich wird: „Der Jesus is allergisch gegn Priestergwandeln. Schaun aus wia vom Maskenball, sogt er ollawäi.“ (SO 22) Trotzdem möchte der ansässige Pfarrer Jesus unbedingt kennenlernen und stellt für die Versammlungen sogar den Pfarrkeller zur Verfügung. Folglich scheint es naheliegend, dass der Pfarrer die Taten und Vorgehensweisen von Jesus durchaus gutheißt, obwohl sie nicht den Ansichten und Gepflogenheiten der katholischen Kirche entsprechen. Diese Darstellung rückt sowohl Jesus, wie auch den Pfarrer in ein positives Licht, da es beiden als vorrangig erscheint, mit den Menschen zu kommunizieren und ihnen zu helfen, anstatt sich an die archaischen Vorschriften der katholischen Kirche zu halten.

Bei Schwab ist die Verortung von Gesellschaftskritik wesentlich komplexer, da auf den ersten Blick alle Figuren negativ dargestellt werden und somit nicht in Gut und Böse einzuteilen sind.

#### 4.2.1.1. Nachbarschaft als soziale Kontrollinstanz

In allen vier Dramen ist ‚was die Nachbarn reden‘, also der Ruf, oder das Ansehen der Familie, beziehungsweise des Dorfes, ein zentrales Thema. Auch Thomas E. Bourke geht auf diese Thematik in seinem Aufsatz *Der muss weg!* ein: „In fast allen der hier zu behandelnden Volksstücke wird der unerträgliche Druck des nachbarlichen Beobachtungsdrangs in der

geschlossenen Dorfgemeinschaft zumindest tangiert, ja, er ist meistens von viel größerem Gewicht als alle anderen Einflüsse.“<sup>65</sup>

In *Sauschlachten* scheint das Gerede des Nachbarbauern sogar Auslöser für die darauf folgende grausame Handlung zu sein:

*RESL In die Händ genommen hat er das Ferkel, der Fleißner, und gefragt hat er... ob ... ob das Ferkel vielleicht der jüngere Bruder vom Volte is...*  
Betretenes Schweigen. Alle starren den Sohn an.  
*BAUER Volte, hast gehört, was die Leut reden? Was sie von dir sagen? Du, Volte, sag was!!*  
Valentin grunzt. (S 84)

In Turrinis Stück ist die Sorge um den Ruf in der Nachbarschaft jedoch nicht die Hauptmotivation für den Mord. Anders stellt es sich bei Mitterer dar. In dem Dorf ist die Sorge, durch den Anblick des behinderten Wastls. eventuell Touristen abzuschrecken und damit in Verruf zu geraten, oder finanzielle Einbußen zu erleiden, durchaus Anlass um den Jungen aus der Gesellschaft auszustoßen. Der Gast stellt den Ausgrenzungswunsch gegenüber dem Jungen als Gebot zur Aufrechterhaltung der Ordnung dar. Er rückt Wastl aus dem Bereich der Normalität und versteht sich selbst als Norm: „A so an Onblick kann ma jo koan normaln Mensch zuamuatn! Und in an Wirtshaus a no! Wo Gäste sein!“<sup>66</sup>

Im Wirtshaus wird weiter ausführlich über die Angelegenheit gesprochen:

*Wirt: Nana, do hota ned ganz unrecht! Bis jetzt iss jo nit so tragisch gwesn, weil ma wenig Fremde ghobt hobn. Und er tuat jo nimanden wos, der Bua.*  
*1. Gast: Jo, ebn nocha, ebn!*  
*Wirt: Jo, owa in Zukunft, do hot da Adi scho recht... Es mocht holt scho koa guats Bild! (KPI 46)*

Die ‚Fremden‘ sind gewinnbringende Touristen, die nun vermehrt ins Dorf einströmen sollen, da ein neuer Skilift gebaut wird. Die Dorfbewohner versuchen also die Touristen dazu zu bringen, sich gegen die Anwesenheit des Jungen zu äußern. Einer der Dorfbewohner kommt an den Tisch der Touristen, um herauszufinden, ob sie sich von dem Buben gestört fühlen:

*2. Gast: No i moan, ob er Sie nicht stört?*  
*Tourist: Stört? Nein. Eigentlich nicht.*  
*Frau des Touristen: Na, entschuldige, Dieter, gerade appetitlich ist das nicht beim Essen!*  
*Tourist: Aber du siehst ihn doch gar nicht richtig. Er sitzt ja ums Eck!*  
*Frau des Touristen: Trotzdem! Ich weiß, daß er da ist!*

---

<sup>65</sup> Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“. S.248.

<sup>66</sup> Ebd. S. 251.

*Tourist: Ja und? Na, jetzt mach aber einen Punkt!*  
*Frau des Touristen: Okay, okay, ist ja gut! Von mir aus!*  
*Tourist: (zum 2.Gast) Also, Sie hören, wir haben uns geeinigt. Der Junge stört uns nicht!*  
*2. Gast: Ah, nit?*  
*Tourist: Nein.*  
*2. Gast: Wirklich nit?*  
*Tourist: (ungeduldig) Nein, wirklich nicht!*  
*2. Gast: Jo, donn... (steht umständlich auf.) Nix für unguat, äh, widerschaun!*  
*Tourist: Jaja, schon gut!*  
 (Der 2. Gast trägt den Stuhl wieder zurück, setzt sich auf seinen Platz, stiert vor sich hin. 1. Gast und der Gendarm, die alles beobachtet haben, schauen ihn grinsend an.)  
*Tourist: (während er 2.Gast zurückgeht; leise) Was soll denn das, Elfriede? Der Mann ist doch betrunken! Wenn wir sagen, der Junge stört uns, dann wirft er ihn hinaus, es kommt zum Krawall und gibt nur Unannehmlichkeiten!*  
*Gendarm: (grinsend) Jo, nocha? Wos is? Host nix zum berichten?*  
*2. Gast: (auffahrend) jo, freilich stört er sie! Owa sie traun si's nit z'sogn! (KPI 38)*

Die Dorfbewohner fühlen sich in ihrer Beschaulichkeit durch den behinderten Jungen gestört und versuchen jeden erdenklichen Grund dafür anzuführen, ihn aus ihrem Wahrnehmungsgebiet auszugrenzen. Als sich die Touristen jedoch nicht ihren Erwartungen entsprechend äußern, wird davon ausgegangen, dass sie sich einfach nur nicht trauen, ihre wahre Meinung zu sagen. Aus dem obigen Dialog lässt sich erkennen, dass der Mann eigentlich vor allem aus Gründen der Bequemlichkeit vermeiden will, den Leuten im Wirtshaus einen Grund zu liefern, dem Jungen gegenüber ein Lokalverbot auszusprechen. Bei Mitterer geht es also nicht um den Ruf der Familie, sondern eher um das Ansehen des Dorfes.

In etwa gleich verhält es sich in *Jesus von Ottakring*. Die Bewohner sorgen sich ebenfalls um den Ruf ‚ihres Bezirks‘:

*Major: (außer sich)*  
*Der Novacek hod bei de Asiaten gwohnt!!*  
*Sei Bibel halte ich da in der Hand!*  
*Hausbewohner: (durcheinander)*  
*In unsan Haus, a Schand!! Unmöglich!!*  
*Der Ruf von unsam Bezirk steht am Spü!! (JO 79)*

Hier geht die ‚Besorgnis‘ der Nachbarn soweit, dass sie Jesus mehr oder weniger gemeinschaftlich erschlagen.

Auch in der *Volksvernichtung* wird erwähnt, welches Bild sich die Nachbarn machen. Je niedriger die soziale Schicht, desto mehr machen sich die Figuren Sorgen um ihr Ansehen. Frau Grollfeuer ist es als Einziger völlig gleichgültig, welche Meinung ihre Nachbarn von ihr haben.

Ganz anders ist die Situation bei Frau Wurm. Nachdem sich die Kovacics über den Lärm der aus der Wohnung der Wurms komme, beschweren, reagiert sie wie folgt:

*FRAU WURM (zu Herrmann) Siehst du, das hast du jetzt bei dir von deiner Schlechtigkeit. Alle Menschen haben eine Erregung aufsuchen müssen. (Sie schlägt Herrmann einige Male ins Gesicht. Herrmann taumelt hinunter zu den Tellerscherben.) Ich bin in eine Verzweiflung hineingeraten, und die Familie Kovacic ist aufgestört in ihren Familiengefühlen. Und dann möchte ich beileibe noch nicht wissen, was die Frau Grollfeuer für Gedanken haben muß. Alles zerstörst du, weil du so bist, wie du bist. (Frau Wurm weint auf. Herrmann kniet bei den Scherben und betrachtet sie ratlos. Linkisch versucht er den Teller zu rekonstruieren.) (V 137)*

Für Herrn Kovacic ist die Anerkennung im Betrieb und beim Kartenspiel äußerst wichtig und es ärgert ihn außerordentlich, dass Frau Grollfeuer, die sozial höher steht als er, ihn als minderwertig betrachtet. Nach dem Zusammentreffen in der Wohnung der Wurms schimpft er über Frau Grollfeuer:

*Kein Mensch hat meine ehrliche Haut in ihrem Bestehen noch jemals so stark mit einem Scheißdreck angespritzt wie diese Grollfeuer. Die ganze Berufswelt haltet den Kovacic hoch in seiner Anständigkeit und sagt: das hat er wieder ausgezeichnet in den Betrieb hineingearbeitet, der Kovacic, der wird halt von seiner Arbeit verstanden, der Kovacic. Meine Schultern sind manchmal richtig von einem freudigen Schmerz belastet vor lauter Anerkennung, die auf sie draufgeschlagen wird. Meine ganze freiheitliche Welt lächelt auf mich ein wie auf ein Weihnachtsgeschenk und sagt: Der Kovacic ist schon ein rechter Kerl, der kegelt wie ein Profimensch und beim Kreuzschnapsen haut er nur manchmal die falsche Karte weg, weil der mitdenken kann, der Kovacic. Der Kovacic ist nämlich selber ein As, und was ein richtiges As ist, das macht immer einen Aufstieg, vielleicht sogar innen im Betrieb. [...] Und für die hochnäsige Sau da unten bin ich nicht einmal ein wirklicher Piksiebener. (V 142-143)*

Seine Wut macht also sichtbar, dass die Meinung der höher gestellten Nachbarin, für ihn sehr bedeutsam und in diesem Fall beleidigend ist. Außerdem möchte Herr Kovacic von seinen Töchtern als Familienoberhaupt respektiert werden, Desiree und Bianca erkennen jedoch weder Vater noch Mutter als Autorität an und verhalten sich dementsprechend. Das devote Verhalten von Frau Kovacic gegenüber Frau Grollfeuer deutet darauf hin, dass für sie die Meinung der alternden Dame ebenfalls von Bedeutung ist.

#### 4.2.1.2. Ausländerfeindlichkeit

Eine weitere Ausgrenzungsproblematik ist die Ausländerfeindlichkeit, die in allen hier behandelten Dramen zu verorten ist, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung.

Die vier behandelten Dramen betreffend, wird Ausländerfeindlichkeit auf verschiedene Arten thematisiert. In *Sauschlachten* ist die einzige eindeutig xenophobe Szene die folgende: „BAUER... A Bild von ein Negerdorf! Und so was auf mein Hof.../ BÄUERIN I hab net für die Mission gespendet, daß die von da unten nacher zu uns auffakommen...“ (S 113) Allerdings darf die Thematik der Fremdenfeindlichkeit nicht mit der des Nationalsozialismus verwechselt werden, auf welche es in *Sauschlachten* zahlreiche Anspielungen gibt.

In Mitterers Stück wird Ausländerfeindlichkeit nicht direkt thematisiert, denn der Spieß wird umgedreht. Die Dorfbewohner erhoffen sich von den ‚Fremden‘, also den gewinnbringenden Touristen, einen Vorteil und darum wendet sich ihre Abneigung gegen Sebastian, der in ihren Augen ihre Chancen auf finanziellen Gewinn schmälert. Dieser Umstand kann durchaus als Kapitalismuskritik von Mitterer verstanden werden. Sobald sich die Dorfbewohner an den ‚Fremden‘ bereichern können, sind sie ihnen willkommen. Dass die Bevölkerung sie jedoch mit diesem Ausdruck benennt und sie nicht etwa als Touristen bezeichnet, weist darauf hin, dass sie diesen Menschen eigentlich nicht sehr positiv gegenüberstehen.

Besonders offensichtlich ist die Ausländerfeindlichkeit in *Jesus von Ottakring*: „Major: (Anm.: zu Frau Anger) Erinnerst euch, wos i unlängst im Schrebergarten zum Pospischil gsogt hob, - Novacek, Novacek, des is ka Wiener net. Er hot an Akzent. Wann ma den reden hört, was ma glei, wia vüs gschlogn hot.- Novacek, Novacek, kein deutscher Name nicht!“ (JO 34) Und zu seinem Enkel sagt der Major schon ganz zu Anfang des Dramas: „Major: [...] Wia oft soi i da no sogn, mit de Zigeinakinda sollst net spün?! De Balkanesen san ka Umgang fia di!“ (JO 19) Die Diskussion um den slawischen Namen ist auch in der *Volksvernichtung* wiederzufinden. So spricht Frau Grollfeuer Herrn Kovacic immer wieder mir ‚Kovac‘ an, was diesen in Rage versetzt:

*FRAU GROLLFEUER: Sie wagen es, meine freundlichen Anweisungen zu vervielfältigen? Drei mal, erwärmen Sie Ihr Gedächtnis gefälligst, Frau Kovac.*

*HERR KOVACIC: Kovacic.*

*FRAU GROLLFEUER: Kovac...Kovacic... lachhaft. Sie heißen ja ebenso abscheulich wie Sie aussehen.*

*HERR KOVACIC: Ich bin seit mehreren Generationen österreichischer....*

*FRAU GROLLFEUER: Schweigen Sie Kovac. [...] (V 139)*

Ob diese Bemerkung von Frau Grollfeuer tatsächlich ausländerfeindlich ist, oder ob sie einfach alle Menschen und deren Namen ‚abscheulich‘ findet, ist nicht ohne Zweifel zu sagen.

Bei Herrmann ist der Fall eindeutig, denn er bringt seine Fremdenfeindlichkeit unverblümt zum Ausdruck: „HERRMANN: (*einen Schritt auf Kovacic zu*) Sie...Sie... Sie Kovacic Sie. Was nehmen Sie sich denn heraus aus ihrem ausländischen Menschen, Sie Dahergelaufener Sie. [...]“ (V 136) Darauf antwortet Herr Kovacic wieder: „Ich... ich bin seit zwei Generationen ein einheimischer Deutsch-österreicher. [...]“ (V 136)

Grundsätzlich werden Fehden gegen Einzelpersonen geführt um sich interner Grenzen der Gemeinschaft zu versichern, gewissermaßen um die Gruppe zu legitimieren. Im kritischen Volksstück wird jedoch häufig das Gegenteil erwirkt - die Heterogenität der vermeintlich so eingeschworenen Gemeinschaft wird sichtbar.

#### 4.2.2. Doppelmoral und Heuchelei

Eine weitere Gemeinsamkeit der vier Dramen ist die Doppelmoral, sowie die Heuchelei der Figuren. Besonders ausgeprägt zeigt sich dies in Bezug auf Kirche und Glauben.

In *Sauschlachten* reden Valentins Peiniger unentwegt von Vaterlandliebe, Keuschheit und Tugendhaftigkeit, während sie den Bauerssohn foltern und schließlich töten. Nachdem Franz und sein Vater selbst heiter von ihren sexuellen Eskapaden erzählen, sagt Franz über Valentin: „Seids net so herzlos. So ein Schwein kann einfach net Rücksicht nehmen auf die zehn Gebote. Unsererins vögelt die Weiber mit Verstand zusammen, aber der hat ja nur sein Trieb. Mußt aber uns verstehn, Volte, daß ned jeder kann wie ein Eber.“ (S 102) An dieser Aussage ist die Doppelmoral sehr eindeutig zu sehen. Franz verhält sich weder keusch (hat kurz bevor er Valentins Geschlechtsteile entkleidet hat, damit geprahlt, dass er die Magd „gevögelt“ hat) noch tugendhaft. Ihm ist offensichtlich nicht klar, dass er mit den Taten, die er im selben Moment begeht, etliche der angeblich doch so hochgehaltenen zehn Gebote verletzt. Ein weiteres Beispiel für die Doppelmoral von Knecht und Franz ist folgende Szene:

*KNECHT* Mir schätzen uns direkt glücklich, Volte. Ehre, wem Ehre gebührt, wie man so sagt. Heb an, Franze, so was Hohes is Höhenluft gewohnt.

Der Knecht und Franz heben Valentin auf ihre Schultern und tragen ihn in der Küche herum. Valentin beginnt unter dem Eimer zu grunzen.

*FRANZ* Bittschön, bitt für uns.

*KNECHT* Bittschön, bet für uns.

*FRANZ* Bittschön, erhöre uns.

*KNECHT Bittschön, erlöse uns.*

*Valentin grunzt immer lauter.*

*FRANZ schreit: Auf den Kasten mit dem Saukönig!!!*

*BÄUERIN Paßt auf die Rexglaserln auf.*

Sie setzen Valentin auf einen Kasten. Der Knecht wischt seine Hände im herunterhängenden Leintuch ab. Franz zündet inzwischen eine Kerze an.

*KNECHT I wasch meine Händ in Unschuld. (S 107)*

Hier ist die Widersprüchlichkeit der Figuren abermals durch die Bezüge zur Kirche erkennbar. Der Ausspruch „Ehre, wem Ehre gebührt“ stammt aus der Bibel und die Fürbitten, die Franz und der Knecht abwechselnd sprechen, werden üblicherweise bei katholischen Messen verlesen. Hierbei ist jedoch auffällig, dass Franz und der Knecht für sich selber beten und nicht etwa für Valentin oder jemand anderen, wie es für Fürbitten üblich wäre. Auch die Redewendung ‚Ich wasche meine Hände in Unschuld‘ ist eine umgangssprachliche Ableitung eines Bibelzitates. Als das Volk Pilatus zur Kreuzigung Jesu auffordert, obwohl keiner ihm etwas anlasten kann, reagiert Pilatus laut Bibel wie folgt: „Als Pilatus sah, dass er nichts erreichte, sondern dass der Tumult immer größer wurde, ließ er Wasser bringen, wusch sich vor allen Leuten die Hände und sagte: ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen. Das ist eure Sache!“ (Mt 27, 24) Da der Knecht hier wieder anhand seiner Sprache, beziehungsweise seiner falsch verwendeten Redewendungen enttarnt wird, wird ersichtlich, dass er keinerlei Verantwortung für seine Handlung übernimmt. Dieselbe Szene, Pilatus wäscht sich seine Hände, bildet das Ende von *Jesus aus Ottakring* als eine Art Nachwort. Verbindend ist an diesen Szenen der Umstand, dass ein aufgebrachter Mob einen Unschuldigen zu Grunde richtet.

Durch die Gegenüberstellung von Bibel- und Kirchenbezüge mit der Folter des Jungen, wird die Doppelmoral der Figuren enttarnt. Auch die Mutter, die ansonsten als einzige vage besorgt wirkt, warnt in dieser Szene vor dem Zerschlagen ihrer Einmachgläser und nicht etwa vor dem Verletzten ihres Sohnes.

In *Kein Platz für Idioten* wird die Doppelmoral einiger Dorfbewohner dadurch ersichtlich, dass sie beharrlich versuchen einen Grund für das Ausschließen des Jungen zu finden und dabei sich selbst belasten. Vor allem der 2.Gast, Adi, tut sich dahingehend hervor:

*2. GAST: Awos, a so oan Buam do, den sollt ma jo gor nit einalassn, ins Wirtshaus! A so an Deppn, der wos alles onspeibt! Des oanemal speibt er olles on, des ondremol kriagt er an Onfoll und kugelt am Boden umanond! A so oaner derfat für Rechts wegn jo gor nit ins Wirtshaus eina!*

*1. GAST: Owa geh, gib doch an Fried! Des is eh nur oamal vorkommen, daß er do an Onfoll kriagt hot! Und des mitn Speibn is a scho mindestens oa Jahr her. Da herin hot*

*schon öfter oana gspiebn! Owa vor lauter Rausch! Is eh a armer Bua! Konn jo nix dafür!  
(KPI 32)*

Auch die Familie von Wastl ruht sich auf ihrer selbsterklärten Christlichkeit aus, obwohl ihre Gründe, den Jungen zu dem Alten in Pflege zu geben, durchaus anders gelagert waren. Der Alte berichtigt diese Darstellung, als der Wirt und Bürgermeister versucht ihm einzureden, zu wieviel Dankbarkeit Hans, der Alte, den Dorfbewohnern verpflichtet ist:

*ALTER: Jojo! Und die Möllinger moanen, sie sein die besten Christenmenschen, weil sie mir den Buam zur Pflege geben ham und i dafür Lebensmittel und Logis krieg! Owa des stimmt jo gor nit, Burgermoasta! Die Möllinger, die wolltn nit mir an Gfallen tuan, na, na! Die wollten nur den Buam loshobn! Verstehst? Weil er ihnen z'lästig wor! Weil er ihnen zviel Orweit gmocht hot! (KPI 52)*

Angesichts dessen, wie Wastl von seiner Familie behandelt wurde, sich selbst als ‚christlich‘ wahrzunehmen, lässt eindeutig auf eine verquere Selbstwahrnehmung schließen, welcher eine Doppelmoral zu Grunde liegt.

Besonders offensichtlich wird die Doppelmoral der Figuren in *Jesus von Ottakring* dargestellt: „Major: (zu Frau Anger) Host den Artikel glesen, im letzten Kirchenblatt? Vom jungen Pater, - wia der dem die Stangen holt, dem Novacek, dem Gotteslästerer! / Frau Anger: Verständnis und Toleranz loß i mir jo einreden, aber net fia so a asoziales Individium.“ (JO 34) Für den Major und Frau Angerer ist der Pfarrer zu tolerant gegenüber Jesus, denn ihre Toleranz endet offensichtlich, wo sie jemanden als ‚sozial‘ betrachten. Ihre Aussage ist somit in gewisser Weise ein Paradoxon, denn Toleranz bedeutet, eine Abweichung der Norm zu dulden.

Die Haltung von Frau Anger wird bald darauf noch eindrücklicher enttarnt: „Franzi: Hot der Jesus wos dafia kenna, daß eam ghaut ham? / Frau Anger: Des is jetzt wurscht, loß mi mitn Jesus in Ruah, jetzt is Weihnachten!“ (JO 36) Hier wird ganz klar sichtbar, dass sie nicht die christliche Frau ist, die sie behauptet zu sein. Ihre Abscheu gegenüber Jesus begründet sie mit ihrem tiefen Glauben, wonach sie den Herrn Novacek als Gotteslästerer empfinde. Dass jedoch die überbordende Frömmigkeit der Figuren, nicht der Ursprung ihrer Ablehnung gegenüber Jesus sein kann, wird in diesem Zitat klar. Nicht nur wegen der von Korherr und Pellert überaus amüsanter Satzkonstruktion, sondern weil es Frau Anger, als angeblich gute Christin, wichtig sein sollte, ob Jesus etwas getan hat, was den Angriff auf ihn rechtfertigen würde. Darüber hinaus müsste sie als gläubige Christin zu allererst nach Vergebung streben.

Die folgende Szene am Grab von Herrn Novacek, nachdem er von den Nachbarn erschlagen wurde, treibt die Heuchelei der Figuren auf die Spitze. Frau Anger und Frau Blockner treffen

sich am Friedhof, um den Tod von Jesus zu betrauern. Beide beschuldigen die jeweils Andere, die größere Mitschuld am Tod des jungen Mannes zu haben. Sie behaupten niemals ein schlechtes Wort über ihn verloren zu haben und beteuern, dass Jesus ein besonders guter Mensch war. Daraufhin geht die Szene wie folgt am Grab von Jesus weiter:

*Frau Blockner: Wie i zu ihm gstanden bin - waß a jeder. A braver Mensch war er, der so schön gesprochen hat - wie er noch lebt hat.*

*Frau Anger: (zündet eine Kerze an)*

*A Liachterl fian Jesus, so...jetzt brennt die Kerzen, die i dem Jesus mitbracht hab- 12 Schilling-Fuchzig hats kost - 24 Stunden brennts!*

*Frau Blockner: betens lieber ein Vaterunser, wanns Ihnen traun.*

*Grund genug hättens ja!*

[...]

*Frau Anger: Wissens schon des Neicherste - an Film drehns über das Leben vom Jesus - der Krummerstättnr hat Leit mit aner Kamera am Friedhof gsehn!*

*Frau Blockner: Jetzt machens mit dem armen Teufel im Tod no a Geschäft! A Film! An Novacek-Verein hamma scho...*

*Im Leben hams ihm ja a nia a Ruah net geben, der armen Seele. Mir werdn bald a zweites Lurdes werdn!*

[...]

(Frau Anger ab)

*Frau Blockner: (leise) Is eh besser. (Sie packt Blumen aus.)*

*De Blumen da habn mehr kost als wia dera ihr ganze Kerzn!*

*Zerscht daschlogt eam ihr Vater und jetzt zünds eam a Liachterl an. Von derer brauchst ka Liachterl - gelt!*

(Sie bläst die Kerze aus.) (JO 88-89)

Dem Rezipienten, bzw. der Rezipientin, ist während dieser Szene bewusst, dass beider Frauen das Ihrige zum Tod von Jesus beigetragen haben, besonders dadurch, dass sie die Ablehnung der anderen Nachbarn bei jeder Gelegenheit geschürt haben. Weiters scheint es kein Zufall zu sein, dass sich die Frauen derart um das Grab von Herrn Novacek kümmern, wo nun ein Novacek-Verein gegründet wurde und ein Film in Aussicht steht. Dass die Frauen auch noch darin miteinander konkurrieren, wessen Grabschmuck kostspieliger war, kann nur als Heuchelei bezeichnet werden.

Auch in Schwabs *Volksvernichtung* wird Doppelmoral vor allem in Verbindung mit Glaube und Kirche behandelt, wodurch, wie in den anderen Dramen auch, eine Kritik an der Institution vorgebracht wird. Im ersten Akt, als Herrmann von der Misshandlung durch den ‚Onkel Vormund‘ erzählt, wird die Doppelmoral besonders deutlich: ‚HERRMANN Lasset die Kinder zu mir kommen, hat der Onkel Vormund gesagt, weil er sich ausgekannt hat mit mit [sic!] einem echten katholischen Glauben. Und dann hat der Onkel Vormund ja weitergesagt, daß der

Herrmann eine Schluckbewegung machen soll...“ (V 134) Dass der ‚Onkel Vormund‘ während des Missbrauchs die Bibel zitiert, kann wohl an zynischer Doppelmoral nicht übertroffen werden. Die Aussage „weil er sich ausgekannt hat mit einem echten katholischen Glauben“ ist als Seitenhieb auf die katholische Kirche zu verstehen. Später im Monolog beschreibt Herrmann die Reaktion seiner Mutter auf die Vorwürfe gegen den ‚Onkel Vormund‘ und enttarnt so auch die Doppelmoral der erkatholischen Frau Wurm, die an dieser Stelle ebenfalls Kritik an der katholischen Kirche impliziert: „HERMANN Aber der Tod ist nicht gekommen, sondern nur dem Herrmann seine Mutti. Und die Mutti hat gesagt, daß der kleine Herrmann nur ja sein kleines Schandmaul halten soll, weil der Onkel Vormund ein rechtschaffener Mensch ist, weil er der Onkel Vormund ist.“ (V 134-135)

Auch Frau Kovacic schreckt vor offensichtlicher Heuchelei nicht zurück. Nachdem die Kovacics in die Wohnung der Frau Wurm gegangen sind, um sich über den Lärm zu beschweren, beginnt Frau Kovacic Frau Wurm zu umschmeicheln und meint dann:

*FRAU KOVACIC Am meisten tät sich Ihr angeschlagenes Kind nämlich freilich in einer geschulten Gesundheitsanstalt herausleben können, liebe Frau Wurm. Das täte Ihr schweres Leben erleichtern, und das leichte luftige Leben könnte man dann vielleicht in einem hellen luftigen Altersheim fertiggenießen, bis es alle schädlichen Lebensteile vergessen hat, liebe Frau Wurm. Und die Wohnung, die täten wir ihnen abnehmen, das wäre keine Umständlichkeit für uns und unsere Familie. (V 138)*

Frau Kovacic hat kein Interesse am Wohlergehen der Wurms, sondern hat es auf ihre Wohnung abgesehen, was sich durch die Aussagen von Frau Kovacic im zweiten Akt bestätigt. Doch sie stellt sich selbst so dar, als wäre sie eine mitfühlende Frau, die einer Nachbarin einen großen Gefallen erweist. Auch die ständige Beteuerung des ‚großen Familienzusammenhalt‘ in der Familie Kovacic, während der Vater sich seinen erwachsenen Töchtern inzestuöse annähert, scheint, gelinde gesagt, widersprüchlich und kann als Heuchelei verstanden werden.

Schwabs Darstellungen von Doppelmoral und Heuchelei weichen weniger frappant von den Dramen der Volksstückautoren ab, als erwartet. Allerdings sind seine Beschreibungen, wie für ihn typisch, vor allem sprachlich, noch um einiges extremer. Prinzipiell bleibt die Thematik aber dieselbe, aufgedeckt werden der Egoismus und die Verlogenheit der Menschen.

#### 4.2.3. Nationalsozialistisches und völkisches Gedankengut

In allen vier behandelten Dramen sind Anspielungen auf den Nationalsozialismus zu finden. Auch in Horváths Drama *Geschichten aus dem Wiener Wald*, welches in der Einleitung als historischen Ausgangspunkt dieser Arbeit herangezogen wurde, sind derartige Tendenzen der Figuren zu bemerken, wobei Horváth im Gegensatz zu den anderen Autoren sein Drama lange vor der Machübernahme Hitlers schrieb: „ERICH [...] Ich gestatte mir nun aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil! / VALERIE angeheitert: Nur keine Neger! Heil!“ Als Erich daraufhin erklärt, dass er zu dieser Thematik keine Späße hören möchte, meint Valerie abschließend: „Ja glaubens denn, daß ich die Juden mag? Sie großes Kind - *Sie hängt sich ein in das große Kind und schleift es weg; man lagert sich nun im Wald und die kleinen Kinder spielen und stören*“<sup>67</sup>

Sehr zahlreich sind die nationalsozialistischen Anspielungen in Turrinis *Sauschlachten*. Die Familie versucht Valentin zum Reden zu bringen und so appellieren sie an seine Vaterlandsliebe. Als es nun aber darum geht, das Heimatland zu benennen, wird die nationalsozialistische Ausrichtung der Figuren überdeutlich:

*FRANZ  
UNSERE LIEB, DIE HEISST ÖSTEREICH  
DAS UNS IN DEN ARMEN HÄLT  
UND WIR LIEBEN DIESE HEIMAT  
DENN HIER IST DAS HERZ DER WELT  
SIE HAT EWIGEN BESTAND  
HEILIGER VERBAND  
DEUTSCHES LAND.*

*KNECHT  
VOLK, DIE FAUST SCHWINGT HOCH DAS SCHWERT  
VOLK, DIE FAUST ZWINGT TIEF DEN PFLUG  
VON DA ERDE NOCH DEN STERNEN  
GING VON JE UNSER GEISTESFLUG  
TEURES REICH, VON HERRN BENANNT  
GROSSDEUTSCHLAND*

*BÄUERIN Der arme Bub weiß doch jetzt net, was er sagen soll... ÖSTEREICH...oder  
DEUTSCHES LAND... oder vielleicht gleich GROSSDEUTSCHLAND...  
BAUER Is eins wies andere. Wir wären jo schon mit dem ersten zfrieden. (S 92-93)*

---

<sup>67</sup> Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volkstück in drei Teilen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.S.31.

Das in Österreich geltend Geschichtsbild zu korrigieren, bzw. die Verlogenheit der Gesellschaft aufzuzeigen, waren unbestritten Anliegen von Autoren wie Mitterer und Turrini.

*Schon 1972 habe er in seinem Stück Sauschlachten auf die große Sehnsucht der Bürger nach den „alten“ Zeiten und Großdeutschland hingewiesen. Weil man sich der Vergangenheit nicht stellen musste, habe sich das Lokalestabilshment sei tdem Zeiten Weltkrieg nicht verändert, weder in der Mentalität noch in der Mitgliederzusammenstellung.<sup>68</sup>*

Turrini weist also auch durch Figuren wie den Rechtsanwalt und den passiven Pfarrer darauf hin, dass durch die fehlende Auseinandersetzung und daraus resultierender fehlender Strafverfolgung etliche ‚ehemalige‘ Nazis zurück auf ihren Posten gehoben wurden.<sup>69</sup>

Eine weitere Szene, die in diesem Zusammenhang interessant scheint, ist jene, in der der Bauer zum Ausdruck bringt, dass er den grunzenden Valentin seinem anderen Sohn vorzieht, weil dieser von einem ‚Fremdarbeiter‘ gezeugt wurde, während er selbst im Krieg war.

*BAUER [zu Franz] Du bist ein halberter Ruß! Der Volte, mein Sohn, hat nur einen... ein... vorübergehenden kleinen Sprachfehler, aber du bleibst a dreckiger Bolschewikenbastard!*  
*BÄUERIN Er war kein Ruß! Er war ein Aufseher in ein russischen Lager! Und gottgläubig war er a.*  
*KNECHT Mit silberne Uniformaufschläg.*  
*BAUER umarmt seinen Sohn Valentin: Volte! Volte, mei lieber Volte! Sag dem walischen Hund, daß er sich heimgeigen soll u seine Judenbrüder. Schrei, Volte, bitte schrei, schau auf meine Lippen, Volte... mach nach ... Judenbruder... Russenbonkert... [...]. (S 88)*

Auffällig ist weiters, dass auch der Rechtsanwalt nationalsozialistische Gesinnungen gutheißt:

*RECHTSANWALT Vor dreißig Jahren, mein Lieber, hätt ich Ihnen noch mit Taten zur Seite stehen können, heut ist mir ja nur mehr ein Rat erlaubt.*  
*BAUER Und was tät uns der Notar raten, wenn i fragen darf?*  
*RECHTSANWALT Machens das, was wir vor dreißig Jahren mit solchen Individuen gemacht hätten. (S 118)*

---

<sup>68</sup> Krupa, Eva: Zum Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreich in der Zweiten Republik. In: Bialek, Edward und Dalia Zminkowska (Hg.): Von der Schockdramaturgie zur bühnenwirksamen Sensibilität. Peter Turrinis ästhetische Metamorphose. Dresden, Wrocław: Neisse 2012. S. 160-169. Hier S.165.

<sup>69</sup> Vgl.: Ebd. S.165.

Es gibt noch einige andere völkische Anklänge in *Sauschlachten*, die vor allem den misslungenen Redewendungen des Knechtes zu entnehmen sind. Auf diese Thematik wird im Kapitel ‚Sprache‘ genauer eingegangen.

In *Kein Platz für Idioten* ist das nationalsozialistische Gedankengut nicht auffallend vertreten, wie etwa in *Sauschlachten*. Die Haltung, dass das Leben von Behinderten als minderwertig, oder nicht lebenswert betrachtet wird, kann jedoch prinzipiell dieser Gesinnung zugeordnet werden. In Mitterers Drama sticht in diesem Kontext ansonsten nur eine Szene hervor, in der es um Schuld durch Mitwisserschaft geht:

*1. GAST: (zum Gendarm) Des woäßt owa scho, daß ihr mitverantwortlich seids! Oder?  
GENDARM: Was? Was soll denn das houßen? Wer is ihr?  
1. GAST: Wer des is? Ihr, ihr seids des! Die Schandarmerie!  
GENDARM: Spinnst du? Wieso denn?  
1. GAST: Weil ollgmein bekannt wor, eich natürlich a, daß der Viechhandla immer  
bsoffn mit'n Auto unterwegs gwesen is! Oder is da des was Neies?  
GENDARM: Nojo, sicher hommas gwußt! Sicher! Wenns noch mir gongen wär, nocha  
hätt i eam scho längst den Führerschein obgnommen! Owa was soll i denn mochn?  
Wenn unser Postnkommandant sein bester Spezi war! Was hätt i denn tuan solln? Ha?  
Fertig gmocht hätt er mi, der Kommandant! (KPI 24)*

Da diese Szene ansonsten keinerlei inhaltliche Relevanz aufweist, liegt die Vermutung nahe, dass Mitterer hier eine Art Gleichnis darstellt. Alle Dorfbewohner wussten über die Gewohnheiten des Viehhändlers Bescheid und behaupten nun, entweder nicht die Autorität gehabt zu haben um ihn daran zu hindern, oder sie wälzen, wie der Gendarm, die Verantwortung auf höhergestellte Instanzen ab. Diese Darstellung kann als Metapher für die österreichische Mittäterdiskussion, beziehungsweise Mitläuferdiskussion gesehen werden.

Auch in *Jesus von Ottakring* sind nationalsozialistische Argumentationen der Figuren erkennbar. Besonders der Major, der sich auch durch unverblümete Ausländerfeindlichkeit hervortut, nimmt kein Blatt vor den Mund: „A storke Hand müssat durchgreifen. / De [Jesus und seine AnhängerInnen] san wia de Rotzn, vastecken si glei in eanere Schlupflöcher, wanns brenzlich wird- und wann de Luft rein is, kummans wieda viere! Und waßt, wer des san?- De Kommunisten! / Herr Anger: I geh, i kann euern Bledsinn nimma länger anhurken. I geh auf a Viertel! / *(Im Abgehen)* Gebn ka Ruah, de oidn Nazis!“ (JO 44)

In der *Volksvernichtung* wird das Thema NS-Zeit auch behandelt, allerdings wiederum etwas anders als in den vorigen Dramen. Hier reflektiert Frau Grollfeuer ihre eigene Vergangenheit:

*Frau Grollfeuer: [...] Ich habe immer alles gegen meine Natur versucht, wissen Sie, und ich kenne wie Sie eine regionale oder einfach eine volkstümliche Begeisterung für den einfachen zweifarbigen Dreck einer... sagen wir Landschaft. Es war in jedem landschaftlichen Falle ein jugendhafter Aufschwung gegen eine exemplarische*

*Hoffnungslosigkeit, wissen Sie, ein unglückseliger Gerechtigkeitsverfolgungswahn... ein selbstverordneter Proletarismus. [...] ...nicht das Peinlichste habe ich gescheut für den totalen Anschluß, für einen vollkommenen Menschenzusammenhang. Menschennettigkeit, dacht ich teilzeitlich und bettete alles in den Satz: Es sind ja lauter Menschen wie die Meinigkeit. Aber es waren keine Menschen... und alle Menschen sind mir niemals Menschen geworden, bloß von einem Vornherein gestopfte Leberwürste, oder sagen wir es richtiger: Es waren alle bloß Menschen, und ich bin niemals ein Mensch gewesen. (V 156-157)*

In dieser Passage scheint Frau Grollfeuer eine Art Erklärung für den Anschluss Österreichs an Hitlerdeutschland zu geben und gleichzeitig ihre eigene Beteiligung, beziehungsweise ihr Mitläufertum, zu rechtfertigen. Jedoch wird an anderen Stellen im Drama ihre Gesinnung durch ihre Wortwahl enttarnt: „Einen Untermenschen wie Sie... rottet man verständnislos aus, bis er niemals wahrgenommen werden mußte.“ (V 164) Oder auch an einer anderen Stelle:

*Frau Grollfeuer: Das ist für Ihre dezimierten Verhältnisse womöglich noch ein gut gemeinter Vorschlaghammer, Herr Kovac, aber dazu ist es zu spät, zahlreiche Lebenswünsche und Leberwürste zu spät, Herr Kovac. Wissen Sie, das Wursthafte ist da undeutliche Volkshafte, das fertigbefriedigte Totalgesicht. Jede Wahrnehmung, die sich ins Zahlreiche verwandelt, vernichtet... vernichtet... vernichtet. (V 157)*

Im Mittelpunkt steht weniger der Inhalt der Aussage, als die Wortwahl. Das ‚Volkshafte‘, das ‚Totalgesicht‘ und das ‚vernichtet‘ sind mit nationalsozialistischen Konnotation belastet, besonders, wenn sie in gehäufte Form auftreten, wie in dieser Aussage.

Die Aussage von Herrn Kovacic, als er von der Einladung Frau Grollfeuers hört, wirkt hingegen sprachlich völlig unschuldig: „Genau, wir bringen geistige Blumen. Diese Geburtstagsfeier wird eine Siegesfeier. (Er erhebt sich mit einem Glas Schnaps und singt:) Der morgige Tag, der morgige Tag... wird mein.“ (V 155) Die Äußerung ist eine Anspielung auf das Musical „Cabaret“, aus dem das Lied „Der morgige Tag ist mein“ stammt, besser bekannt als „Tomorrow belongs to me“, welches dort von der Hitlerjugend gesungen wird. Das Musical wurde 1966 in New York uraufgeführt und behandelt den zunehmenden Einfluss der Nationalsozialisten im Berlin der 1930er-Jahre. Blixa Bargeld, unter anderem Mitglied der ‚Einstürzenden Neubauten‘ und bekanntermaßen ein guter Freund von Werner Schwab, hat das Lied für die Musikdokumentation „Berlin Now“ aus dem Jahr 1985 neu vertont.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der nationalsozialistische Einschlag der Figuren zumeist der Charakterisierung dient, um die Figuren mit einer weiteren negativen Facette auszustatten und nicht um den Nationalsozialismus zu thematisieren. Die drei Dramen des kritischen

Volksstücks wurden in der Zeit zwischen 1972 und 1977 veröffentlicht, als in Österreich erste Vorwürfe gegen Kurt Waldheim im Zuge seiner Präsidentschaftskandidatur laut wurden. Erst einige Jahre später wurde öffentlich die Infragestellung der österreichischen Opferthese laut. 1991 war der damalige Bundeskanzler Franz Vranitzky der erste offizielle Staatsvertreter, der sich für die Verbrechen Österreichs entschuldigte, im selben Jahr wurde Schwabs *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* veröffentlicht. Es ist unschwer zu erkennen, dass österreichische Dramatiker, die sich kritisch mit ihrer Heimat und dem Heimatbegriff auseinandersetzten, nicht umhinkommen, sich mit der österreichischen Geschichte und deren Darstellung zu befassen.

#### 4.2.4. Kapitalismuskritik

Die Kapitalismuskritik äußert sich bei den behandelten Dramen zumeist im Verhältnis zwischen Staat, Familie und Individuum. Wie bereits erwähnt, ist auch der Ausschluss aus der Gesellschaft, aufgrund körperlicher Nachteile und daraus folgender verminderter Arbeitskraft, als Kapitalismuskritik zu verstehen.

Überraschender Weise, kann in *Sauschlachten* kein Hinweis auf Kapitalismuskritik gefunden werden, was vor allem bei Turrini verwunderlich ist, da in *Rozznjogd* die Kapitalismuskritik das Hauptthema des Dramas darstellt. Auch dass Valentin nicht arbeiten kann, ist in *Sauschlachten* nicht das Motiv der Familie, ihren Sohn zu schlachten, sondern, wie bereits erwähnt, die Angst um ihren Ruf und die persönliche Verzweiflung und Unzulänglichkeit des Bauern.

Anders ist die Situation bei Mitterer. In *Kein Platz für Idioten* steht die Thematik im Mittelpunkt, denn ‚der Fortschritt‘ wird als Grund für das Lokalverbot von Wastl und dem Alten herangezogen. Als Fortschritt sehen die Dorfbewohner den Ausbau des Tourismus im Ort, wobei sie die Zerstörung der Natur trotz massivem Widerstand in Kauf nehmen:

2. GAST: *Zeit iss eh worden, daß ma an ordentlichn Lift kriagt hom! Ohne Lift koane Gäst!*

[...]

WIRT: *Genau! Wenns noch mir gongen wär, dann hätt ma den Lift scho long! Des könnts ma glaubn! Owa ihr wißt's eh, wia's zuagongen is.*

2. GAST: *Jojo.*

WIRT: *Zerst hat si da Sonnleitner dagegen gspreizt, daß ma die Liftrassen üwa sein Grund baun, donn hot der Krimbacher protestiert, weils durch sein Wold hätt gehn*

*solln! Wos der für an Zauber gmocht hot wegn de poor Bäum! Hobn eh beide eine großzügige Entschädigung kriagt!*

*I. Gast: Nojo, so großzügig...*

*WIRT: Jo, sicher, zerst hättns mehr kriagt! Sind owa selber schuld! Der Krimbacher trogt dem Vertreter von der Liftgesellschaft a Fotzen on, und der Sonnleitner bedroht den Baggerführer sogor mitn Gwehr! Wo samma Denn? [...] Dia hobn total die neue Zeit verschlofen! (KPI 42)*

Der stetig wachsende Tourismus der Nachkriegszeit in den Tiroler Alpen brachte anfänglich große wirtschaftliche Erfolge. Doch zunehmend entwickelte sich ein problematischer Massentourismus:

*Die Wachstumsrate in der Tourismuswirtschaft verschärften aber zunehmend Probleme, die zwar schon in der Zwischenkriegszeit und auch in der Aufbauphase der Nachkriegszeit angesprochen worden waren, die aber nun, da auch in der Tourismuswirtschaft Phänomene des Massenkonsums und der damit verbundenen quasi-industriellen Nachfragebedingungen prägend wurden, nicht mehr als zu vernachlässigende Randerscheinung abgetan werden konnten. Zum einen nämlich die Tatsache, daß eine unkontrollierte Steigerung der Nachfrage die Ressource Landschaft und damit die Grundlage der Nachfrage, das immaterielle Kapital der Tourismuswirtschaft zerstört, und zum anderen, daß die touristische Monokultur die kulturelle Identität der Bereisten verändert. Diese komplexen Fragen werden gerade im alpinen Tourismus seit dem Beginn der siebziger Jahre unter den Stichworten des sanften Tourismus und der Nachhaltigkeit erörtert [...].<sup>70</sup>*

Dass hier Schäden an Natur und Menschen, zu Gunsten des Profits in Kauf genommen werden und Wastl und dem Alten Lokalverbort verhängt wird, weil sich der Wirt um etwaige Einbußen sorgt, ist als Kapitalismuskritik zu verstehen.

In *Jesus von Ottakring* wird Herrn Novacek immer wieder angelastet, er habe keine Arbeitsmoral. Ein Reporter befragt den Direktor der Brotfabrik, ob er mit der Arbeit von Jesus zufrieden gewesen sei:

*Direktor: Überhaupt nicht. Vom ersten Arbeitstag an gab es Klagen und das blieb bis zum letzten so. Seine Arbeitsleistung betrug nach der ersten Woche gleich null. Null komma Josef.*

*Er predigte, agitierte oder polemisierte, dachte aber nicht im Entferntesten daran, zu arbeiten. Dabei hätte er in meiner Brotfabrik Karriere machen können.*

*Aber mit seiner Arbeitsmoral war ihm von allem Anfang an jedweder Aufstieg versagt. Sehen Sie bitte selbst - -*

*nach einem halben Jahr in der Halle übertrug ich ihm die Arbeit dieses tüchtigen jungen Mannes - (Ein Arbeiter trägt einen schweren Mehlsack vorbei.)*

---

<sup>70</sup> Hackl, Wolfgang: Massentourismus in den Alpen. In: Frühwald, Wolfgang und Georg Jäger u.a (Hg.): Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. Und 20. Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer 2004. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 100).S.48-54. Hier S.54.

[...] doch seine Fähigkeiten und seine Kraft, diese interessante Tätigkeit auszufüllen, vollinhaltlich auszufüllen, waren zu gering, sodaß ich mich gezwungen sah, seinen Posten einem anderen, fähigeren, zu überlassen - - (JO 51-52)

Es scheint dem Direktor unverständlich zu sein, dass Jesus keine Erfüllung in einem stupiden, anstrengenden Arbeitstrott finden kann und nicht an einer ‚Karriere‘ in der Brotfabrik interessiert ist. Dass sein Verhalten mitunter nicht auf einem Mangel an Fähigkeit, sondern an einem Mangel an Motivation gründet, ist für den Direktor unvorstellbar. Es wird der Eindruck vermittelt, dass Jesus durchaus Interesse an einer ehrlichen Arbeit hat, sich jedoch nicht vom Brotfabrikanten ausnutzen lassen will. Auch weist die Petition, die gegen die Kündigung von Jesus unterschrieben wird, darauf hin, dass er in der Fabrik durchaus beliebt war und dass die Klagen, von denen der Direktor spricht, auch unwahr sein könnten.

#### 4.2.5. Körperlichkeit

Körperlichkeit nimmt eine sehr zentrale Rolle sowohl in den Dramen des kritischen Volksstücks, als auch in Schwabs *Volksvernichtung* ein. Vor allem die Darstellungen von physischer und psychischer Gewalt, Sexualität und Tod sind prägend. Besonders spannend ist der Zusammenhang von Körperlichkeit und Sprache in Bezug auf das kritische Volksstück und Schwab, die Zusammenführung dieser Elemente erfolgt im Kapitel ‚Sprache‘.

##### 4.2.5.1. Psychische und physische Gewalt

In *Sauschlachten* steht die physische Gewalt an Valentin im Mittelpunkt der Geschehnisse. Die brutale Misshandlung ist auch Teil der Provokation, die der Autor erwirken will, da sie beim Zuschauer ein Schockerlebnis auslöst. Nicht umsonst wird im Zusammenhang mit Turrini, in den 1960er- und 70er-Jahren, von ‚Schocktheater‘ gesprochen.<sup>71</sup> Die physische Gewalt im Stück schockiert die Zuschauer anfangs mehr, doch das eigentliche Thema ist die psychische Gewalt, die der physischen bereits vorangegangen ist. Denn dass Valentin aufgehört hat zu sprechen, ist, wie weiter oben bereits erwähnt, kein intellektueller Akt, sondern ein Ergebnis der Behandlung, derer er ausgesetzt ist.<sup>72</sup> Nur in zwei Szenen zu Anfang des Stückes wehrt sich Valentin, als der Bauer seinen Kopf in das Saufutter drückt:

---

<sup>71</sup>Vgl.: Zeyringer, Klaus: Kabarett, Schocktheater. S.651-652.

<sup>72</sup> Vgl.: Turrini, Peter: Meinem allzuliebten Heimatlande gewidmet. S. 126.

*BAUER* brüllt: *Sag endlich dankschön, du Sauchviech.*

Der Sohn beginnt mit den Händen zu zappeln und versucht, mit dem Kopf aus dem Kübel zu kommen. Der Bauer drückt ihn immer fester hinein. Das Grunzen des Sohnes vermischt sich mit dem Blubbern der Flüssigkeit.

*Is dir wohl zuminder, was in die Schweine eine Delikatess is? Red oder friß!!*

Es gelingt dem Sohn, sich mit Gewalt zu befreien. Er fällt halb ohnmächtig in einen Stuhl. (S 98-99)

Doch auch in dieser Szene wirkt der Widerstand des Sohnes mehr wie eine reflexartige Reaktion, als gezieltes zur Wehr setzen. Nicht nur, dass Valentin zum Schluss geschlachtet wird, wie ein Schwein, die anderen Figuren scheinen auch Freude am Quälen und Erniedrigen des Jungen zu haben. Vor allem Franz und der Knecht finden die ganze Angelegenheit besonders witzig:

Der Sohn Franz und der Knecht heben den Sohn Valentin auf und stecken seinen Kopf erneut in den Blecheimer. Valentin beginnt wieder zu zappeln und erbärmlich zu grunzen.

*FRANZ* schreit: *Tuns nur zugreifen! Tuns nur zugreifen!!*

*KNECHT*: schreit: *Sinds ned so gschamig! Sinds net so gschamig!*

Valentin grunzt und wehrt sich mit aller Kraft. Die beiden drücken ihn noch fester hinein. Sie nehmen jeder einen Löffel und schlagen damit an den Blecheimer- jeder Satz ein Schlag. (S 99)

Sie quälen Valentin also nicht nur physisch, sie verhöhnen und verspotten ihn auch, ohne dass er sich wirklich wehren kann, fügen ihm also auch psychische Gewalt zu. Dass er jedoch, abgesehen von den oben zitierten Szenen, im Verlauf des Dramas die Misshandlungen über sich ergehen lässt, weist auf massiven psychischen Druck und totale Resignation hin.

In Mitterers *Kein Platz für Idioten* werden vor allem die negativen Folgen der Gewalt betont. Die Möllinger-Bäuerin, also die Mutter von Sebastian, ist äußerst brutal zu ihrem Sohn, sowohl physisch, wie psychisch:

Die Möllinger-Bäuerin schlägt Wastl auf den Hinterkopf und sagt zu ihm, er solle gehen, damit sie ihn nicht mehr sehen muss. Daraufhin will der Junge auch aufstehen und gehen, er stolpert jedoch und als ihm der Alte beim Aufstehen behilflich sein will, verfällt er in einen Krampf, währenddessen er sich an den Alten klammert.

*MÖLLINGER-BÄUERIN*: *So, jetzt iss wieder amol soweit!* (Die Bäuerin geht zu den beiden hin.)

*ALTER*: *Was hota denn?*

(Die Möllinger-Bäuerin nimmt dem Jungen die Maske ab, wirft sie auf den Tisch.)

*MÖLLINGER-BÄUERIN*: *So an komischen Onfoll hota wieder!* (Sie versucht, die Finger des Jungen vom Rock des Alten zu lösen, es gelingt ihr aber nicht.) [...].

*ALTER*: *Geh, hör doch auf! Des hat doch koan Sinn, des Schlogn!*

*(Die Möllinger-Bäuerin wendet sich wütend ab und geht ein paar Schritte hinter den Tisch auf die linke Seite.)*

*MÖLLINGER-BÄUERIN: Ageh, wenna nit ausloßt, des Sauviech, des! (Sie bleibt stehen, schaut wütend weg.)*

*ALTER: (hebt den rechten Arm und streichelt dem Jungen über den Kopf) Was is denn? Was denn, ha, Mandl? (KPI 22)*

Daraufhin löst sich der Krampf des Jungen und er beginnt erleichtert zu weinen. Die Möllinger-Bäuerin hatte zuvor auch erwähnt, dass er dieses Verhalten auch bei der Schwägerin an den Tag lege, die Wastl bei jedem Besuch eine Schokolade schenkt. Daraus wird klar, dass Sebastian versucht sich an Personen zu klammern, die ihm gegenüber auch nur die einfachsten Formen von Menschlichkeit zeigen. Die Mutter des Jungen schlägt ihn nicht nur, sie beschimpft ihn auch, spricht kaum zu ihm, sondern meist nur über ihn, wobei sie ihn als ‚Sauviech‘, ‚Krüppel‘ und Ähnliches bezeichnet. Außerdem verbiete sie ihm, scheinbar aus reiner Missgunst, das Benutzen des Fernsehgeräts. All diese Szenen zeigen eindeutig die körperliche und seelische Gewalt an Sebastian. Dass sich der Krampf des Jungen löst, sobald der Alte ihm über den Kopf streichelt, beweist einerseits, dass die Mutter von Sebastian nie versucht hat ihm einfühlsam gegenüberzutreten und andererseits, wie kontraproduktiv die Gewalt gegenüber Wastl ist. Seine weitere positive Entwicklung im Drama, er lernt lesen und schreiben sowie Flöte zu spielen, zeigen die negativen Folgen von psychischer und physischer Gewalt, bzw. die positiven Auswirkungen einer fürsorglichen Behandlung.

In *Jesus von Ottakring* ist die Gewalt bei weitem nicht derart vorherrschend, wie in den anderen Dramen. In einer Szene bekommt beispielsweise Franzi eine Ohrfeige von seiner Mutter, die Brutalität aus *Kein Platz für Idioten* und *Sauschlachten* ist hier aber, abgesehen von der Ermordung Jesus', nicht zu spüren:

*Frau Anger: Bua, frog net so vü! Meine Güte, ollas muaß ma si söba mochn... Herst, nimm dir a Schneiztiachel, bevurst aufziagst.*

*Franzi: I finds net.*

(Franzi bekommt von Frau Anger eine Ohrfeige. Er läuft auf den Gang hinaus, der Major rutscht auf der Sitzbank zur Tür und geht hinaus)

*Major: (von draußen) Franzi! Franzi!!*

*Nono...nonono... do is es jo, unta da Bassena.*

*Bist jo mein Pipihendi. (JO 35)*

Auch in anderen Szenen spielt Gewalt immer wieder eine Rolle, es verstärkt sich zunehmen der Eindruck, dass Gewalt zum Alltag der Ottakringer Bewohner gehört. So setzt etwa der Direktor eine Gruppe jugendlicher Raufbolde auf seinen eigenen Sohn an, die ihn auf der Straße drangsalieren:

*Peter [Anm. Sohn des Direktors]: I hob eich do nix tan  
Was wollts denn?  
Erster: Was- du trinkst unser Bier net?!-  
Gehts da leicht so guat?  
Ah jo, stimmt. Der feine Herr kommt ja aus besserem Hause. Knie nieder! Los!  
Niederknien!  
(Peter kniet sich nieder.)  
Zweiter: (schüttet das Bier über Peters Kopf) Irrsinnig guat zum Haarwaschen.  
Erster: Föhnen und legen?!  
(Er schlägt Peter ins Gesicht.)  
[...]  
Zweiter: Jetzt setzt es einen Karate-Triller!  
(Er schlägt Peter ins Genick  
Peter schreit auf.)  
Erster: Mia woin solche Typen net!  
(Er zerreißt Peter das Hemd.) (JO 50)*

Auch hier geht physische Gewalt mit Erniedrigung und Verspottung einher. Die Tatsache, dass diese Szene vom Vater von Peter arrangiert wurde, zeigt, dass Gewalt bagatellisiert und als Mittel zum Zweck geheilt wird.

Es ist im Stück auch immer wieder die Rede von Schlägereien und Gewaltverbrechen, die die Bewohner jedoch nicht weiter interessieren, es sei denn, sie können Jesus daraus einen Strick drehen.

In der *Volksvernichtung* dagegen ist Gewalt sehr präsent. Typisch für Schwab finden die Auseinandersetzungen am eindrucklichsten verbal statt, jedoch sind durchaus auch körperliche Übergriffe vorhanden. Von psychischer Gewalt ist mehr oder weniger der ganze Text durchzogen, kann insofern nicht wirklich an einzelnen Szene ersichtlich gemacht werden und wird, wie bereits erwähnt, genauer im Kapitel ‚Sprache‘ behandelt. Nur eine Szene, in der es um die massive Androhung körperlicher Gewalt geht, soll auch hier erwähnt werden:

*HERRMANN [Anm. zu seiner Mutter]: [...] Da wird der gescheite Herrmann geschickt ein frisches Loch bohren in den Kopf von seiner Mutti und dann seinen Lulu in den Muttikopf hineinstecken, weil er seine Mutti so lieb hat, der Herrmann. Ein frisches Loch bohrt sicher der Herrmann, weil vor dem alten Loch, da graust es den Herrmann, da ist er ja herausgekommen, der kleine Krüppelherrmann. (Frau Wurm hält eine Faust vor den Mund und wimmert voller Grauen.) [...] (Er humpelt auf Frau Wurm zu, den Korkenzieher auf Kopfhöhe gezückt.) So, und jetzt kommt das Loch für den Lulu vom Herrmann in den Kopf von seiner Lieben Mutti hinein... (V 133-135)*

Auch in den anderen Dramen wird eine Vielzahl von Drohungen ausgesprochen, jedoch sind sie nie von dieser Brutalität und auch bei Weitem nicht so drastisch. In diesem Fall ist dem Rezipienten, bzw. der Rezipientin, nicht klar, ob Herrmann seine Drohung gegenüber seiner Mutter war gemacht hätte, hätte sie nicht Herr Kovacic unterbrochen. Aber auch Herr Kovacic

schlägt sich selbst gewaltvoll auf die Oberschenkel um gleich darauf den Goldhamster der Familie in der Hand zu zerquetschen. Interessant ist, dass sowohl Herrmann wie Herr Kovacic ihre Gewalt in Zusammenhang mit ihrem Hass auf Frauen bringen, der, wie es scheint, aus Ablehnung von Seiten der Frauen entstand. Herrmann sagt während seines Droh-Monologs gegen seine Mutter: „Aber der Herrmann hat ja seine Mutti zum Liebhaben, da muss er nicht immer auf der Straße weinen, weil alle Frauen Huren sind und viel schneller laufen können als der Herrmann.“ (V 135) Herr Kovacic äußert sich in seiner Wut wie folgt: „Das... das ganze Weltall ist ja nur noch ausgestopft mit lauter dreckigen Weibern. Die ganze Welt ist voller Löcher.“ Daraufhin tötet er den Goldhamster und meint: „Der war ja auch ein Weiberl.“ (V 143) Bereits in ersten Akt meint Herr Kovacic zu Frau Wurm: „Meine Frau hat sich beim Bügeln einen Finger angebrannt, und meine Tochter ist unter dem Lärm so lästig geworden, daß ich ihr habe ein Ohrfeige hinhaue müssen.“ (V 135) Frau Wurm ist demnach schuld daran, dass der Vater seine Tochter schlägt. Im zweiten Akt streiten sich die zwei missratenen Töchter und stürzen sich aufeinander, wobei der Vater lacht und die Mutter die Beiden trennt. (Vgl. V 147) Im dritten Akt ist es wieder Herr Kovacic, der sich durch Gewalt hervortut. Zuerst schlägt er Herrmann nieder. Dazu meint seine Tochter, Desiree: „Bei einem Krüppel und bei einem Hamster, da traust du dich, du alter Arschficker.“ (V 168) Ihr Vater reagiert in dem er sie mit einer Hand würgt und mit der anderen Hand unter ihren Rock greift. Im dritten Akt werden dann auch alle Figuren von Frau Grollfeuer vergiftet und erstochen, jedoch kommt im vierten Akt überhaupt keine körperliche Gewalt vor.

Es ist also in allen vier Dramen eine eindeutige Häufung von körperlicher und seelischer Gewalt zu verorten. Sie steht eng in Zusammenhang mit den Themen Sexualität und Tod, die hier nachfolgende behandelt werden.

#### 4.2.5.2. Sexualität

Auch Sexualität wird in allen vier Dramen behandelt, wenn auch in unterschiedlicher Intensität und mit verschiedenen Hintergründen.

In *Sauschlachten* wird Sexualität vor allem zur Erniedrigung Valentins missbraucht. Franz und der Knecht legen Valentins Geschlechtsteile frei, um sie eingehend zu begutachten und zu besprechen. Allerdings ist Valentin während dieses Vorgangs bewusstlos, nimmt diese Demütigung also nicht wahr. So stellt sich die Frage, warum die drei anderen Männer dies tun. Als Valentin erwacht, meint Franz: „I glaub, ihn verlangt noch seiner Freundin. Er wimmert so

verliebt. / Franz ahmt Grunzlaute nach. / Das Fräulein Sau wartet voller Herzpumpen auf die Liebesnacht, Herr Eber!!“ (S 103) Danach fängt er an, seinem Bruder mit Löffeln auf die Hoden zu schlagen. Der Bauer und sein Sohn Franz prahlen auch damit, dass sie beide die Magd Resl „gepimpert“ haben und dass sie ja blöd gewesen wären, hätten sie es nicht getan. Allerdings wird der Bäuerin nicht verziehen, dass sie, während der Bauer im Krieg war, den Sohn eines Russen geboren hat, obwohl auch der Bauer sexuell übertragbare Krankheiten vom Feld mit nach Hause gebracht hat. Hier wird also nicht nur die primitive Thematisierung von Sexualität der Figuren sichtbar, sondern auch die Einstellung bezüglich der Geschlechterrollen von Mann und Frau aufgedeckt. Am eindrücklichsten wird Sexualität in *Sauschlachten* jedoch als böses Mittel der Erniedrigung gebraucht.

In *Kein Platz für Idioten* ist das ahnungslose Handeln von Wastl der Grund für seine Zwangseinweisung in eine psychiatrische Einrichtung. Folgendes ist passiert:

*1. Gast: Ja mei, die Dings, die kloane Grabner-Maria hota obgriffn!*

*Alter: Vos?*

*1. Gast: Sie sogn sogor, er wollt sie vergewoltign!*

*Alter:: Mei Bua? Vergewoltign??*

*1. Gast: Nojo, i glaubs jo a nit recht! Owa jedenfolls hot die Maria heit Vormittog gebodet, aufoamol kommt sie zur Muatter in die Kuchl grennt und reart und derzählt, der Wastl hätt sie obgriffn und hätt sein Dings aussagholt!*

*Alter: Na!!*

*1. Gast: Jo, und wia die Maria des derzählt, kommt seelenruhig dei Bua bei da Tür eina und frog, warum's Dirndl aso reart! [...] (KPI 78-80)*

Es wird also hier klar, dass Wastl in seiner Naivität nicht wusste, dass er eine Grenze überschreitet und der Alte gibt auch sofort sich selbst die Schuld an dem Vorfall, weil er den Jungen nicht aufgeklärt hat.

In *Jesus von Ottakring* spielt Sexualität kaum eine Rolle. Ausnahme ist der bereits weiter oben zitierte Verdacht von Frau Anger, dass Jesus schwul sei, was sie eindeutig negativ wertet. Hier wird auch die Widersprüchlichkeit der Leute sichtbar, denn sie wissen eigentlich, dass Annemarie von Jesus schwanger ist. Nachdem Jesus erschlagen wurde, wirft Frau Anger Frau Blockner vor: „Rücksichtslos hams des brave Mädle, die Annemarie, rausgeschmissen samt ihrn klanen ormen Potschochterl. Dabei war sie die Lebensgefährtin vom Jesus.“ (JO 87)

Ganz anders ist die Situation in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*. Auch hier gilt es, die stark sexualisierte Sprache nicht mit den Handlungen der Figuren zu verwechseln. Die Szene, in der Herrmann seiner Mutter ein Loch in den Kopf bohren möchte, ist nicht nur äußerst gewalttätig, sondern auch sehr stark sexualisiert, denn er möchte das Loch um „dann seinen Lulu in den Muttikopf hinein[zu]stecken.“ (V 135) Thematisiert wird Sexualität im ganzen Text

sehr häufig, vor allem von den Töchtern der Kovacics, Desiree und Bianca. Die inzestuösen Machenschaften, die allesamt vom Vater der Frauen ausgehen, irritieren den Rezipienten, bzw. die Rezipientin, jedoch am stärksten:

*HERR KOVACIC: [...] Da wird es in einer ersichtlichen Zeit bald zu zwei fetten Hochzeiten kommen müssen. (Er zieht Bianca auf seinen Schoß und befigert ihren Busen.) Komme einmal auf meine Väterlichkeit und lasse deinen Tochterkörpermenschen anschauen.*

*BIANCA: (lacht) Da schaust du aber mit den Fingern, die ja keine Augen haben können.*

*HERR KOVACIC: Mit so einem geilen Schweinebusen bringst du die Männer ja richtig reihenweise in ein süßes Grab hinein. [...]*

*HERR KOVACIC: Jaja, die Lebensregeln sind eine strenge Gemeinheit, aber zum Glück ist die Zeit modern und aufgeschlossen wie ein eisernes Haustor. [...]* (Er will Bianca zwischen die Beine. Sie gleitet lachend von seinem Schoß und setzt sich wieder)

*BIANCA: So freundlich sind die Regeln dann aber auch wieder nicht gestaltet, mein lieber Herr Vater. (V 150-151)*

Auch in der weiter oben zitierten Szene, würgt Herr Kovacic seine Tochter und fährt ihr gleichzeitig mit der Hand unter den Rock. Daran ist auch die Machtkomponente im Zusammenhang mit Sexualität erkennbar, wie in *Sauschlachten*.

Die zwei „ordinär aufgedonneten“ (V 123) Töchter, wie sie Schwab in der Regieanweisung nennt, nehmen kein Blatt vor den Mund und scheuen sich nicht, Konversationen wie die Folgende in Anwesenheit ihrer Eltern zu führen. Desiree rät Bianca davon ab, Bubi zu heiraten:

*BIANCA: Jaja, aber nur, weil er einmal mit dir geschmust hat, der Bubi, und dir dann ins Gesicht gesagt hat, daß deine Zunge einen Geschmack hat wie ein toter Fisch. Und nur weil er gut aufgelegt war, der Bubi, hat er dich halt doch noch schnell vögeln wollen nach dem blöden Fest, und da hat dein Loch auch noch nach einem alten Fisch gestunken, und dann hat der Bubi dich halt überhaupt nicht mehr schmecken können. [...]* (V 147)

Auffallend ist, dass Desiree keinerlei Fehler darin zu sehen scheint, dass sie mit dem Freund ihrer Schwester schläft. Noch eindrücklicher ist jedoch, dass Bianca auch nicht wirklich einen Fehler darin sieht, sondern eher eine Art Missgeschick von Bubi. Insofern sagt diese Szene viel über das Frauen- bzw. Männerbild der zwei Töchter aus.

Sexualität wird in vielen kritischen Volksstücken thematisiert, doch Schwab geht wiederum einen Schritt weiter. Er behandelt Kindesmissbrauch (Monolog von Herrmann) und Inzest, wogegen die Volksstücke der 70er-Jahre im Vergleich sehr harmlos wirken.

Swab treibt die Behandlung von Sexualität, wie auch die oben beschriebene Thematik der Gewalt, gezielt auf die Spitze. Die Drastik, die er erreicht, ergibt sich jedoch aus der Sprache.

Gerhard Scheit hat die Unterschiede auf der Bedeutungsebene von Sexualität zwischen Schwab und Turrini prägnant zusammengefasst:

*Für Turrini fungiert sie [Anm.: die Kopulation] in den siebziger Jahren - ganz im Sinne der Repressions- These: der gute unterdrückte Trieb und die böse unterdrückende Gesellschaft - als Subjekt und Objekt des Widerstands: Sie muß befreit werden und ist zugleich Movens der Befreiung. Wie in deiner 68er-Version von Wagner Tristan und Isolde erschießen in Rozzenjagd zwei repressive Männergestalten das Paar in genau jenem Augenblick, als es - von allem Zivilisationsmüll befreit - endlich den sexuellen Höhepunkt erreicht.*

*Demgegenüber schreibt Werner Schwab seine Fäkaliendramen, als wäre er ein Schüler von Michel Foucault. Die Gesellschaft, einschließlich der katholischen Moral, ist bei ihm - wie auch bei Elfriede Jelinek - nicht sexualfeindlich, sondern sexbesessen, die sexuelle Befreiung das eigentliche Prinzip der Unterdrückung und Vernichtung. In ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM - Ein europäisches Abendmahl wird in einem schäbigen Gasthaus ein schönes, gestyltes Paar, das sich der Kommunikation mit den Stammgästen entzieht, vergewaltigt und im selben Moment auch schon zerrissen und aufgefressen.<sup>73</sup>*

Die Thematisierung von Sexualität dient bei Schwab und Turrini einem völlig anderen Zweck. Bei den Autoren des kritischen Volksstücks steht sie für die Befreiung, bei Schwab und Jelinek für die Unterdrückung.

#### 4.2.5.3. Tod

Der Tod spielt nicht in allen vier Dramen eine Rolle, so wird das Thema in *Kein Platz für Idioten* überhaupt nicht aufgegriffen. Jedoch endet *Sauschlachten* etwa mit der ‚Schlachtung‘ Valentins, in *Jesus aus Ottakring* wird Herr Novacek in der 19. Szene erschlagen und im dritten Akt der *Volksvernichtung* vergiftet und ersticht Frau Grollfeuer alle anderen Figuren. Der Tod wird also immer wieder thematisiert, aber in sehr unterschiedlicher Art und Weise. In *Sauschlachten* ist es die logische Konsequenz für Bauer, Franz und Knecht, Valentin, den sie als Schwein betrachten, auch wie ein Schwein zu schlachten.

In *Jesus von Ottakring* ist es ein bösartiger Mob, der Jesus gezielt aufstöbert. Der Major erschlägt Jesus in der Waschküche mit der Unterstützung und dem Einverständnis der anderen Anwohner. Nur Herr Anger, der dazukommt, versucht noch den Major von seiner Gewalttat abzuhalten. Nach dem Mord wird, zum Anlass der Osterfeierlichkeiten, die Passion Christi von den Anhängern von Jesus aufgeführt.

In der *Volksvernichtung* sind im vierten Akt alle Figuren wieder lebendig und so vergnügt und harmonisch, wie an keiner anderen Stelle des Dramas. Hier wird der Tod also in gewisser Weise wieder zurückgenommen.

---

<sup>73</sup> Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S.214-215.

Körperlichkeit ist ein sehr vielseitiges Motiv und so scheint es vor allem in den Dramen von Turrini und Schwab eine Art Themenkreis von Müll, Sex, Dreck, Gewalt und Tod zu geben. Schmidt-Dengler schreibt, dass Turrini mit *Rozznjogd* das Motiv des Mülls erstmalig auf die Bühne gebracht habe. Er schreibt weiter: „Müll und Tod- ein seltsames, bizarres Paar, der Mensch hat nichts so sein Eigen wie den Müll und den Tod. Müll als Metapher hat die Qualität des Universalen, vergleichbar nur dem Tod.“<sup>74</sup> Ebenso eigen ist dem Mensch jedoch auch der Dreck, die Fäkalien. Schwab selbst sagt in einem Interview: „Das [Anm. Aussprechen des Wortes „Scheiße“] bezeichnet immer so einen komischen Endpunkt, wenn jemand „Scheiße“ sagt, dann ist immer irgendetwas aus, dann ist irgendein Vorgang abgeschlossen. Nach der Scheiße gibt es nicht mehr viel. So entsteht sprachlich eine komische Parallelaktion zum tatsächlichen Verdauungsvorgang.“<sup>75</sup>

Auf die Bedeutung der Fäkalien weist auch der Titel von Schwabs Dramensammlung, *Fäkaliendramen*, hin. Auch Herbert Herzmann sieht in der Thematisierung der Fäkalien eine schlüssige Verbindung zu Sex und Tod:

*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 barocken Tradition verpflichteten österreichischen Dramatiker der sechziger und siebziger Jahre fort.*<sup>76</sup>

Hier schließt sich der Themenkreis mit dem Essen, welches in diesem Fall wiederum zur Sexualität führt. Denn ein Lebensmittel, das wieder und wieder bei Schwab, aber auch in den anderen Volksstücken auftritt, ist die Wurst. In diesem Kontext sind sofort zwei Assoziationen präsent: Zum einen die Figur des Hans Wurst und zum anderen, die Wurst als Phallussymbol. Wobei dies eigentlich ein und dieselbe gedankliche Verknüpfung ist, denn Hans Wurst hatte seinen Namen nicht nur, weil Wurst sein Leibgericht war, sondern auch weil er für seinen ungestümen Sexualtrieb berüchtigt war.

---

<sup>74</sup>Schmidt-Dengler, Wendelin: Peter Turrinis »rozznjogd« als Initialzündung. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Turrini Schriftsteller: Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger. St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007. S. 74-83. Hier S. 80.

<sup>75</sup>Bubner, Christiane: Gespräch mit dem Autor Werner Schwab. In: Orthofer, Ingeborg (Hg.): Werner Schwab. Der Mensch. Der Schreibmuskel. Der Suchtfetzen. Graz- Wien: Droschl 2016. S. 195-207. Hier S. 203.

<sup>76</sup>Herzmann, Herbert: Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.106-124. Hier S. 106–107.

Die Wurst ist im Volksstück außerdem ein Element des Bäuerlichen und wird im kritischen Volksstück häufig erwähnt. In *Sauschlachten* etwa freut sich Resl schon vor der ‚Schlachtung‘ Valentins auf die Blunzen, also auf die Blutwurst. (S 121) Wastl in *Kein Platz für Idioten* isst im Wirtshaus typischer Weise Paar Wursteln. Fortgesetzt wird diese Thematik mit der immer wiederkehrenden Figur des Fleischhauers, die wir bereits in *Geschichten aus dem Wiener Wald* finden, ebenso wie in der *Volksvernichtung*. Hier wird der Fleischhauer Karl Wottila, dessen Namen nicht zufällig dem des ehemaligen polnischen Papstes ähneln, zwar nur in einem Nebensatz erwähnt, in *Die Präsidentinnen* spielt er jedoch eine zentrale Rolle, nicht nur als Traummann von Frau Wurm, sondern auch als Fleischhauer mit dem besten Leberkäse zum niedrigsten Preis. Gerade der Leberkäse hat bei Schwab auch einen Platz, was mit der Art der Herstellung zu tun haben könnte. Der Vorgang, dass die häufig verwendeten Fleischabfalle mit den anderen Zutaten vermischt werden und in eine Masse verwandelt werden, der nicht anzusehen ist, aus was sie eigentlich besteht, mutet durchaus ‚schwabisch‘ an. Auch beschimpft Frau Grollfeuer ihre Mitmenschen immer wieder als Leberwürste und besonders auffallend ist diese Aussage der alten Dame: „Wissen Sie, das Wursthafte ist das undeutliche Volkshafte, das fertigbefriedigte Totalgesicht.“ (V 157) Diese Erkenntnis der Frau Grollfeuer ist isoliert schwer nachzuvollziehen. Herbert Herzmann erklärt die Bedeutung der Wurst bei Schwab eingehend in seinen Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen*:

*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.<sup>77</sup>*

Doch auch für das Brot, welches unweigerlich zur Wurst dazugehört, hat Herr Schweindi seine eigene Theorie, mit welcher er die Heiligkeit des Brotes argumentiert: „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.“<sup>78</sup> Die Spitze dieser Theorie ist jedoch in der *Volksvernichtung* zu finden:

*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*

<sup>77</sup> Herzmann, Herbert: Volkstuckvernichtung. S.108-109.

<sup>78</sup> Ebd. S.108-109.

*was der preiswert ist, der Wottila. Aber der ist einer, der einen gleich riesigen Wert legt auf eine Leberwurstqualität [!] und auf eine selige Kundschaft, da ist dann am Ende immer alles gut. 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 Leberkäse-Konsum zur Feier des Heiligen Abendmahls ist es nur ein Schritt.<sup>79</sup>*

Auch Herzmann entscheidet sich nicht, ob nun das Essen, als Tätigkeit, von Schwab aufgewertet wird, oder das Religiöse abgewertet wird. Der zentrale Punkt dieser Essensthematik ist jedenfalls die Körperlichkeit. Herzmann weist auf den Zusammenhang zum literarischen Programm des 17. Jahrhunderts hin, als die Überwindung des Körperlichen angestrebt wurde und es galt, die Vorherrschaft der Vernunft herbeizuführen. In Folge dieser Bemühungen wurden Gefühle und Körperfunktionen auf der Bühne verachtet.<sup>80</sup>

Die Anspielung auf das literarische Programm des 17. Jahrhunderts ist eng mit dem Werdegang der Hans Wurst-Figur verknüpft. Denn die Reformen, die zu der Zeit durchgeführt wurden, erschütterten die Hanswurstiade in ihrem Kern und nahmen ihr ihre schlagkräftigsten Argumente:

*In Österreich war es vor allem der Aufklärer Freiherr Joseph von Sonnenfels, der die Reinigung der Bühne von allen Vulgaritäten forderte, doch ließen sich die Hanswurstiaden aus den oben dargelegten Gründen dort nicht so leicht ausrotten wie im protestantischen Norden. Immerhin erließ die Kaiserin Maria Theresia 1752 das Extemporierverbot, das dem Hanswurst seine schärfste Waffe nahm und den Prozeß seiner Zählung einleitete, gegen den er sich allerdings im Laufe seiner Geschichte immer wieder zur Wehr setzte. Indem die Kaiserin bei deutschen Stücken eine Schriftliche Vorlage forderte, trug sie auf administrativer Ebene zu einem Prozeß bei, der bereits auf kultureller Ebene im Gange war, nämlich zum Prozeß der Literarisierung und Intellektualisierung, und das bedeutete auch: der Entkörperlichung des Theaters.<sup>81</sup>*

Dieser historische Prozess ist vor allem deshalb interessant, weil es einige eindeutige Parallelen zwischen Schwabs Werk und der Hanswurstiade gibt. Dieter Hornig hat sich eingängig mit den verschiedenen Einflüssen von Schwabs Literatur auseinandergesetzt und kommt bezüglich des Wiener Volkstheaters zu folgender Erkenntnis:

*Eine andere Linie ließe sich innerhalb der österreichischen Tradition ziehen. Es ist jene Linie, die aus den Fastnachtspielen, dem Volkstheater und dem Hanswurst des achtzehnten Jahrhunderts über Nestroy, Karl Kraus, Canetti und Horváth bis zu den szenischen Texten der Wiener Gruppe reicht: Eine Tradition der Oralität, der Farce*

---

<sup>79</sup> Ebd. S. 108-109.

<sup>80</sup> Vgl.: Ebd. S. 109-110.

<sup>81</sup> Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. S. 21.

und der Groteske; der „Radikalkomödie“, um eine Gattungsbezeichnung Schwabs zu verwenden, in denen der ganze, unzensierte Leib wieder eingesetzt werden soll, sei es im Theater von Kurz Bernardon, der in einem Stück als amerikanischer Menschenfresser zwei gefesselte Sklaven auffrißt, oder sei es in Nestroys Häuptling Abendwind. So wie Mozart in einem Brief einst mochte, „daß die musick bald einen arsch bekommt- denn das ist das nothwendigste; einen kopf hat sie izt- das ist eben das unglück“, so zieht sich durch diese Radikalkomödie der Wunsch, durch Sexual- und Fäkalkomik in einer fröhlichen anarchistischen Revolte der Instinkte die Kultur zu revitalisieren und resensibilisieren.<sup>82</sup>

Folglich sollen nun also die Gemeinsamkeiten von Schwabs *Volksvernichtung* und der Hanswurstiade kurz aufgezeigt werden. Wie bereits ausführlich in der Fachliteratur beschrieben wurde, beziehen sich die Figuren des frühen Wiener Volkstheaters eindeutig auf die Figuren der Commedia dell'Arte. Es handelt sich nicht um psychologische Charakter, sondern um abstrakte Figuren, um Typen.

Hadamowsky führt hier an, dass vor der Entwicklung des Staberls, alle Figuren des Wiener Volkstheaters abstrakte Figuren waren. Ebenso wird die Figur des Hanswursts in *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart* einleitend beschrieben: „Dieser [Anm.: Stranitzkys] Hanswurst vereint in sich Gegensätzliches; er ist keine psychologisch motivierte Figur, sondern die personifizierte Summe aller seiner Tätigkeiten, [...]“<sup>83</sup>

Die Figuren in Werner Schwabs *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* sind ebenfalls keine psychologischen Figuren, was sich eindeutig an den Regieanweisungen erkennen lässt. Sie sind Typen, die, wie Hanswurst und die anderen Figuren des Wiener Volkstheaters, repräsentativen Charakter haben. So wird etwa Frau Wurm folgendermaßen beschrieben: „Eine ausgemergelte Pensionistin“. Auch die Beschreibung der Töchter der Kovacics, weist eindeutig auf die Typen-Konstruktion hin: „[...] die Töchter, Desiree und Bianca, etwas jünger als Herrmann. Beide sind eher ordinär aufgedonnert, vollbusig und ähnliches...“ (V 123) Alleine die Formulierung ‚und ähnliches‘ zeigt, dass die Figuren Typen entsprechen sollen und keine individuellen Charaktere darstellen.

Die Trennung der sozialen Ebenen, die bereits im Kapitel ‚Milieu‘ behandelt wurde, ist ebenfalls eine Gemeinsamkeit der *Volksvernichtung* mit der Hanswurstiade.

---

<sup>82</sup> Hornig, Dieter: Werner Schwab: Groteske Körper/ Obszöne Stimmen. In: Banoun, Bernard und Lydia Andrea Hartl u.a. (Hg.): Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. (Philologische Studien und Quellen 171). S. 117-130. Hier S.117.

<sup>83</sup> Hein, Jürgen und Hugo Aust u.a.: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck 1989 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). S.52.

Über die soziale Herkunft der Hanswurstfigur gibt es etliche Aufsätze, Gerhard Scheits Anmerkungen dazu widersprechen eindeutig der Theorie Otto Rommels, der für seine völkischen Ansätze bekannt ist und Hanswurst als Personifizierung der bäuerlichen Schicht darstellt, wenn er schreibt:

„Mag auch der Held das gültige Ideal der höfischen Schicht verkörpern, Hanswurst ist als Urbild der im Bäuerlichen wurzelnden Schicht nicht zu begreifen- eher könnte von einem Urbild solcher Schicht gesprochen werden, das von urbanen Verhältnissen eigenartig verzerrt wird.“<sup>84</sup> Er schreibt weiter zur Position des Hanswursts: „Indessen erfüllt Hanswurst natürlich seine Aufgaben als Diener, etwa als Liebesbote, manchmal sogar als gedungener Mordbube - und gerät dabei unvermeidlich in Kontakt mit den Hauptpersonen der Handlung: auf diese Weise entstehen komische Szenen, die aber für die Handlung unwesentlich sind, [...]“<sup>85</sup>

Nun gibt es in Schwabs *Volkvernichtung* die Figur des Hanswursts nicht, jedoch ist die eindeutige Trennung der sozialen Sphären, wie sie etwa in der Hanswurstiade Stranitzkys evident ist, auch im Drama des Grazer Autors auffallend und ebenso entstehen komische Szenen:

„DESIREE: Die Alte [Anm.: Frau Grollfeuer] ist aber wirklich in der ganzen Wirklichkeit eine böse Hexe. Letzte Woche hat sie mir im Stiegenhaus eine Kohlrübe in die Handtasche gesteckt und gesagt: Ich hasse Kohlrüben, aber bei dir ist es egal, meine Liebe, bei dir lohnt sich kein vergifteter Apfel, ein klobriges Kind, wie du bist.“ (V 145-146)

Die entscheidende Gemeinsamkeit ist nun jedoch, wie erwähnt, die Körperlichkeit.

Über das Kostüm des Hanswursts gibt es zahlreiche Abhandlungen. Zumindest ein Punkt bleibt weithin unumstritten: das wichtigste Attribut des Hanswursts ist der Prügel, beziehungsweise die Pritsche. Hanswurst wird nicht selten als „kindlich-grausam“<sup>86</sup> beschrieben und kann wohl ohne Zweifel als äußerst gewalttätig, erbarmungslos und brutal bezeichnet werden. Er schlägt mit seinem Prügel auf andere Figuren ein, oder spielt mit abgetrennten Köpfen und Ähnlichem. Die Brutalitäten in der *Volkvernichtung* wurden bereits aufgezeigt und so kann die rohe Gewalt als Berührungspunkt angesehen werden.

Die Thematisierung, oder Fixierung, der Hanswurstfigur auf die Nahrungsaufnahme und die darauffolgende Verdauung und Ausscheidung, ist eine weitere Gemeinsamkeit der Figuren in der *Volkvernichtung*. In der Beschreibung Hanswursts von Scheit wird die Besessenheit der Figur deutlich: „Der Spaß allein umreißt noch keinen gesellschaftlichen Standpunkt, er [Anm.: Hanswurst] kennt im Grunde nur einen einzigen Anspruch, die biologischen Bedürfnisse -

---

<sup>84</sup> Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S.36.

<sup>85</sup> Ebd. S.33.

<sup>86</sup> Ebd. S.9.

Nahrung, Sexualität und Verdauung - zu befriedigen, und das ununterbrochen.“<sup>87</sup> Die Fresslust des Hanswursts geht jedoch deutlich über eine einfache Bedürfnisbefriedigung hinaus. Diesen Umstand führt Scheit auf eine Gleichsetzung von Geld und Nahrung bzw. Kot zurück:

*Geld und Kot sind die Äquivalente, mit denen Hanswurst handelt: Der Spaßmacher will für alles Geld, und er gibt für alles seinen Kot. Dem Wucherer bietet er für das geliehene Geld „zwey gute pfund aus meinem leibe [...] sobald ich nur erst eine gute mahlzeit gethan habe.“ Niemals zuvor ist auf dem Theater dem Kot solche Bedeutung zugekommen. Die maßlosen Freß- und Saufbedürfnisse des Hanswurst, die unglaubliche Menge an Speisen und alkoholischen Getränken, die in langen Verzeichnissen wiedergegeben wird, entsprechen weniger einem unmittelbaren biologischen Bedürfnis als vielmehr einer Funktion des Geldes, das keine biologischen Grenzen kennt: Denn fast das einzige, was Hanswurst seiner gesellschaftlichen Stellung gemäß mit dem Geld machen kann, ist nun einmal ‚Speis und Trank‘ dafür einzutauschen- und die natürliche Folge davon ist die unnatürliche Bedeutung der Verdauung.<sup>88</sup>*

Es wird hier also sehr eindrücklich, dass Hanswurst, ebenso wie die Figuren Schwabs, einer übermäßige Fixierung auf das Körperliche verfallen sind. Herbert Herzmann versteht die Thematik der Fresslust der Figuren mit einer weiteren Komponente: „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. Denn daß Schwabs Einverleibungsphantasien nicht zuletzt auch Machtphantasien sind, ist offensichtlich.“<sup>89</sup> Diese Überlegung trifft vor allem auf das Drama *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* zu, das kannibalistische Motive behandelt. Doch unweigerlich stellt sich hier die Frage, ob das ‚Schlachten‘ Valentins, mit der Absicht in anschließend zu essen, nicht durch den Machtverlust der anderen Figuren entstanden sein könnte, denn sie sind nicht in der Lage Valentin zum Sprechen zu zwingen und müssen sich langsam aber sicher ihre Niederlage eingestehen. Das führt wiederum dazu, dass sie sich seiner bemächtigen wollen, beziehungsweise ihn sich einverleiben wollen. Hier kann ein Bogen gespannt werden zwischen Kirche, Essen und Kannibalismus:

*Die hohe Bedeutung von Inkorporationsriten in den unterschiedlichsten Kulturen weist den Vorgang des Essens- zumal in seiner kultischen Variante- als wesentliches Konstituens der Herausbildung von religiöser Identität aus, die als Gruppenidentität verstanden werden muß. Nahezu alle Kulturen besitzen Schöpfungsmythen, bei denen Kannibalismus oder Mysterienmähler die zentralen Funktionen der Verbindung mit dem Göttlichen bilden: „Viele Hochreligionen kennen die den Menschen veredelnde Sitte*

---

<sup>87</sup> Ebd. S.35.

<sup>88</sup> Ebd. S.43.

<sup>89</sup> Herzmann, Herbert: Volkstücksvernichtung. S. 108.

*des 'Gott-Essens'. Noch die christliche Transsubstantiationslehre, 'nehmet, esset; das ist mein Leib... trinket, das ist mein Blut...' ist eine sublimierte Form solch kultischer Gebräuche.“ Bereits Hesiods Theogonie entwirft einen Kosmos aus ‚Aggression, Gewalt, Lust, Gier, erotischen Komponenten und schierer Freßlust‘. Erkenntnis und Teilhabe am Heiligen geschehen in archaischen Gesellschaften am und durch den Körper: Opfermahl und ritueller Beischlaf revalorisieren das Körperliche als Medium göttlichen Willens und göttlicher Erkenntnis.<sup>90</sup>*

Auch die Sexualität spielt in der Hanswurstiade eine große Rolle. Hierbei ist ebenfalls das Attribut des Hanswursts von Bedeutung, denn sein Prügel kann unschwer als phallisches Symbol gedeutet werden. Dabei bleibt es jedoch durchaus nicht, denn der Spaßmacher artikuliert seine sexuellen Wünsche recht unverblümt.

*Die „Pritsche“ oder der Prügel, als das vermutlich wichtigste Attribut der Gestalt, läßt sich ohne weitreichende Spekulationen als phallisches Rudiment deuten; gleiches gilt für die Wurst, die sogar den Namen ziert; die Fixierung auf alles Phallische zeigen zahlreiche überlieferte Stellen, in denen Hanswurst seinen sexuellen Wünschen zumindest verbal freien Lauf läßt- seiner Binetta etwa schwört er zu: „Obschon alß Königin du kannst kein Krone führen / Soll dir mein Scepter doch steten Diensten sein / Ich schwör beim Fickrement, du solst kein Mangl spüren...“ Häufig sind vor allem Szenen, in denen Hanswurst von heiratswütigen Frauen verfolgt wird [...].<sup>91</sup>*

Ebenfalls an diesem Zitat erkennbar, ist die derbe, sexualisierte Fäkalsprache. Sie ist mit das bekannteste Merkmal Hanswursts und so schließt sich der Kreis wieder mit dem weiter oben erwähnten Diskurs um das Primat der Sprache am Theater.

Zusammenfassend ist also zuzusagen, dass in Schwabs *Volksvernichtung* zahlreiche motivische Anspielungen und Bezüge zur Hanswurstiade zu finden sind. Die Figuren, als Vertreter ihrer sozialen Schicht und somit als exemplarische Kunstfiguren, wurden ebenso sichtbar wie die damit einhergehende Trennung der sozialen Sphären. Die Überbetonung des Körperlichen durch Gewalt, Sexualität und die Thematisierung des Essens und Ausscheidens, ist sowohl in der Hanswurstiade, als auch in der *Volksvernichtung* auffallend. Durch die weiteren beschriebenen Anspielungen auf die Hanswurstiade, ist es naheliegend, dass Schwab die Wurst als Hinweis auf den Wiener Spaßmacher heranzieht und seine Position im Streit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft somit darstellt.

Auch der Wiener Aktionismus bezieht sich auf die Hanswurstiade und wie bekannt ist, stand Schwab sowohl der Wiener Gruppe, als auch dem Wiener Aktionismus sehr nahe. Die erste

---

<sup>90</sup> Scharold, Irmgard: Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. S.69.

<sup>91</sup> Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S.39.

Kunstform die Schwab für sich entdeckte, war nicht etwa die Literatur, sondern die bildende Kunst. Seine Skulpturen, die häufig aus Verwestem bestehen, weisen Anlehnungen an den Wiener Aktionismus auf. Doch nicht nur in seiner bildenden Kunst, sondern auch in seinem literarisches Werk sind diese Bezüge zu finden: „Ein wichtiger Zugang zu Schwabs Texten ist sicherlich sowohl durch die Sprachphilosophie oder Sprachreflexion der Wiener Gruppe als auch durch ihre kurzen szenischen Texte gegeben, die deutliche Querverbindungen zum Wiener Aktionismus aufweisen.“<sup>92</sup>

Der Schmelzpunkt zwischen Körperlichkeit und Sprache, ist das zentrale Merkmal von Schwabs Werk und wird daher im Folgenden eingehend behandelt. Mit der Einleitung dieser Thematik von Dieter Hornig kann sowohl dieses Kapitel beendet, als auch das nächste, ‚Sprache‘, eingeleitet werden:

*Der Körper wird als ganzer Körper, als materielles Substrat aus Säften und Exkrementen eingesetzt, als skatologischer und pornographischer Körper, als Behältnis von Exkrementen, Schleim, Sperma und Blut, als niedriger Leib, als immer schon potentiell verfaulender und sich zersetzender Kadaver. [...] und eben diese Anerkennung und Einbindung des ganzen Leibes, des kreatürlichen und animalischen Leibes, erweist sich immer als eine Herausforderung an die Gesetzte und an die Ordnung des Symbolischen. Sie führt zu einer Freisetzung der Oralität und damit zu einer immensen sprachlichen Kreativität. Der ganze Leib bewirkt gleichzeitig eine große Arbeit an der Sprache, er untergräbt die sprachliche Ordnung, er dereguliert sie, er bringt die Sprache zum Delirieren. Delirieren, daß heißt: er bringt sie aus den Furchen, aus den vorgezeichneten Bahnen, er bringt sie auf Abwege, läßt sie aberwitzig werden und „ver-rückt“ sie. Die ganze Ladung der Affekte und Triebe dringt in die sprachliche Ordnung ein und sprengt sie, wirft die Hierarchien über den Haufen und erzeugt Idiolekte, Privatsprachen, Stil.<sup>93</sup>*

### 4.3. Sprache

An dieser Stelle wird zuerst die Sprache der Autoren des kritischen Volksstücks beleuchtet und verglichen. Im Anschluss daran werden die Einflüsse auf das ‚Schwabische‘ dargestellt und Gemeinsamkeiten zu den Volksstückautoren untersucht.

#### 4.3.1. Sprache bei Turrini, Mitterer, Korherr und Pellert

In einem vorangestellten Kommentar in der Fassung von *Sauschlachten. Ein Volksstück*. von 1971 heißt es: „Die Sprache dieses Stückes ist österreichisch, mit Anklängen ins

---

<sup>92</sup> Hornig, Dieter: Werner Schwab. S. 120.

<sup>93</sup> Ebd. S. 121-122.

Kärntnerische.“<sup>94</sup> Hier wird bereits die Bedeutung des Dialekts betont. Die Sprache wird nicht nur genutzt, um dem Drama eine lokale Färbung zu verschaffen, sondern um zu verdeutlichen, was hinter der genutzten Sprache der Menschen steht, also um die Einstellungen der Menschen durch die Sprache deutlich zu machen. So schreibt Turrini selbst im Nachsatz zu *Sauschlachten*: „In meinen [sic!] Stück wird das Gesagte auch getan. Aus Rufmord wird Mord. In letzter Zeit habe ich das Gefühl, daß die Wirklichkeit das Theater einzuholen beginnt.“<sup>95</sup> Er spielt damit auf einen Artikel im *Kurier* an, in welchem der Redakteur seine LeserInnen dazu auffordert, sich Demonstranten, die dem Zeitungsautor ein Dorn im Auge zu sein scheinen, genau einzuprägen, und zwar ihre Züge, Haltungen, Augenfarben und Haarfarbe. Hierauf stellt Turrini die Frage: „Was sollen wir mit diesen Figuren machen, Herr Redakteur, nachdem wir uns das alles eingeprägt haben? Sauschlachten?“<sup>96</sup> Bei der Uraufführung des Stückes ist es, wie bereits erwähnt, zu einem nicht unbeträchtlichen Theaterskandal gekommen. Turrini wurde für sein Stück von Kritikern zum Teil heftig angegriffen. Doch auch jene, die dem Stück ablehnend gegenüberstanden, konnten die gelungene Anwendung der Sprache nicht bestreiten: „Die einleuchtendsten Qualitäten des Stückes liegen in der Hellhörigkeit des Autors für die klischierte Sprachwirklichkeit eines Milieus...“<sup>97</sup>

Die Sprache von Turrinis Figuren in *Sauschlachten* ist einfach und zotig:

*FRANZ I hab ja net gewußt, daß dem Bauer in Volte sein Grunzen lieber is als mein Reden.*

*BAUER Der Käs zwischen seine Zehen is mir lieber als du. Bevor i dir den Hof übergeb, laß i eher die Arschloch von die Küh vergolden, du Hurenbonkert!!! (S 88)*

Besonders auffällig ist jedoch die extrem gehäufte Verwendung von Redewendungen, Sprichwörtern und Zitaten, wie sie bereits bei Horváth zu finden ist. Bei Turrini sind hinter diesen sprachlichen Mitteln häufig nationalsozialistische Tendenzen versteckt, besonders in *Sauschlachten*. An der Figur des Knechts wird die Unfähigkeit der Personen über ihre eigene Sprache zu verfügen überdeutlich sichtbar. Er spricht zum überwiegenden Teil in Sprichwörtern und Redewendungen, die er häufig mit dem Nachsatz kommentiert „wie man so sagt“, oder

---

<sup>94</sup> Turrini, Peter: *Sauschlachten*. Ein Volksstück. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): *Turrini Lesebuch*. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.83.

<sup>95</sup> Turrini, Peter: *Aktueller Nachsatz*. S.127.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Krieger, Hans: Skandal im Werkraum der Münchner Kammerspiele bei der Uraufführung von Peter Turrinis *Sauschlachten*. Foltern nach dem Mittagsläuten- Alois Michael Heigls eindringliche Inszenierung provozierte Bravorufe und Pfeifkonzerte für Autor und Regisseur. In: *Nürnberger Nachrichten* (17.Januar 1972) zitiert nach: Birbaumer, Ulf (Hg.): *Turrini Lesebuch*. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.134.

„ich sags wies is“. Es wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln auf die Anspielungen auf Kirche und Nationalsozialismus eingegangen, hier sollen jedoch die folgenden Beispiele zeigen, dass der Knecht und die anderen Figuren, ihrer Sprache nicht mächtig sind. Zu Beginn des Stückes wird die Sprache von den Figuren thematisiert, da Valentin aufgehört hat zu sprechen:

*KNECHT Die Sprache is was ... was Erbautes... was Höchstes... **i sag, wies is**, [Anm.: Hervorhebungen durch Verf.] wies der Lehrer gsagt hat.*

*RESL schön red der, der Lehrer.*

*BAUER Maul halten, alle miteinander. Der Lehrer hat von der Schule gred, oder von der Politik... Du, Sepp, mit dein Mistkopf, verstehst da nix!*

*KNECHT Na, na, **i sag, wies is**... der Lehrer hat den Volte gemeint... da is einer im Dorf, der das Höchste... **i sag, wies der Lehrer gsagt hat**... der das Höchste... ansudeln, anbrunzen tut... **i sags, wie ichs sagn kann, wies is**.*

*RESL Das mit dem Brunzen hat der Herr Lehrer bestimmt net gsagt.*

*BAUER Der Lehrer, hat er wirklich gsagt, Sepp, der Lehrer, daß der Volte das Höchste anbrunzt, wenn er grunzt?*

*KNECHT **I sag, wies is**, Bauer. Jetzt bin i scho a Menschenalter auf dein Hof. Der Herrgott und die Seligen wissen, daß noch kein falsches Wort kommen is übern Sepp seine Lippen... **i sag immer, wies is**. (S 85)*

Alleine in diesem Absatz wiederholt der Knecht sechs Mal „ich sags, wies is“, beziehungsweise „ich sags, wies der Lehrer gsagt hat“. Der Knecht ist ausschließlich in der Lage, Aussagen, die zuvor von anderen getätigt wurden, zu wiederholen, beziehungsweise sich Redewendungen und Sprichwörter einzuprägen und diese von sich zu geben. In der Sprache des Knechts kommt auch wiederholt zum Ausdruck, dass er der Meinung ist, dass Valentin sich über den Rest der Familie stellt, beziehungsweise intellektuell überlegen ist / war, was weiter oben bereits als Ausgrenzungsmotiv angeführt wurde:

*KNECHT Still, wie wenn ein Reh ein Schaß laßt, wie unser Herr Förster immer sagt. Kein Blatterl rührt sich, kein Kuckuck schreit, i glaub, der is hin.*

*BÄURIN Warum denn hin?*

*KNECHT Hochmut kommt vor dem Fall, wie ma so sagt. (S 100)*

oder

*KNECHT zu Valentin: Was steht denn drin?*

*Valentin grunzt.*

*So a gebildete Sau und so a scheißliche Aussprach. (S 111)*

Hier ist wiederum die übersteigerte Anhäufung von Floskeln erkennbar und es scheint, als würde der Knecht die Redewendung „wie man so sagt“ zur Relativierung des Gesagten einsetzen. Besonders sichtbar wird dieser Umstand hier: „Friß oder stirb, wie ma so sagt.“ (S 98), denn zum einen, drückt er während seiner Aussage Valentins Kopf gewaltsam in einen Kübel mit Saufutter und zum anderen stirbt der Junge, beziehungsweise wird er am Ende des

Dramas geschlachtet. Mit diesem „wie man so sagt“, wird jedoch auch eine Art Legitimation seiner Aussagen erzielt, denn er meint damit ‚alle sagen das‘, ergo, dass seine Aussage gesellschaftlich akzeptiert ist. Er nutzt diese kleine sprachliche Floskel als Legitimation und folglich zur Relativierung seiner Sprache, respektive seines Denkens. Turrini zeigt somit exakt was passiert, wenn das Gesagte der Figuren in die Tat umgesetzt wird, das heißt, was die Figuren wirklich sagen. Hier wird ein ‚Sprachkommando‘ ausgeführt und noch kein „Sprachproblemstellungskommando“ (V 124) in Angriff genommen. Die immer wieder repetierte Aussage „i sags wies is“, eine durchaus sehr gängige Floskel, kann als Hinweis auf die Problematik der Unzulänglichkeit der Sprache in Hinblick auf die Wirklichkeit verstanden werden.

Ansonsten geht die Sprache der Figuren teilweise in den Bereich der Fäkalsprache, wie am Zitat oben erkennbar ist. Vereinzelt ist die Sprache auch sexualisiert: „FRANZ A Heiliger ohne Kerzen, is wia a Tuttel ohne Warzen.“ (S 107)

Sexualität wird jedoch stärker innerhalb der Handlung thematisiert und weniger sprachlich, wie bereits aufgezeigt wurde. Dennoch ist die Sprache sehr gewaltvoll und aggressiv, entspricht somit auch der Handlungsweise der Figuren.

In *Kein Platz für Idioten* macht Mitterer folgende Anmerkung zu Sprache:

„Um das Stück besser lesbar zu machen, wurde es nicht in einem reinen Dialekt niedergeschrieben. Ich wünsche mir aber, daß man beim Spielen jenen Dialekt verwendet, der in der ländlichen Umgebung des Aufführungsortes gesprochen wird.“ (KPI 9) Dem Autor ist es demnach wichtig, dass die Sprache besonderes naturalistisch wirkt. In der zweiten Szene gibt Mitterer eine weitere Anweisung zu der Sprache der Touristen:

*Wird das Stück in einem westlichen Bundesland Österreichs aufgeführt, so sind es deutsche Touristen, in einem südlichen oder östlichen Bundesland können es Wiener sein, bei Aufführungen in der BRD sind es natürlich deutsche Touristen. Falls die Touristen aus Wien kommen, ist ihre Sprache wienerisch gefärbt. (KPI 27)*

Es spielt also hier keine Rolle, woher die Touristen kommen, sondern nur, dass sie nicht aus derselben Gegend sind, in der das Stück spielt und dass dieser Umstand an der Sprache erkennbar ist.

Der gesprochene Dialekt dient der Lokalisierung des Stücks, sowie der Authentizität des Gesprochenen. Die Sprache im Stück ist teilweise sehr gewaltvoll, vor allem die Art und Weise, wie die Möllinger-Bäuerin zu und über ihren Sohn spricht, schockiert: „Möllinger-Bäuerin: Der

Saubua, der verdommte! (*schreit ihn an:*) Krüppel, verreckta!“ (KPI 18) Es ist also in Mitterers Stück zwar gewaltvolle Sprache erkennbar, jedoch ist sie ansonsten weder wirklich vulgär, noch sexualisiert.

Die Autoren von *Jesus aus Ottakring* geben zwar keine Anweisung zur Sprache, sie ist jedoch einfach als wienerisch gefärbt erkennbar: „No, ziang schon, moch weiter, terrische Kapelln“ (JO 19). Auch in diesem Stück sind einige Redewendungen zu finden. So sagt der 1. Polizist über Jesus und seine Anhänger: „Unter den Bleden is der Allerblödeste König.“ (JO 28) Auch der Major bedient sich einer Redewendung, wenn er über Jesus sagt: „Jeda ghort hin, wo er hinghort. Da Schuster zu sein Leistn, a Schwein ghort in Dreck.“ (JO 35) Hier wird die Fäkalsprache des Majors und die, für das Volksstück typische, Verwendung von Redewendungen sichtbar. Der Dreck wird auch an einer anderen Stelle sprachlich herangezogen, von Herrn Anger, der beschreibt, was Jesus zu ihm gesagt hat: „Er hod gsogt, daß mir olle no in unsan eiganen Dreck dasticken werden, wann ma so weidamachen.“ (JO 68) Festzuhalten ist also, dass alle drei Dramen im Dialekt, beziehungsweise, in der Mundart geschrieben sind und sich somit einer naturalistischen Sprache bedienen. Das Nutzen des Dialekts steht eindeutig in der Tradition des Volksstücks, so hat sich auch Horváth auf den Dialekt bezogen, wenn er ihn auch zersetzt und zu seinem berühmten Bildungsjargon macht: „Die Entdeckung der Sprache, des Dialekts nicht als Lokalkolorit, sondern als sozialer Faktor, als Instrument kritischer und satirischer Gesellschaftsanalyse macht auch die wesentliche Qualität der Volksstücke Ödön von Horváths aus.“<sup>98</sup> Die Bedeutung des Dialekts wurde bereits im historischen Abriss ausgeführt:

*Die zurückgewonnene Literaturfähigkeit des Dialekts hat hier keine Unterhaltungsfunktion, weshalb dem neuen Volksstück auch die Musikalität des alten völlig fehlt; denn Leid und Unterdrückung, dargestellt in der gestörten oder eingefrorenen Kommunikation, haben nichts Unterhaltendes. Der Dialekt, das vertraut Klingende, zerstört das Vergnügen am Zuschauen, ist eine (ohnmächtige) Revolte der „Sprachlosen“ gegen die Verhältnisse, in denen sie zu Marionetten degradiert sind, das alte Volksstück war Komödie, das neue steht der Tragödie nahe.<sup>99</sup>*

Die Verwendung des Dialekts an sich beinhaltet hier also eine Bedeutung, auch wenn keine Enttarnung, wie bei Turrini, stattfindet.

Werner Schwab schreibt seine Dramen jedoch nicht im Dialekt, sondern in einer massiv stilisierten Sprache, die ‚Schwabisch‘ genannt wird. Um diese Sprache und die Beweggründe

---

<sup>98</sup> Hein, Jürgen: Das Volksstück. S.22.

<sup>99</sup> Ebd.

für ihre Verwendung zu verstehen, ist es sinnvoll die Einflüsse, des damals jungen Grazer Autors, zu untersuchen und zu kontextualisieren.

#### 4.3.2. Das Schwabische

Um die Kunstsprache, die Werner Schwab entwickelt hat, zu verstehen, ist es unabdingbar sich mit den Einflüssen des Autors zu befassen. Daher soll im Folgenden die Einwirkung Antonin Artauds, der Wiener Aktionisten, der Wiener Gruppe und Julia Kristevas auf Schwabs Sprache, beziehungsweise sein Theaterverständnis, untersucht werden.

Der in der Fachliteratur häufig erwähnte Einfluss von Artauds Werk auf Werner Schwab, ist auf zweierlei Ebenen interessant. Zum einen sind in Artauds Theaterkonzeption Parallelen zu Schwab zu finden, zum anderen sind sprachliche Ähnlichkeiten in Schwabs Werk und den späten Schriften und Briefen Artauds erkennbar.

Dieter Hornig hat, wie weiter oben bereits im Zusammenhang mit dem Wiener Volkstheater erwähnt, die Einflüsse auf Schwab, von denen in dieser Arbeit einige aufgenommen werden, dargestellt und auf Folgendes hingewiesen:

*Ich möchte mich darauf beschränken, drei dieser Linien kurz zu erwähnen, und zwar nicht, um auf direkte Einflüsse hinzuweisen, sondern vielmehr um eine Textumgebung zu evozieren, die Ansätze und Verständnishilfen liefern kann. Die erste dieser Linien läuft über Alfred Jarry, Artauds Theater der Grausamkeit - die Artaud-Biographie von Elena Kapralik, [...] war Schwabs Bibel- bis hin zu Beckett und Thomas Bernhard.<sup>100</sup>*

Tatsächlich lösen sich einige Rätsel um den Grazer Autor beim Lesen der Schriften von Artaud. Es konnten jedoch durchaus auch direkte Bezüge, beziehungsweise auffällige Ähnlichkeiten und Parallelen aufgedeckt werden, die hier kurz dargestellt werden sollen, ohne auf die Erwähnung der doch gravierenden Unterschiede zwischen den Autoren zu verzichten. Zunächst stellt sich die Frage nach der Theaterkonzeption der Autoren. Da es von Schwab keine Theorie im eigentlichen Sinne gibt, sondern lediglich Interviews zum Thema und das sehr überschaubare, wenn auch sehr schwer verständliche Werk *Der Dreck und das Gute, das Gute und der Dreck*. stellt sich der Vergleich etwas schwieriger dar.

---

<sup>100</sup> Hornig, Dieter. Werner Schwab. S.120.

Für den Vergleich wird an dieser Stelle Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘ und das Werk *Das Theater und sein Double* herangezogen, um den Bogen nicht zu überspannen.

*Artauds begeisterter Artikel [über ein balinesisches Theater] Sur le théâtre balinaï, der am 1. Oktober 1931 in der Nouvelle Revue Française erschien, darf als das erste Manifest zum Theater der Grausamkeit angesehen werden.<sup>101</sup>*

Betreffend das Theater der Grausamkeit, ergibt sich an diesem Punkt die erste Problemstellung schon mit der Bezeichnung, denn der Begriff der Grausamkeit, beziehungsweise der *cruauté*, ist auf vielerlei verschiedene Art in der Fachliteratur interpretiert worden. Grausamkeit ist hier nicht als Brutalität im Sinne von blutigem Gemetzel oder seelischen Qualen gemeint. Artaud meint viel eher die gnadenlose kosmische Gewalt, eine überirdische Grausamkeit: die totale Determiniertheit des menschlichen Daseins.<sup>102</sup>

Aufschlussreich ist auch die etymologische Herangehensweise an den Begriff der *cruauté*, die ein wesentlich differenzierteres Bild zum Vorschein bringt:

*Im Zentrum der Artaudschen Ästhetik steht der Begriff der 'cruauté'. Entscheidend für sein Verständnis ist, daß er sich nicht mit 'Grausamkeit' übersetzen läßt: dieser Aspekt hat nur sekundäre Bedeutung. Das mfrz [mittelfranzösische; Anm.d.Verf.] 'cureté'... mit seiner Verbindung zu lat. 'crudus' ('roh') kommt Artauds Vorstellung näher. 'Cruauté' beinhaltet zunächst die Vorstellung von einem allen Leben zugrundeliegenden Urtrieb,... Dieses Leben als Ursubstanz und 'Roh'stoff von elementarer Formlosigkeit sollte sich, einer exzessiven kathartischen Eruption gleich, als Theater... dem Beschauer aufoktroieren und ihm den alten Glauben an die numiose [sic!] Substanz des Mythos neu auferlegen.<sup>103</sup>*

Um den Begriff der Grausamkeit entbrannte bereits sehr bald nach seinem Entstehen, eine hitzige Debatte. Diesem Umstand ist es geschuldet, dass Artaud in zahlreichen Briefen immer wieder sein Verständnis von Grausamkeit argumentiert:

*Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jedes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre; das Gute ist gewollt, es ist Ergebnis eines Tuns, das Böse dauert fort. Wenn der verborgene Gott erschafft, gehorcht er der grausamen Notwendigkeit der Schöpfung, die ihm selbst auferlegt ist; es ist ihm unmöglich, nicht zu erschaffen, demnach unmöglich, im Mittelpunkt des*

---

<sup>101</sup> Blüher, Karl Alfred: Antonin Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘. In: Romanische Aufsätze und Abhandlungen. Romanische Forschung 80 (2/3), (1968), S. 318-342. Hier S. 332-333.

<sup>102</sup> Vgl.: Ebd. S. 335.

<sup>103</sup> Hanspeter Plocher. Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds ‚Theatre de la Cruauté‘, Bern- Frankfurt a.M. 1974. S. 13 zitiert nach: Opl, Eberhard: Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbildes. In: Maske und Kothurn Vol. 32, Heft 1-2, S. 61-114. Hier S. 71.

*willentlichen Strudels des Guten nicht einen immer kleineren, immer mehr aufgezehrten Kern von Bösem zu dulden.*<sup>104</sup>

Hierbei ist eine für beide Autoren, Schwab und Artaud, zentrale Haltung herauszulesen: der Determinismus. Bei Schwab spielt zwar keinerlei göttliche Instanz eine Rolle, doch die Unveränderlichkeit der Dinge, (der bei Artaud sogar Gott unterliegt, wie im obigen Zitat erkennbar ist) wird sowohl inhaltlich wie sprachlich sichtbar: Gollner schreibt dazu: „Schwab ist ein grimmiger und todtrauriger Determinist. „Zwangsdumm“ sind die Menschen, weil sie, wie die anderen Tiere auch, blind und inhuman ihr biologisches Programm abzuspielen gezwungen sind.“<sup>105</sup>

Doch wie erwähnt, ist Schwabs Determinismus auch sprachlich sichtbar und durchgehend in seine Sprache eingewoben:

*„Ha, wieder ein frischer toter Mensch, hat es gedacht“, erinnert sich Maridls Vater an die Geburt seines Sohnes. „Ha, wieder ein Todeschristkind, hat es faulig gezuckt“ (AN 1994, S.277). Der Vater nimmt kein Ich mehr fürs Denken in Anspruch (hat es gedacht) und tilgt nach dem Ich auch das Denken („hat es faulig gezuckt“). Das, was im Menschen denkt, ist nicht das Ich und auch nicht das Denken, sondern ein offensichtlich vegetatives Geschehen („gezuckt“), im Verwesungsstadium („faulig“); und lebendig ist der zwangsdummliebende Mensch nur als Idiot der Biologie. [...] Prinzipiell ist der Mensch allerdings tot; denn die Biologie, auch wenn sie ihn zeitlebens zappeln lässt, ist tot: Sie hat keinen Sinn außerhalb ihrer Mechanik. Mit dem allgemeinen Totsein infiltriert Schwab dann auch die Sprache selbst („Totenmensch“, „totgeburtig“, „todesweltverkrätzt“, „gleichtotgültig“...);<sup>106</sup>*

Es ist hier also eine Gemeinsamkeit der beiden Autoren erkennbar, wenn Artaud schreibt: „Und was ist denn, philosophisch gesprochen, Grausamkeit? Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination“<sup>107</sup> und hinzufügt: „Wir sind nicht frei.“<sup>108</sup>

Dieser Standpunkt führt unweigerlich zu der Theaterkonzeption Artauds, zum Theater der Grausamkeit, denn die oben genannte Streichung des Ichs und des Denkens bei Schwab, weist auf Artauds Bemühungen, einen Zustand des vorrationalen Seins herbeizuführen, hin. „Durch diesen ungeheuren Aufwand an Bühnennitteln will Artaud erreichen, daß der Zuschauer wie

---

<sup>104</sup> Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Berlin: Matthes& Seitz 2012 durchgesehene Neuauflage. S. 134.

<sup>105</sup> Gollner, Helmut: Werner Schwab. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 726-730. Hier S. 728.

<sup>106</sup> Ebd. S.728-729.

<sup>107</sup> Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. S. 132.

<sup>108</sup> Ebd. S.104.

in eine Hypnose gebannt, in seinen psychischen Tiefenschichten überwältigt und letztlich als bewußt empfindendes und denkendes Wesen ausgelöscht wird.“<sup>109</sup> Wenn auch Schwab keineswegs einen hypnoseartigen Zustand beim Zuschauer erreichen will, so ist die Entsubjektivierung der Figuren in Schwabs Theater jedoch allgegenwärtig. Dieser Umstand kann hier nicht als direkter Bezug gewertet werden, da es sich bei Artaud um die Zuschauer handelt, die entrationalisiert werden sollen, Schwab hingegen nur seinen Figuren das Sein entreißt. Dass die Sprache der schwabischen Figuren sehr ‚triebgesteuert‘ ist, wird sich in der anschließenden Analyse zeigen. Sie ist vielerorts sexualisiert, zotig und von Fäkalausdrücken durchzogen. Die Figuren, die keine Subjekte sind, weisen ununterbrochen auf ihre Triebe hin (Sexualität, Gewalt, Kannibalismus, etc.). Bei Artaud nimmt der Trieb eine zentrale Stellung in seiner Theaterkonzeption ein, denn: „Die theatralischen Zeichen [...] die Artaud zu entwickeln strebt, sollen den Menschen mit sich selbst bekanntmachen und ihn so instandsetzen, über seine eigenen Kräfte, die ihn bisher ohne sein Wissen getrieben und gelenkt haben, nun seinerseits endlich frei und bewußt verfügen zu können.“<sup>110</sup> Auch bei Schwab ist der Versuch der Bewusstmachung, der Triebhaftigkeit des Menschen erkennbar, jedoch bleibt er auch in diesem Punkt deterministisch. Der Mensch kann sich seine Triebe nicht zu eigen machen, sie nicht kontrollieren, er unterliegt ihnen völlig.

Bevor hier auf sprachliche Ähnlichkeiten eingegangen werden kann, müssen jedoch in aller Kürze die Unterschiede der Theaterkonzeptionen der beiden Autoren erwähnt werden. Artaud fordert eine Entliterarisierung des Theaters, er möchte den anderen szenischen Mitteln eine übergeordnete Rolle im Theater zukommen lassen.

*Der ehemalige Surrealist versprach sich eine Regeneration des europäischen Theaters durch ein am Vorbild des ostasiatischen Theaters orientierte Entliterarisierung des herkömmlichen Theaters. [...] Diese Entliterarisierung des Theaters stellte sich Artaud so vor, daß das Worttheater durch ein Theater der Geste, der Bewegung, des Bildes, des Tones, also optischer und akustischer Zeichen ersetzt werden sollte. [...] Das reine Theater (der Begriff „théâtre pur“ taucht jetzt erneut auf) sieht Artaud dann verwirklicht, wenn das Wort, der Dialog, die Bühnensprache, von der Szene zwar nicht völlig verbannt, so doch den außertextlichen Bühnenmittel völlig untergeordnet sind.<sup>111</sup>*

---

<sup>109</sup> Blüher, Karl Alfred: Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. S. 339.

<sup>110</sup> Fischer-Lichte, Erika: Die Wirksamkeit theatralischer Zeichen. Überlegungen zur Theaterkonzeption Antonin Artauds. In: Maske und Kothurn Vol. 27 (2) (1981), S. 109-122. Hier S. 122.

<sup>111</sup> Blüher, Karl Alfred: Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. S.337.

Dieser Unterordnung liegt zu Grunde, dass Artaud die Sprache als verknöchert und rigid ansieht. Sie ist für seine kultisch veranlagte Art von Theater nicht zweckdienlich: „Das Wort [...] ist für ihn [Artaud] aber „ein abgeschlossenes Stadium des Denkens, das seiner selbst verlustig geht, indem es sich äußert“, oder, unmißverständlicher, radikaler formuliert: „Alles Geschriebene ist Schweinerei.“<sup>112</sup> Er fordert folglich die Zerstörung der Sprache, die zwar in seiner Theaterkonzeption noch auftaucht, jedoch möchte er „den Wörtern etwa die Bedeutung [...] geben, die sie im Traum haben.“<sup>113</sup> Nun steht jedoch bei Schwab das Wort, die Sprache, absolut im Mittelpunkt seines Werkes. Es wäre allerdings durchaus denkbar, dass er mit Artaud insofern einer Meinung war, als dass die allgemein gebräuchliche Sprache nicht dem gerecht werden kann, was die Autoren von ihr erwarten, sondern „alle Wörter in ihrer Bedeutung, in einer schematischen, begrenzten Terminologie eingefroren, eingeengt sind.“<sup>114</sup> Doch Schwab zieht daraus nicht den Schluss, die Sprache zu zerstören, oder vom Theater zu verbannen, im Gegenteil, er entwickelt die Sprache weiter in eine Kunstsprache, die den allgemeingültigen Regeln in keiner Weise mehr Folge leistet.

Eine weitere Parallele ist jedoch in der Haltung gegenüber der Sexualität, beziehungsweise gegenüber dem Körper und der Fortpflanzung zu verorten. Bei Schwab wird der Mensch, wie bei Artaud von seinem Körper, seiner Sexualität unterdrückt.<sup>115</sup> Im folgenden Zitat wird nicht nur dieser Umstand sichtbar, auch die sprachlichen Ähnlichkeiten kommen langsam ans Tageslicht:

*Die Frage, die einzige, die sich stellt, ist die: wer hat uns diesen auf der Sexualität basierenden Körper gegeben, unter dem wir wie unter einer entsetzlichen Todeslast leiden, und wann wird er, dieser Körper, verschwinden? Ich füge hinzu: Warum fressen mir, Antonin Artaud, all die zutiefst Weisen Wesen der Erde meinen Arsch. Wo sind jetzt die Meister des finsternen Körpers, die uns diesen ekelhaften Körper verschafften, der auf der Sexualität basiert und bloß dazu taugt, Liebe zu machen und viele Kinder zu haben, das heißt, viele Soldaten für all die von den Weisen vorausgesehenen und gebilligten Kriege zu machen;<sup>116</sup>*

---

<sup>112</sup> Opl, Eberhard: Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbilds. In: Maske und Kothurn Vol.32 (1-2) (1986), S. 109-122. Hier S. 65.

<sup>113</sup> Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. S. 122.

<sup>114</sup> Ebd. S. 154.

<sup>115</sup> Vgl.: Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S. 214-215.

<sup>116</sup> Artaud, Antonin: Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften. Übers.v.Loehler, München: Matthes&Seitz. 1979. S. 129.

Auffällig ist, dass Schwabs Sprache jener Artauds sehr ähnelt, vor allem was die späten Schriften von Artaud betrifft, die zu einer Zeit entstanden, als seine psychische Erkrankung langsam Überhand über sein Denken nahm.

*Und gerade da hat der gewaltige Feigling, der große Feigling, der große Hasenfuß der große von der Flut reiner Essenzen Arschgefickte den Bettel hingeworfen, der hinsichtlich Prinzip und Essenz, und ohne Körper, um ihnen widerstehen zu können - nichts als das Loch des ewigen Durchgangs jeder Lebens-Vorstellung oder - Gegebenheit ist, Gott, reiner Geist, Schatten und Virtualität.<sup>117</sup>*

Etwa in dieser Stelle aus *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck* ist die Ähnlichkeit der sprachlichen Mittel zu Artaud erkennbar.

*Ein zärtlicher Zuspitzenkuß auf eine wogende Öffnungslippe, bis man in einer interferenten Gischt keine Identitätskotkarte mehr ziehen muß, und dagegen ein niederrhythmische Eingeweide herausgrotzen, bis die Pesthaftigkeit der Lustabfüllung sich endgültig einzahlen kann in der von längster Hand geleiteten Samenbank?<sup>118</sup>*

Der verbindende Punkt der beiden Zitate ist nicht der Inhalt (welcher?), sondern die getriebene, wahnhaft, zugespitzte Sprache. Offensichtlich sind auch hier Unterschiede sichtbar, so verwendet Artaud kaum Wortschöpfungen, wie es Schwab bis zum Exzess betreibt. Nichtsdestotrotz ist eine Affinität Schwabs gegenüber Artaud erkennbar.

Ein weiterer Einfluss betreffend Körperlichkeit, Subjekt und Macht, der an dieser Stelle nicht ausgespart werden soll, ist jener Foucaults. Wie bereits erwähnt, ist bei Schwab Sexualität nicht das Mittel zur Befreiung des Menschen, wie etwa bei Turrini. Die Sexualität dient bei Schwab der Unterdrückung und Vernichtung des Individuums, die Gesellschaft ist sexbesessen, wie bei Elfriede Jelinek und dient der Geißelung des Subjekts.<sup>119</sup>

Foucaults Körpertheorie führt uns unmittelbar zu einer Kunstbewegung, die Werner Schwab stark prägte: dem Wiener Aktionismus. Foucault stellt hier eine Brücke dar, da Günter Brus (\*1938) sich mit seiner Körpertheorie an jener von Foucault anlehnt:

*Das Fleisch wird als Angriffsfläche für restriktive Politik des Staates wahrgenommen, via Fleisch vollzieht sich die „Einschnürung“ des Subjekts in den Rastern der Erziehung, Einschulung und Einbeziehung in die Strukturen der Gesellschaft. In diesem Punkt nähert sich Brus der Körpertheorie von Foucault, in der „die Konstitution der sozialen und diskursiven Ordnung auf der Grundlage der Disziplinierung der Körper“*

---

<sup>117</sup> Ebd. S. 126.

<sup>118</sup> Schwab, Werner: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*. Graz, Wien: Droschl 1992. S.15-16. Anm.: Interessant ist hier auch, dass Schwab die Pest, beziehungsweise die Pesthaftigkeit, erwähnt. Dieser Umstand kann mitunter als Anspielung auf Artauds *Das Theater und die Pest* gewertet werden.

<sup>119</sup> Vgl.: Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. S.215.

(Vgl. Oliver Jahraus: *Die Aktion des Wiener Aktionismus*. München 2001. S. 233) deskriptiv erfasst wird.<sup>120</sup>

Der Einfluss der Wiener Aktionisten und der Wiener Gruppe auf Schwab war durchaus bedeutend.<sup>121</sup> Bereits der Bezug aller drei Fraktionen auf die Hanswurstiade ist auffällig.<sup>122</sup> Mit der Hanswurstiade geht, wie bereits beschrieben, ein körperliches (Stehgreif-)Theater einher und so ist es nicht verwunderlich, dass die Wiener Aktionisten ein besonderes Interesse daran hegten. Im Folgenden soll nun auf die Berührungspunkte Schwabs mit dem Wiener Aktionismus und mit der Wiener Gruppe eingegangen werden.

Eine erste Parallele zwischen Schwab und dem Wiener Aktionismus ergibt sich in der Ablehnung von anerzogener Sprache, die mit der Verweigerung der sprachlichen Norm und somit mit dem Verzicht auf gesellschaftlichen Konsens einhergeht. Wittgenstein (1889-1951) bemerkt, dass das Erlernen der Sprache nicht kreativ ist, sondern eine Abrichtung darstellt; das richtige Reagieren wird mechanisch antrainiert. Otto Muehl (1925-2013) zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Gebrauch und Bedeutung der Worte von sozialen Gruppen abhängig sind und die jeweilige Interaktion durch die Sprache gesteuert wird. Daraus leitet er ab, dass in gesellschaftlich reglementierten Sprechsituationen die Quelle individueller Unfreiheit liegt.<sup>123</sup>

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Affinität zu Artaud.

*Artaud sieht „im Theater wie in der Pest“ „etwas zugleich Siegreiches und Rächendes“, was sich auch auf Schwabs Programm von Theater übertragen lässt. Die kathartische Konzeption metaphysischer Grausamkeit, auf die auch Nitschs Orgien-Mysterien-Theater im Geiste Artauds setzt, wird von Schwab wiederum durch den zurückgenommenen, an den Einbruch des Realen angelehnten Schluss ironisiert. Schwab folgt Artaud, indem der Körper nicht zurückgehalten wird und mit dem Äußersten (Das, was sich der Vereinnahmung durch die Ökonomie widersetzt: Sexualität, Tod, Wahnsinn und Gewalt) die ›Grausamkeit‹ anruft.<sup>124</sup>*

Ein weiterer Berührungspunkt der Aktionisten mit Artaud, die anfänglich, wie bereits beschrieben, widersprüchlich zu Schwab wirkt, ist das Ablehnen des Primats der Sprache im Theater.

---

<sup>120</sup> Kupczynska, Kalina: Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen - Manifeste des Wiener Aktionismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 27.

<sup>121</sup> Vgl.: Hornig, Dieter: Werner Schwab. S. 117-120.

<sup>122</sup> Vgl.: Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S.184-185.

<sup>123</sup> Vgl.: Kupczynska, Kalina: Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen. S. 123.

<sup>124</sup> Krawehl, Stephanie: Die Welt abstechen wie eine Sau. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: Athena 2008 (Übergänge. Grenzfälle. Österreichische Literatur im Kontext, Bd. 13). S. 28.

Schwab lehnt die Sprache keines Falls ab, er zieht wiederum nicht dieselben Schlüsse. Doch weist auch hier die beschriebene Ent-subjektivierung, beziehungsweise die Sprache als einziges Subjekt (Frau Kovacic: „Aber Kinder, laßt euch doch nicht von allen abscheulichen Sachen aussprechen.“ (V 147)) auf die Negierung der Notwendigkeit der Sprache für den Denkprozess hin. Im Aktionismus ergibt sich folgende Konsequenz:

*Der Aktionismus ging das Problem der sprachlichen Vermittlung radikaler an - die Relevanz der Worte für die Prozesse der Gedankenbildung wurde kategorisch negiert, indem die Empfindung in ihrer sinnlichen Echtheit und Reinheit zum einzigen Garant der Erfahrung einer „direkten Wirklichkeit [sic!]“ erhoben wurde.<sup>125</sup>*

Die Aktionisten sind in dieser Herangehensweise offensichtlich Artaud sehr zugewandt. Die Wiener Gruppe geht ebenfalls von der „Kritik am öffentlichen Wirklichkeitsbild“ aus, setzt sie jedoch insofern anders um, als dass die Wiener Gruppe an Texten arbeitet und so versucht, die Mechanismen des Verstehens zu hinterfragen und das wiederum sprachlich umzusetzen.

*Während der Aktionismus fragt, 'was geschieht?', stellen Wiener, Rühm und Bayer die Frage, 'wie geschieht etwas?' in den Mittelpunkt ihres funktionalen Arbeitens. Der Unterschied zwischen Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus läßt sich demnach auf folgende (zwei Künstler betreffende) Kurzformel bringen: Der Unterschied zwischen Konrad Bayer und Hermann Nitsch bedeutet „Künstlichkeit versus Natur“!<sup>126</sup>*

Die Wiener Gruppe stellte in einer ihrer Aktionen den Unterschied zu den Wiener Aktionisten dar. Die Aktion des literarischen cabarets hieß *vergeblicher versuch das fliegen zu erlernen* und in diesem Titel liegt auch die Pointe des Stückes. Es wird auf der Bühne vorgeführt, wie einige Personen auf einen Tisch klettern, mit den Händen Flatterbewegungen machen und auf den Boden fallen. Hätte die Aktion diesen Titel nicht, hätte sie keinerlei Reiz und so wird hier die Devise der Aktionisten, die Dinge durch ein konstruiertes Geschehen selbst sprechen zu lassen, in Frage gestellt. Das Konzept der Wiener Gruppe ist hierbei Sprache und Wirklichkeit aufeinander prallen zu lassen.<sup>127</sup>

*An diesem kleinen Beispiel wird sichtbar, dass die Wiener Gruppe - wie auch der Wiener Aktionismus - die Sprache nicht als das einzige gültige und richtige Medium des*

---

<sup>125</sup> Ebd. S.11.

<sup>126</sup> Schmatz, Ferdinand: Sinn& Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und anderer Wegbereiter. Wien: Sonderzahl 1992. S.26.

<sup>127</sup> Vgl.: Kupczynska, Kalina: Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen. S. 15.

*Ausdrucks betrachtet hat, aber dass sie diese Einsicht - anders als der Wiener Aktionismus - produktiv zu nutzen suchte.<sup>128</sup>*

Dem Wiener Aktionismus war demnach sprachlich von einer Zerstörungswut getrieben, der die Wiener Gruppe nicht anhängte. Doch die Verwandtschaft in der Sprachgestik der Wiener Aktionisten und beispielweise Oswald Wieners wird etwa daran sichtbar, dass er beanstandet: „den surrealisten hat eben die kühnheit gefehlt die sprache wie einen fetzen zu bearbeiten.“<sup>129</sup>

130

*Diese [Sprachgestik der Wiener Aktionisten, Anm.] liegt primär in der fast haptischen Freude an der Zerlegung der Textkörper, die einem den Blick auf die Wirklichkeit verstellen. Im Aktionismus mündet die Sezierung der zu Begriffen erstarrten Realität in eine blinde Zertrümmerungswut, was Wiener allerdings nur erkenntnistheoretisch als Phänomen der Kumulation von Aggression interessiert.<sup>131</sup>*

Es ist nicht zu bestreiten, dass, nebst vorhandener Unterscheidungsmerkmale, der Wiener Aktionismus und die Wiener Gruppe, durchaus Berührungspunkte haben und Schwab scheint in seinen Stücken eben dieses Zusammentreffen herbeizuführen. Die Gemeinsamkeit von Schwab und dem Aktionismus, ist die Körperlichkeit bzw. Fleischlichkeit:

*Einer „Dramaturgie des Organischen“ folgen auch Schwabs Stücke, den Menschen auf seinen körperlichen Funktionen reduzierend, bis er nur mehr „Fleischstücke“, „Menschenfleischhülle“, „Körperschweinestall aus Menschenfleisch“ ist. Der Körper wird genauso anarchistisch funktionalisiert wie bei den Wiener Aktionisten, ist reine Ausdrucksfläche und an die Oberfläche gekehrter innerer Zustand, Fleisch für die Skulptur aus dem Material Sprache, symbolischer und konkreter Ort zugleich: „Man ist aufgebrochen... ohne auszurinnen“ (EO 202).<sup>132</sup>*

Doch eben dieses Körper-Konzept beruht auf der Idee der Wiener Gruppe:

*Die Radikalität des Körper-Material-Konzepts der Wiener Aktionisten, die Ausgangnahm von der Material- und Performance-Idee der Wiener Gruppe, überträgt Schwab auf die Sprache. Die Sprache wird selbst Körper und „wackelt“ mit ihren Organen (Funktionen): „Die Sprache hat einen Gegenstand angebrunzt, wackelt ihre Ausscheidungsorgane trocken und geht“ (EO 198).<sup>133</sup>*

---

<sup>128</sup> Ebd. S. 15.

<sup>129</sup> Wiener, Oswald: die verbesserung von mitteleuropa, roman. Salzburg, Wien: Jung& Jung 2013. S. XLIII.

<sup>130</sup> Vgl.: Kupczynska, Kalina: Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen. S. 121.

<sup>131</sup> Ebd. S. 122.

<sup>132</sup> Krawehl, Stephanie: Die Welt abstechen wie eine Sau. S.24.

<sup>133</sup> Ebd. S. 24.

Hier wird also die Zusammenführung von Wiener Gruppe und Wiener Aktionisten, die Schwab versucht, sichtbar. Es kommen Körper-Konzepte, die vor allem von den Wiener Aktionisten umgesetzt wurden, zur Anwendung, jedoch an Hand der Sprache, die Sprache ist der Körper, das Material und damit ist die Nähe zur Wiener Gruppe ersichtlich. Bezüglich der Mittel der Bearbeitung der Sprache, ist der Einfluss der Gruppe auf Schwab erkennbar: „An Subversiven Praktiken der Gruppe übernimmt Schwab die Zersetzung, Zerreißung und „De-Identifikation“. Den Gedanken der visuellen Poesie, der den Schriftbegriff überschreitet und die Materialität der Sprache figuriert, überträgt er auf sein Konzept von Fleisch und Räumlichkeit, den dem die Körper das Visuelle und Auditive der Schrift materialisieren.“<sup>134</sup> Einige Charakteristika die als grundlegend für die Wiener Gruppe gelten, können auch auf Schwab angewandt werden. So schreibt Stephanie Krawehl in ihrer Arbeit dazu:

*Von der ‚Wiener Gruppe‘ bezog Schwab wichtige Impulse für sein Schreiben. Ihr Revoltieren gegen das Ordnungssystem der Schriftsprache, gegen den gewohnten Sinn, rückte das Verhältnis von Alltagswirklichkeit und Sprache in ein neues Licht. Schreiben war für die Wiener Gruppe nicht primär ein „Mittel künstlerischer ‚Darstellung‘, sondern ein Instrument zur Untersuchung von Denkvorgängen“, ein „Hebel zum Hinausschieben [von] [...] Vorstellungsschranken.“ In der aufgezeigten Verdinglichung der Sprache unterwandert die Wiener Gruppe den Glauben an ihren Repräsentationscharakter.<sup>135</sup>*

Es wurde hier also sichtbar, dass Artaud, der Wiener Aktionismus, die Wiener Gruppe und Werner Schwab eng miteinander verknüpft sind. Da Werner Schwab, wie bereits erwähnt, als künstlerisches Ausdrucksmittel ursprünglich die Bildhauerei gewählt hat, ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch seine Einflüsse sowohl der Malerei, der Performancekunst, dem Theater, als auch der Literatur entstammen.

Werner Schwabs *Fäkaliendramen* weisen weiters starke Bezüge zur Horrorliteratur auf. Das Grauen, der Ekel, die Anhäufungen von Fäkalien und Blut, verbunden mit einer Komik, die ein Lachen provoziert, das nicht durch Witz entsteht, sondern aus dem Unwohlsein des Zuschauers, eine Art Lachen, mit dem sich der Zuschauer, oder die Zuschauerin, aus der unangenehmen Situation zu befreien sucht, sind charakteristisch.

*Mit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts taucht eine Literatur des Horrors, des Grauens und des Abscheus auf, eine „abjekte Literatur“, die die apokalyptische und die*

---

<sup>134</sup> Ebd. S.23.

<sup>135</sup> Ebd. S. 21.

*karnevaleske Tradition aufgreift und verknüpft, Abscheu und Lachen verbindet, eine Literatur, die es sich zur Aufgabe macht, das Territorium des „Inhumanen“ zu durchqueren, zu erkunden und zu denunzieren, und bei dieser Durchquerung auch eine andere, eine neue, eine deregulierte und deformierte Sprache ans Licht bringt.<sup>136</sup>*

Auf Schwabs Literatur trifft diese Beschreibung genau zu. Hornig spielt hier auf Julia Kristevas (\*1941 in Sliwen, Bulgarien) *Pouvoirs de l'horreur* (1982) an. Er sieht in ihrer Beschreibung in diesem Aufsatz, eindeutige Parallelen zu Schwab. Was Kristeva als „abjection“ beschreibt ist das „gegenstandslose Gefühl der generalisierten Abscheu“<sup>137</sup> Speziell die Abscheu vor der Nahrungsaufnahme und der Ekel vor Nahrung allgemein ist in Schwabs Werk häufig anzutreffen und weist auf die gesteigerte Form der „Abjektion“ hin, auf die „l'abjection de soi“, also den Selbstekel und Selbsthass. Die „Abjektion“ beruht auch auf dem Mangel an Sinnhaftigkeit, Sprache und Begehren. In diesen Punkten sind die Parallelen zu Schwab ebenfalls gut erkennbar. Kristevas Essay in seinem gesamten Umfang auf Bezüge zu Schwab zu untersuchen würde die Grenzen an dieser Stelle sehr schnell sprengen, da Kristevas Modell einerseits sehr umfangreich und andererseits sehr psychologisch ist.<sup>138</sup> „Das von Kristeva entworfenen Modell liefert einen Rahmen, ein Modell oder eher eine psychische Strukturierung, einen Sozialisationstypus, der, so scheint mir, wichtige Werkzeuge für die Untersuchung der abjekten Texte und des obszönen Sprechens beisteuert.“<sup>139</sup> Diese Art der Untersuchung wäre demnach durchaus spannend, kann jedoch in diesem Rahmen nicht berücksichtigt werden.

Eine weitere interessante Parallel ist zu Elfriede Jelinek erkennbar. Besonders eindrücklich werden die Gemeinsamkeiten bezüglich der Darstellung von Liebe, beziehungsweise Sexualität. Eine romantische Liebe gibt es weder bei Jelinek noch bei Schwab, jedoch spielt bei beiden die Darstellung von Sexualität eine besonders große Rolle.

Eine Parallele, die zwangsweise dieser Art der Darstellung von Sexualität vorrausgeht, ist die Entpersonalisierung der Figuren, die Jelinek und Schwab vollziehen. Natürlich geht die Entsubjektivierung der beschriebenen Sexualität voraus, die Verwerfung des Subjekts ist hier unabdingbar. Sexualität ist ein mechanischer Vorgang (in Schwabs *Der reizende Reigen nach*

---

<sup>136</sup> Hornig, Dieter: Werner Schwab: Grotteske Körper/ Obszöne Stimmen. S.118.

<sup>137</sup> Ebd. S.120.

<sup>138</sup> Vgl.: Ebd. S.120.

<sup>139</sup> Ebd. S.121.

dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler können die Figuren ihre Geschlechtsteile sogar abnehmen), „übers ficken reicht sie nicht hinaus.“<sup>140</sup>

Dieser Tatsache, dass Sexualität in ihren Werken eine sehr große Rolle spielt, ist schon daran relativ einfach zu erkennen, als dass sich die Sekundärliteratur zu Schwab und Jelinek meist als erstes auf diese Thematik konzentriert. Gollner schreibt zu Elfriede Jelinek und ihrer Darstellung:

*„Liebe“ ist in Jelineks Büchern Genitalbetrieb, und der Genitalbetrieb ist lieblos. Das Liebesgeschehen ist so restlos verkörperlicht, dass das „Edle“ des Menschen - Geist, Seele, Vernunft, Moral und die anderen schwerelosen Bestandteile- keinen Millimeter Platz hat. [...] In den reinsten Formen von Jelineks Illusionslosigkeit ist „Liebe“ Vergewaltigung (Herrschaftsinstrument) und Pornographie (Profitinstrument).<sup>141</sup>*

Über Schwab schreibt Gollner, dass er den Humanismus am härtesten bestrafe, wenn es um die Darstellung von Liebe in seinen Werken geht. Auch bei ihm stehen die Genitalien im Vordergrund, um einen seelenlosen Handlung zu vollziehen. Der Akt als Sinnlosigkeit zur weiteren Erzeugung von Sinnlosigkeit, doch leider biologisch unumgänglich.<sup>142</sup> (Hier ist wiederum die oben ausgeführte Nähe von Schwab zu Artaud erkennbar.) Über Jelinek und Schwab schreibt Gollner in seinem Werk *Die Rache der Sprache*: „Die „Liebe“ ist vielleicht das glückverheißendste Versprechen des bürgerlichen Humanismus. [...] Hier ist zu referieren, dass Anhand der „Liebe“ der bürgerliche Humanismus am drastischsten und lustvollsten bestraft wird.“<sup>143</sup> Diese Bestrafung des bürgerlichen Humanismus ist bei Jelinek darüber hinaus nicht nur thematisch zu verorten, sondern auch sprachlich:

*Was die Sprache des bürgerlichen Humanismus aus dem Menschen gemacht hat, das wird von Jelineks Sprache in einem Maße demoliert, dass der hinunterkorrigierte Mensch an Schiller vorbei, an Darwin vorbei, an Freud vorbei auf einen Status rutscht, auf dem nur mehr seine Schlechtigkeit, seine Blödheit und seine Lächerlichkeit sichtbar werden, auf dem nun gar nichts mehr für ihn spricht, zumindest wenn der Mensch Mann ist. Die Verhöhnung des verbürgerlichten Guts „Liebe“ betreibt Jelinek nicht nur in ihrem Wortschatz der Verdinglichung, sondern auch in gnadenlos trivialisierenden Metaphern und Kommentaren, die dem Menschen alle humane, moralische, ästhetische Folie abziehen.<sup>144</sup>*

---

<sup>140</sup> Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur: ein Essay*. Innsbruck: Studienverlag 2009. S.2011.

<sup>141</sup> Gollner, Helmut: Elfriede Jelinek. In: Zeyringer, Klaus, Helmut, Gollner (Hg.): *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 709-714. Hier S. 712.

<sup>142</sup> Vgl.: Gollner, Helmut: *Werner Schwab*. S. 729.

<sup>143</sup> Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*. S. 207-208.

<sup>144</sup> Ebd. S.217.

Nun stellt sich unweigerlich die Frage, woher diese völlig ablehnende Haltung von Schwab und Jelinek rührt. Der Antihumanismus in der österreichischen Literatur kann als späte, jedoch heftige Reaktion auf die großen Katastrophen unserer Kultur gewertet werden. Diesem Gebaren liegt eine Art Umkehrschluss zu Grunde:

*Für den Fall der „Liebe“ heißt Antihumanismus Beförderung des Fleisches zum Antipoden des Humanums, des Geschlechts zum Antipoden der „Liebe“. Wenn die „Liebe“ das Humanum beweisen soll, dann reagiert der Antihumanismus aus Frust und Zorn über die falschen oder missbrauchten Voraussetzungen dieses Beweises mit einer Parade der Genitalien. Allerdings sind die Genitalien nur die Waffen des Antihumanismus gegen den Humanismus, nicht seine Lösung;<sup>145</sup>*

Diese ‚Parade der Genitalien‘ schmücken nun Schwab und Jelinek besonders wortreich aus. Bei beiden werden vor allem weibliche Geschlechtsteile mit einer ungeheuren Fülle an Fäkal- und Verwesungsausdrücken bedacht. Die Vagina wird als das Unterste überhaupt dargestellt. (Jedoch aus verschiedenen Gründen, s. weiter unten): Gollner hat eine eindrucksvolle Sammlung der Bezeichnungen bei Jelinek und Schwab zusammengetragen:

*Jedenfalls sind die Erzeugnisse solcher Sexualität- „Schwanzfrüchte“ nennt Clara Schuman (in Jelineks Clara S.) die Föten im Mutterbauch, „widerliche weiße Engerlinge“- jedenfalls sind die Kinder der Seuchensexualität „Geschlechtsstrafe“ (Frau Wurm in Volkvernichtung) oder „Samenkrüppel“ (Hundsmaulsepp in Mein Hundemund). Dieselbe Ekel- und Haseinigkeit mit Jelinek besteht in Schwabs Beschreibungen/ Benennungen der Vagina. „Brandloch der menschlichen Natur“, nennt Maridls Bruder sie und „Gebärfotzenmaul“; der Vater: „Menschenvereinigungsausscheidungsorgan“ und „Arbeitsloch für die dreckige Liebe.“ Es überwiegen bei Schwab Vorstellungen von der Gefährlichkeit der Vagina („weißblutgefährliches Milchrahmloch“, „brodelndes Loch“, „Wurmbrand“...), Enthumanisierungen über das Vokabular des Technischen („Verschiebebahnhof“, „Arbeitsloch“...) und natürlich die Vorstellungen des Fäkalischen und Verseuchten („Menschenvereinigungsausscheidungsorgan“, „Eiterloch“, „die geschlechtlichen Speckschwarten der lustverkrebsten Anna“ oder die „meeresbrandige Konsistenz der Geschlechtsslappen als Geburtsstundenhotel“)<sup>146</sup>*

Das absolute und endgültige ‚Nein‘ des Autors, ist an der sprachlichen Abtötung aller Dinge und Personen erkennbar. Schwab verneint das Ich und hebt das Etwas genauso auf. Alles ist bereits tot, war von vornherein gestorben. „Das große Ungültigmachen sieht aus, wie eine Strategie zur Schmerzvermeidung, die allgemeine Toterklärung wie eine Beschwörung in der

---

<sup>145</sup> Ebd. S. 219-220.

<sup>146</sup> Ebd. S.207.

Form einer Behauptung.“<sup>147</sup> Und so ergibt sich ein völlig logischer Schluss, wenn sich Schwabs Aggressionen auf die Bereiche des Geschlechts, des weiblichen Bauchs und der Sexualität allgemein fokussieren, liegt doch in diesen Bereichen der Ursprung aller Vitalität, welcher der Autor eine gnadenlose Absage erteilen möchte.

Daraus ergibt sich zweifellos ein gewisser Frauenhass, welcher Schwab auch von KritikerInnen immer wieder vorgeworfen wurde. Doch dieser Vorwurf muss differenziert betrachtet werden. „Frauenhass und Frauenekel, die bei Schwab eklatant sind, fanden sich auch bei Jandl und finden sich bei Wiener Gruppe, Jelinek und Franzobel. Sie lassen sich in ihren wichtigsten Äußerungsformen reduzieren auf Geschlechtshass und -ekel.“<sup>148</sup> Bei Schwab rührt dieser Ekel von einem allgemeinen Ekel vor dem Leben, dem Körper und jedweder Leiblichkeit her.

*Auch für Schwab scheint zu gelten: „Barocker Lebenskel, bei aller Überbetonung der Sinnenlust, ein tiefer innerer Degout vor der Leiblichkeit.“ Während aber dem barocken „Degout vor der Leiblichkeit“ das Wissen um die sublimen Freuden des Geistes und der Seele gegenüberstand, kennen die Figuren Schwabs keine Realität außer der des Körpers. Für sie gibt es keine Erlösung aus dem ekelhaften Gefängnis des Körpers außer durch dessen Eliminierung, nach der freilich vom Menschen nichts übrigbleibt.“<sup>149</sup>*

Bei Elfriede Jelinek ist der Grund für den Ekel vor dem weiblichen Geschlecht anderswo zu verorten. Hier wird sie zum Ort der Verwundbarkeit und somit zu Ort und Gelegenheit der Unterdrückung und Entwertung der Frau.

Der Sexualpessimismus von Schwab und Jelinek, lässt auf einen totalen Kulturpessimismus rückschließen. Jedoch muss erwähnt werden, dass Schwab, als Mann, aus einer anderen Position heraus schreibt, als Jelinek, als Frau. Doch aus diesem Umstand resultiert schlussendlich sowohl der Geschlechterhass der Autorin, wie des Autors: „Ihre Verwerfung der „Liebe“ leben sie (auch) als Verwerfung der Frau aus, ihren Geschlechtshass (auch) als Geschlechterhass.“<sup>150</sup>

Nachdem diese Einflüsse und Parallelen untersucht wurden, sind die Hintergründe und Entstehungsweise des ‚Schwabischen‘ ersichtlich geworden. Seine Sprachphilosophie wurde dadurch nachvollziehbar, auch ohne theoretische Hilfe des Autors selbst. Wie Gollner festhält, sind die Kommentare zur Sprache in den Regieanweisungen als Ausdruck seiner aggressiven Sprachphilosophie zu verstehen.

---

<sup>147</sup> Ebd. S.204-205

<sup>148</sup> Gollner, Helmut: Die Rache der Sprache. S. 205-206.

<sup>149</sup> Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. S. 195.

<sup>150</sup> Gollner, Helmut: Die Rache der Sprache. S.212.

Wie sich diese Sprachphilosophie in der Schreibpraxis des Autors darstellt, zeigt Herbert Herzmann eindrücklich in seinem Text *Volksstückvernichtung oder mein Körper ist sinnlos*:

*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 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 schon noch abhanden kommen müssen.“ (V 130)<sup>151</sup>*

Er erklärt weiter die Vorgangsweise Schwabs, indem er seine Aussagen zu der allgemein gebräuchlichen Art des Ausdrucks zurückführt. Mit dieser Umkehrung zeigt er prägnant die zeitgleiche Komprimierung und Intensivierung die Schwab durch seine Sprache vollzieht. Herrmann trinkt heimlich Schnaps, nicht der Schnaps ist heimlich. Ebenso ist nicht das Malwasser aussichtslos, sondern Herrmanns Bemühungen sich als Künstler zu etablieren und der Vater, der Frau Wurm hat, sich kurz vor seinem Dahinscheiden mit dem Teller voller Grieskoch in der Küche aufgehalten und sich wohl mehr ans Leben, als an den Teller geklammert.<sup>152</sup> Die „ungelenke“ Sprache hat insofern einen dichterischen Charakter, als sie Aussagen komprimiert und intensiviert.<sup>153</sup>

Weiters wird noch demonstriert, wie die Subjekt-Objekt-Umkehrung in Schwabs Werk funktioniert, das heißt, wie die totale Verkörperlichung von statten geht. So wird die „Malkunst“ auf das „Malwasser“ reduziert, ebenso wie das Trinken auf den „Schnaps“, also das Getränk und schließlich sogar das „Leben“ auf „Teller“ und „Grieskoch“.<sup>154</sup> „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 hin den Präfixen. Der Krebs hat den Vater „zu seinem Herrgott hinaufgestorben“. Das Essen wurde an den Körper (des Vaters) „heranverdient“ [...] (V 131).“<sup>155</sup>

Im Schlusskommentar seiner sehr detaillierten Studie über das ‚Schwabische‘ (Verwendung der Modalverben, Präfix- und Verbzusatzbildung, Gebrauch des Passivs, etc.) schreibt Harald Miesbacher:

*Es wird deutlich, daß der Autor durchaus gezielt und analytisch die Sprache zunächst auseinandernimmt und schließlich wieder neu zusammensetzt. In einem dekonstruktivistischen und rekonstruktivistischen Doppelprozeß wird der*

---

<sup>151</sup> Herzmann, Herbert: *Volkstücksvernichtung*. S.118.

<sup>152</sup> Vgl.: Ebd. S. 118

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>155</sup> Ebd. S.118-119.

*Sprachkorpus in einem ersten „Arbeitsschritt“ zunächst aufgebrochen und zergliedert, um in einem weiteren - ohne daß sich allerdings der Schrott-Charakter des Sprachmaterials wesentlich ändern würde - neu modelliert zu werden.<sup>156</sup>*

Diese Analyse ist eine sehr sachliche, was im Zusammenhang mit Schwabs Sprache durchaus nicht selbstverständlich ist. Häufig vermittelt eine etwas emotionalere Beschreibung jedoch genau so viel Einblick, wie die sachliche Analyse. Es ist ebenso zutreffend, dass Schwab versucht den Bedeutungsgehalt der Sprache solange „durchzuficken“, bis dieser sinnentleert, oder derart mit Sinn angefüllt ist, dass er jede semantische Eindeutigkeit verliert und so als Plattitüde diskreditiert und damit wiederum aus sämtlichen literarischen Konventionen heraustritt.<sup>157</sup>

Eine weitere wesentliche Komponente der Sprache Schwabs ist der Akt des Aussprechens, denn in diesem Akt treffen Sprache und Körper unmittelbar aufeinander. An dem Punkt ist wiederum die Nähe zu den Wiener Aktionisten erkennbar. Itaru Terao hat sich mit dieser Schnittstelle auseinandergesetzt und findet in dem Wort „Schweinescheisse“, das Schwab zum Ende eines Interviews seiner eigenen Sprache entgegenstellt, die Musikalität und den Energiegehalt des ‚Schwabischen‘:

*Seine programmatische Selbst-Behauptung mittels einer körperhaften „Fleisch-Sprache“ wird der „langweiligen Schweinescheiße“ entgegengestellt, wobei er zwar seine eigene selbstkritische Perversität hervorkehrt, aber auch die Energie der Sprach-Materialität als Sprach-Körper sehr sinnlich und musikalisch geschickt benutzt, wie zum Beispiel mit dem das Zitat abschließende Schimpfwort „Schweinescheiße“ [...]<sup>158</sup>*

Auch Miesbacher hat darauf hingewiesen, dass das ‚Schwabische‘ vor allem eine Bühnensprache ist und von ihrem Aussprechen lebt, beziehungsweise dass durch das Aussprechen die Sprache, mit dem erzeugten Klang, oder der Musikalität, verständlicher wird: „Nicht unwesentlich ist aber auch, daß dem Schwabischen vornehmlich als gesprochene (Bühnen-) Sprache unstrittig eine klanglich-musikalische Komponente innewohnt, und möglicherweise liegt es am „Klang“, daß man das Schwabische durchaus „versteht“.“<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Miesbacher, Harald: Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz: Droschl 2003. S. 250-251.

<sup>157</sup> Vgl.: Stradner, Richard: PUNK:: SCHWAB: ARTAUD. S. 160.

<sup>158</sup> Terao, Itaru: „Weil was ist es schon, wenn einer nicht weiß, was es ist?“. Sterben als Schweinescheiße, oder Peter Turrini und Werner Schwab. In: Kubaczek, Martin (Hg.): Stimmen im Sprachraum. Sterben in der österreichischen Literatur. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2015. (Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio, Bd. 76), S. 135- 144. Hier S. 143-144.

<sup>159</sup> Miesbacher, Harald: Die Anatomie des Schwabischen. S. 243.

Am Beispiel des Wortes „Schweinescheisse“ lässt sich die Wirkung der Aussprache gut veranschaulichen. Es geht bei diesem prägnanten Schimpfwort also nicht nur um die Bedeutungsebene, sondern auch um die körperliche Erfahrung beim Aussprechen.

*Die körpernahe Tonalität von „Schweinescheiße“ kann im Inneren des Hörenden einen direkten Einfluß der Verekeltheit auf die körperliche Sinnlichkeit entstehen lassen. Die quasi „Verstimmende“ Wirkung der körperlichen Sprach-Tonalität mit der ekelhaften Sinnlichkeit möchte ich „fleischlich“ nennen. Die sprachliche Einwirkung stammt einerseits aus der semiologischen Bedeutung des Wortzeichens, aber andererseits auch noch vielmehr aus der direkten Tonalität der Aussprache des „ein“-fühlend fleischgewordenen Wortes, wie es sich am Beispiel von Fäkalien zeigt.<sup>160</sup>*

Auch Artaud hat in *Das Theater und sein Double* seine Sichtweise zum Aussprechen der Sprache dargestellt. Für ihn stehen der körperliche Akt des Aussprechens und die Tonalität des Wortes im Vordergrund, was wiederum im Gegensatz zu Schwab steht. Doch nichtsdestoweniger ist wiederum eine Parallele im Ansatz zwischen den beiden Autoren erkennbar:

*Aber man braucht nur etwas, sehr wenig, auf die die plastischen, aktiven, die Atmung betreffenden Quellen der Sprache zurückzukommen, man braucht nur die Wörter wieder mit den körperlichen Bewegungen, die sie hervorgebracht haben, zu verknüpfen, die logische, diskursive Seite des Wortes hinter seiner körperlichen, gefühlsmäßigen verschwinden zu lassen, das heißt, die Wörter brauchen nur, statt einzig und allein für das genommen zu werden, was sie, grammatisch gesehen, sagen wollen, unter ihrem klanglichen Gesichtspunkt verstanden und als Bewegung aufgefasst zu werden [...].<sup>161</sup>*

Es konnten nun also die Einflüsse auf das ‚Schwabische‘ dargestellt und Parallelen hervorgehoben werden. Auch Schwabs Beweggründe wurden durch die aufgezeigten Einflüsse ersichtlich.

Zum Abschluss dieses Kapitels bleibt jedoch die Frage, ob sich sprachliche Parallelen zwischen Schwab und den Volksstückschreibern der 1970er-Jahre finden lassen.

Da die Sprache in *Kein Platz für Idioten* und *Jesus von Ottakring* naturalistisch verwendet wird, sind, abgesehen von der Häufung von Redewendungen, keine Parallelen zu Schwabs Sprache erkennbar.

---

<sup>160</sup> Terao, Itaru: „Weil was ist es schon, wenn einer nicht weiß, was es ist?“ S.144.

<sup>161</sup> Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. S. 156-157.

Anders verhält es sich jedoch bei Turrinis Sprache. Nicht selten wird er in einem Atemzug mit Jelinek und Schwab genannt. In *Rozznjogd* (1971) ist seine Sprache auch durch das Setting, einen Schrottplatz, der Schwabs besonders ähnlich. Auch hier sind es wiederum die Schimpfwörter, die eine besonders fleischliche Ebene enthalten:

*Bei diesen Schimpfwörtern handelt es sich nicht um den Inhalt der Sprache, also um die Textualität der literarischen semiologischen Ebene, sondern vielmehr um die körperliche Wirkung der Sprache selbst, also um die Performativität der theatralischen Ebene, sie sind funktional als Impakt, in der Unmittelbarkeit ihrer sprachlichen Durchdringung.*<sup>162</sup>

Bei Turrini in *Sauschlachten* ist es jedoch nicht eine voll stilisierte Sprache, wie bei Schwab, sondern der Autor lässt naturalistische Sprache auf das Nicht-Sprechen von Valentin prallen. „Während bei Turrini naturalistische Sprache auf ein surreal im Tierischen symbolisiertes Außenseitertum stößt, ist bei Schwab das Surreale, das Symbolische, in der Sprache selbst - oder genauer: im Verhältnis der Figuren zur Sprache.“<sup>163</sup>

Was die Autoren Schwab und Turrini umso mehr verbindet, ist die Darstellung von Grausamkeit und die erbarmungslose Konsequenz ihrer Stücke.

*Die Stücke [Kinder der Toten, Sportstück, Ocean Drive] sind allesamt Stücke der Grausamkeit. Das Grausame durch Folter, Zerstückelung und Verstümmelung sichtbar zu machen - in diesem Punkt berühren sich die Texte von Jelinek, Streeruwitz und Turrini. Ein Stelldichein, zu dem sich auch Werner Schwab einstellen könnte, der in seinen Präsidentinnen die peinlich erlebte Körperlichkeit zum Thema macht, noch deutlicher, noch drastischer, noch abstoßender als Turrini.*<sup>164</sup>

## 5. Weiterentwicklung und Konsequenz in der *Volksvernichtung*

Nachdem nun auf verschiedenen Ebenen die Gemeinsamkeiten der Dramen herausgearbeitet wurden, sollen in diesem Kapitel die Unterschiede in Augenschein genommen werden und zwar hinsichtlich ihrer Konsequenzen für die Bedeutungsebene und das Theaterverständnis von Werner Schwab. Wie bewerkstelligt es der Autor, die bedeutungsträchtige Theatertradition des Volksstücks aufzugreifen, um sie gleichzeitig von innen zu zerstören?

---

<sup>162</sup> Terao, Itaru: „Weil was ist es schon, wenn einer nicht weiß, was es ist?“ S. 137.

<sup>163</sup> Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S. 215.

<sup>164</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Peter Turrinis »rozznjogd« als Initialzündung. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Turrini Schriftsteller: Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger. St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007. S. 74-83. Hier S. 82.

*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 einer 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.<sup>165</sup>*

Zu Anfang widmen wir uns den Unterscheidungen innerhalb der Themenbereiche. Wie bereits beschrieben, werden dieselben Thematiken bearbeitet, doch nimmt Schwab einige weitreichende Änderungen vor.

Die Rolle des Außenseiters ist in der *Volksvernichtung* anders angelegt, als in den Dramen der 70er-Jahre. Herrmann ist keine still erdulde Figur, ebenso wenig wie Frau Grollfeuer. Dadurch verliert die Darstellung der Außenseiter die Märtyrerstellung, die sie bei Turrini, Mitterer, Korherr und Pellert hat. Der Außenseiter dient nicht mehr dem Zweck, die anderen Figuren zu enttarnen und dadurch Gesellschaftskritik zu üben. Das ist auch daran zu erkennen, dass Herrmann und Frau Grollfeuer nicht positiv dargestellt werden, im Gegensatz zu den anderen Außenseiterfiguren. Bei Schwab werden alle Figuren negativ gezeichnet.

Die Unfreiheit der Figuren wird ebenfalls häufig mittels der Außenseiterfiguren dargestellt. Auch bei Schwab gibt es diese Unfreiheit, jedoch betrifft sie alle Figuren. „Das wohl Charakteristischste der Dramaturgie Schwabs ist jedoch, daß die 'Kleinbürgerhölle', die er seine Gestalten auf der Bühne so vehement wie hemmungslos errichten und durchirren läßt, vor allem als eine Hölle der entfesselten, wild gewordenen, am Rande des Kommunikativen balancierenden Sprache in Erscheinung tritt.“<sup>166</sup> Bei Schwab wird die Unfreiheit der Personen also wiederum in der Sprache sichtbar, ähnlich wie in Turrinis *Sauschlachten*, jedoch verlernt Valentin das Sprechen vollständig.

Auch die beschriebene Österreichkritik, die in den Dramen der 70er-Jahre zu verorten ist, ist bei Schwab wiederzufinden. Jedoch wird sie dort eher zufällig gezeichnet, im Redeschwall der Figuren wird ihre Sicht auf Österreich erkenntlich. „Sozusagen nebenbei entsteht in allen Schwab-Stücken ein Österreichbild, das Gefräßigkeit zum Volksmerkmal erklärt. Aber Schwabs Kritik ist „niemalsfallig“ eindeutig festzulegen.“<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Herzmann, Herbert: Volkstücksvernichtung. S.106-114.

<sup>166</sup> Horvath, Dragutin: Zersprachlichung der Wirklichkeit- Zerwirklichung der Sprache. S.105-106.

<sup>167</sup> Landa, Jutta. SCHWABREDE= REDEKÖRPER. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S. 39- 157. Hier S. 51-52.

Beim Großteil der Themenbereiche, die in allen vier Dramen zu verorten sind, sticht Schwab vor allem durch die Extremität der Darstellung heraus. Die katholische Kirche wird nicht nur am Rande als heuchlerisch entlarvt, sondern massiv beschuldigt. Doch besonders augenscheinlich werden die Übersteigerungen in Schwabs Drama im Themenbereich der Körperlichkeit. Die brutale und gehäufte Gewalt in der *Volkvernichtung* kann allenfalls mit jener in *Sauschlachten* verglichen werden, lässt hingegen *Kein Platz für Idioten* und *Jesus von Ottakring* daneben recht harmlos wirken. Ebenso verhält es sich beim Thema Sexualität:

*Beschreibungen von sexuellen Praktiken erreichen Variationen, die die bekannten österreichischen – gesellschaftskritischen - Autoren und Autorinnen der 70er Jahre, Peter Turrini, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek etwa, als ‚Bürgerschrecke‘ erblassen und verblassen lassen. Brav und bieder mühen sich diese an den Problemen- und Problemchen- des Heterosexuellen ab. Schwab kennt und inszeniert ‚härtere‘ Konstellationen: u.a. Kannibalismus, Bauer und Ziege.<sup>168</sup>*

Die Körperlichkeit ist der Dreh- und Angelpunkt in Schwabs Werk. „Die Beispiele, die wir oben angeführt haben, legen nahe, daß in seinen Stücken Geistiges und Seelisches („Innenleben“, „Inneres“) auf Körperliches („Innereien“) reduziert sind.“<sup>169</sup> Schwab vollzieht nicht nur eine Gleichstellung der Menschen und der Dinge, teilweise wird das Machtverhältnis zwischen Menschen und Gegenständen sogar umgedreht. „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.“<sup>170</sup> Besonders ausgiebig wird diese Thematik in *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* behandelt. So meint Karli „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.“<sup>171</sup> Durch die verwendeten Präfixe wird die totale Verkörperlichung sichtbar. Die ungelienke Sprache zeigt jedoch, dass Körper und Sprache nicht zusammen funktionieren, sie stimmen nicht überein. Die Möglichkeit der Überwindung des Körperlichen, des Triebhaften und Animalischen, ist in den *Fäkaliendramen* zentrales Thema (Nahrung, Sexualität, Gewalt, Tod, Kannibalismus, Mord, etc.).<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Moser, Gerda Elisabeth: Das postmoderne ästhetische Tableau. S.47.

<sup>169</sup> Herzmann, Herbert: Volkstückervernichtung. S.116.

<sup>170</sup> Ebd. S.117.

<sup>171</sup> Schwab, Werner: ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM. In: Fäkaliendramen. Graz, Wien: Droschl<sup>7</sup> 1991. S.59-120. Hier S. 77.

<sup>172</sup> Vgl.: Herzmann, Herbert: Volkstückervernichtung. S. 119.

Und im Ausgang dieser Debatte liegt die Veränderung, die Schwab vornimmt. In seinen Dramen siegt der Körper. Das Geistige, das Erhabene wird haushoch geschlagen.

*Die Rebellion des Köpers gegen den Geist der rationalistischen Weltordnung, den die Wiener Volkskomödie (Hanswurstkomödie) auf den Bühnen des deutschen Sprachraums theatralische 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 Kriegs gegen den Geist aus den Fugen geraten.*<sup>173</sup>

Doch der Körper wird von der Sprache geknebelt, die Sprache zählt hier nicht zum Erhabenen, sie hat jedoch die Macht über die Figuren, die nur noch leere Zombies sind, die durch ihre Körperfunktionen Leben simulieren. Und durch Schwabs Zusammenführung zu einem Sprachkörper, wird die Sprache ebenfalls zu einer Körperfunktion.<sup>174</sup>

In den Hanswurstiaden, wie später auch in den kritischen Volksstücken, geht es um die Berechtigung der körperlichen Triebe und beispielsweise um die sexuelle Befreiung der Menschen. Doch Schwabs Figuren sind nicht in der Lage, mittels ihrer Sprache einen Freiraum zu schaffen. „So betrachtet ist die Rebellion des Körpers und damit letztlich dieser selbst sinnlos.“<sup>175</sup>

Und so kommt man wiederum nicht umhin, den Ursprung der Weiterentwicklung in der Sprache Schwabs zu suchen, beziehungsweise im Verhältnis von Sprache und Körper. Der Autor meinte dazu selbst: „Was mich also am Theater also auch reizt, ist sein gigantomanischer Anachronismus und meine perverse Theaterrettungsidee: Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln... und selbstnatürlich umgekehrt.“<sup>176</sup> Der Autor will dies bewerkstelligen, indem er die Sprache dem Körper gleichsetzt, beziehungsweise den Körperfunktionen. Dies geht auf drei Ebenen von statten: Sie wird als Sekretion, Mutation und Elimination dargestellt. Sprache wird also abgesondert, wie Blut oder Sperma, sie wuchert wie ein Krebsgeschwulst und ist Endprodukt im Sinne von Dreck und Fäkalien.<sup>177</sup>

*Die Sekretions-, Mutations- und Eliminationscharakter der Schwabschen Sprache kann auf der Bühne deskriptiv, lexikalisch und mimetisch vermittelt werden. Bei deskriptiver Vermittlung werden im Dramentext Betrachtungen über Sprache angestellt, die*

---

<sup>173</sup> Ebd. S.121

<sup>174</sup> Vgl.: Miesbacher, Harald: VORM SPRACHPROBLEMSTELLUNGSKOMANND. Zu Werner Schwabs „Sprachtheorie“. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.59-80. Hier S. 63.

<sup>175</sup> Ebd. S. 122.

<sup>176</sup> Werner Schwab: Das Grauensvollste- einfach wundervoll. In: Theater heute 12 (1991), S.9.

<sup>177</sup> Vgl.: Landa, Jutta. SCHWABREDE= REDEKÖRPER. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S. 39- 157.

*zwanghaft um Körperfunktionen kreisen. Lexikalische Vermittlung ist durch das Sexual-, Fäkal- und Pathologievokabular der Stücke gegeben. Aber in der Mimesis liegt Schwabs eigentliche Innovation: Die Figurenrede wird hier so mutiert, daß sie Körperfunktionen mimetisch abbildet. Bei diesem Verfahren wird Literarität tatsächlich nahezu deckungsgleich mit Körperlichkeit.*<sup>178</sup>

Nachdem nun die Bedeutung der Sprache ausführlich besprochen wurde, stellt sich die Frage nach dem Ursprung des 4. Akts der *Volksvernichtung*. Eine Umkehrung, die Schwab immer wieder vornimmt, ist die Auferstehung der Figuren im 4. Akt, nachdem sie im 3. getötet wurden. „Fast immer nimmt Schwab das, was geschehen ist, im letzten Akt oder in der letzten Szene wieder zurück: Die bereits zerrissenen und aufgefressenen Personen erscheinen unversehrt auf der Bühne, und die Szene wird noch einmal gespielt- und diesmal bleibt die Grausamkeit auf den Dialog beschränkt.“<sup>179</sup> In der *Volksvernichtung* ersticht Frau Grollfeuer alle versammelten Geburtstagsgäste. Im 4. Akt jedoch wird die Feier ohne größere Zwischenfälle abgehalten (Gewalt spielt offensichtlich trotzdem eine Rolle), die Figuren verhalten sich wie zuvor im Stück und Herrmann trägt ein Gedicht vor. War also alles nur ein Traum? Nein, es war alles nur Sprache. Schwab selbst spricht von einem Gleichungs-Gedenken, folglich muss sich das Stück am Ende wieder auflösen.<sup>180</sup> „Alles scheint Sprache zu sein, das grausame Geschehen bloße Verkörperung von Metaphern. Darum geschieht auch nichts wirklich.“<sup>181</sup>

Schwab hat also eine „perverse Theaterrettungsidee“, ist aber nicht daran interessiert, am Theater Gesellschaftskritik zu üben.

*Sprache als Materialkunst, als Ingestion und Degestion, fleischgewordene Zoten, mutierende Redekörper, Theaterstücke an der Ekelgrenze satt kulinarischer Gustostückerl: sind diese Strategien als Theaterrettung zu werten? Schwab, für den Theater als Zivilisations- und Kulturauftrag, als sprachvermittelte, überhöhte Wirklichkeit schon lange ausgespielt hat, sieht darin die Legitimation des Theaters. Durch ihre bloße Existenz artikulieren seine Fäkalstücke eine fulminante Kritik gegen das existierende staatlich subventioniert österreichische „Komtesstheater“.*<sup>182</sup>

Schwab versucht nicht, wie Turrini, Mitterer, Korherr und Pellert, die Gesellschaft aufzurütteln und zu verändern, sie vor sich selbst zu bewahren. Er versucht das Theater zu bewahren und so schreibt er auch weniger Gesellschaftskritik als Theaterkritik. Durch seine Sprache versucht er das Theater zu erneuern und dadurch am Leben zu erhalten. Nicht zuletzt um seine eigene

---

<sup>178</sup> Ebd. S. 45.

<sup>179</sup> Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat*. S.216.

<sup>180</sup> Trenkler, Thomas: „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“. In: Orthofer, Ingeborg (Hg.): *Werner Schwab. Der Mensch. Der Schreibmuskel. Der Suchtfetzen*. Graz- Wien: Droschl 2016. S. 121- 139. Hier S. 129.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Landa, Jutta. *SCHWABREDE= REDEKÖRPER*.S. 51.

Vorstellung des Lebens zu transportieren. So schreibt er in *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck.*: „Schwab ist ein durch und durch menschen-speckdurchzogen politischer Autor, dem alle günstigsten literaturliterarischen Menschlichkeiten als literaturmechanische Menschenanheischigkeiten eine literaturanwärtische Wurst ist, als Ernährungsdurchschnittsmittel, eine Wurst als gemeine Egalität sein kann.“<sup>183</sup> Er erklärt also, dass er sich selbst als politischen Autor wahrnimmt, jedoch den Literaturbetrieb minderschätzt (welchen er jedoch recht gekonnt zu seinem Vorteil genutzt hat). Und später in seinem ‚theoretischen‘ Essay beschreibt er auch seine Motivation zu schreiben:

*Alles ist: sich selber so dreckfadisierend: geradezu geheimdienstlich vorneweg davongeregelt. Und das kann man für ein Beispiel mit so einer Literatur sehr gut zeigend vorspielen. Und das ist ziemlich günstig GUT, weil es womöglich kein totaler Scheißdreck sein muß.*

*Und das genügt - hoffentlich.*<sup>184</sup>

Schwab zeigt hier wiederum seinen Determinismus, den er glaubt über sein Theater zu verdeutlichen. Die Welt ist wie sie ist, man muss sie nur ertragen können.

*Diese Stücke sind eher eine Kritik an Kroetz, Sperr, Mitterer und der gesamten kritischen Volksstück-Literatur der letzten Jahrzehnte als an den Verhältnissen, die sie beschreiben. Schwabs Fäkaliendramen formulieren nicht mehr ein Recht auf Glück, sondern ein unverschämtes Recht auf das, wie es ist - weit ab von zunehmend frömmelnden Gerede über Humanismus und Menschenrechte Es gehörte zu Schwabs Maximen, daß man die Welt aushalten können müsse, wie sie ist. Und sie ist so (und nicht anders). Da war er sicher.*<sup>185</sup>

Der größte Unterschied zwischen Schwab und den Autoren der 70er-Jahre ist folglich, dass der Grazer Autor den Idealismus, der Turrini, Mitterer, Korherr und Pellert antreibt, nicht für sich entdeckt hat. Im Gegenteil, er schreibt aus Wut und Langeweile. Was dabei herauskommt, ist überaus beeindruckend. Die Hoffnung auf eine bessere Welt hat er längst aufgegeben (wenn er sie denn jemals gehabt hat.). Was ihn antreibt, ist eher die Faszination der Sinnlosigkeit. Er ist kein Weltverbesserer, er schreibt nicht, um die Menschen oder die Gesellschaft zu verändern, vielleicht eher um sie zu beeindrucken, oder drastischer, um sie zu verhöhnen. Die Sprache als Material zu nutzen hat er, beeinflusst und inspiriert von einer Vielzahl der ganz großen

---

<sup>183</sup> Schwab, Werner: *Der Dreck und das Gute*. S. 13-14.

<sup>184</sup> Ebd. S. 38.

<sup>185</sup> Schödel, Helmut: *Ich bin der Dreck dieser Erde*. S. 249.

Theoretiker, auf die Spitze getrieben und vor allem an diesem Zenit halten können. Sie bricht an keiner Stelle in sich zusammen.

## 6. Conclusio

Es konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass sich Schwab an das Volksstück anlehnt. Er selbst meinte dazu: „Ich wollte das schreiben, was mir am fernsten ist, so eine Art Volksstück. Wobei mich die soziale Dimension gar nicht interessiert.“<sup>186</sup> Ein eindeutiger Widerspruch, den Schwab hier wieder einmal zum Besten gibt, denn zum einen zeichnet sich das Volksstück grundlegend durch die Thematisierung der sozialen Dimension aus, und zum anderen spielt sie auch in der *Volksvernichtung*, wie bereits gezeigt wurde, durchaus eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Schwab wählt als ‚Formatvorlage‘ eine spezifisch österreichische Theaterform, nicht ohne zu betonen, wie fern sie ihm liege. Man könnte behaupten, dass hier der in der Einleitung erwähnte Punk-Gestus Schwabs wieder ans Tageslicht kommt. Er reiht sich also selbst in eine bedeutungsträchtige österreichische Tradition ein, deren Ursprünge bei Horváth zu verorten sind, nur um sogleich vorzugeben, dass ihn das alles nichts angehe.

Der Grazer bestätigt also selbst, dass seine *Fäkaliendramen* Volksstücke sind. Doch durch sein umfangreiches Wissen, welches er sich im Bereich der Theatertheorie angeeignet hat, und beeinflusst durch Artaud, die Wiener Gruppe und den Wiener Aktionismus, schafft er eine neue Dimension dieses Theaters. Die Art der Bearbeitung dieser Theaterform scheint dabei der Art, wie er die Sprache bearbeitet recht ähnlich: Er zerstückelt und zerreißt sie und setzt sie danach wieder zusammen zu einem grotesken Frankenstein-Theater.

Seine Wahl fiel wohl ganz gezielt auf das Volksstück, eine Theaterform, die in Österreich hochgelobt und viel gespielt wurde. Und auch die kritischen Volksstücke der 1970er-Jahre waren, trotz Skandalen, oder vielleicht gerade derentwegen, innerhalb kürzester Zeit allgemein bekannt und ihr Inhalt anerkannt. Mit den *Fäkaliendramen* bringt Schwab zum Ausdruck, wie sehr ihn der österreichische Kultur- und Theaterbetrieb und der Inhalt des Theaters anwidern.

---

<sup>186</sup> Schwab, Werner zitiert nach: Merschmeier, Michael: Vampir, Familie, oder Ödipus, Farce. Werner Schwabs *Volksvernichtung* oder meine Leber ist sinnlos. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S. 196-201. Hier S. 198.

Er kritisiert damit in weiterer Konsequenz auch Österreich, was ihn ironischer Weise wiederum zu einem ‚typisch österreichischen‘ Autor macht.

Das zeitgleiche Aufgreifen und Zerstören des Volkstücks ist an der Rolle der Familie gut zu erkennen. Bei Schwab rebellieren die Figuren nicht etwa durch eine Hochzeit, die den Eltern nicht genehm ist, Hermann Wurm heiratet in *Die Präsidentinnen* gar nicht, er verweigert sich der Ehe und vor allem der Fortpflanzung. Daran zeigt sich exemplarisch die Weiterentwicklung der Themenbereiche. Diese Verweigerung ist kein Akt der Emanzipation der Figur, doch der Volksbegriff, dessen Ursprung in der Familie liegt, wird somit zerstört. „Werner Schwabs Fäkaliendramen demonstrieren die andere Möglichkeit: die Familie als ‚totalitäres‘ Leitmotiv, als ein mit dem Staat synchronisierter Zwang.“<sup>187</sup> Sich der Familie zu verweigern würde in der Konsequenz bedeuten, sich dem Staat zu verweigern, ergo sich gezielt und mit Nachdruck als wertloses Mitglied der Gesellschaft zu gebärden.

Es ist also festzuhalten, dass sich Werner Schwab bezüglich des Milieus und der Themenbereiche am kritischen Volksstück bedient. Auch gibt es sprachliche Parallelen, etwa zu Turrini, doch durch die von Schwab geschaffene Kunstsprache wird die *Volksvernichtung* auf eine höhere sprachliche Ebene gehoben. Ebenso verhält es sich im Grunde mit den Themenbereichen: er verwendet dieselben Thematiken für sein Drama, doch sie werden derart überspitzt oder modifiziert, dass die Aussage zum Schluss eine andere ist. „Schwab ließ seine Volksstücke, ob sie vom Religionswahn einer Pensionistin erzählen (in den *Präsidentinnen*) oder dumpfe Wirtshausszenen beschreiben (in *Übergewicht...*), einfach umkippen: vom sozialkritischen Appell zum surrealistischen Humor. Hinter den schlechten Verhältnissen gibt es auch nicht einen Gedanken an eine ideale Welt.“<sup>188</sup>

Die Verbindung von Werner Schwab, dem ‚enfant terrible‘ des Literaturbetriebs, dem Punk der Theaterszene, zur traditionsreichen Linie des österreichischen Volkstheaters, ist demnach nicht so verquer, wie sie anfänglich wirken mag. Schwab führt mit dieser Theatergattung in gewisser Weise einen Kampf um Leben und Tod, der Autor gewinnt, der Tod siegt.

---

<sup>187</sup> Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. S. 218.

<sup>188</sup> Schödel, Helmut: ICH BIN DER DRECK DIESER ERDE. S. 249.

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1. Primärliteratur

**Artaud**, Antonin: Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften. Übers.v.Loechler, München: Matthes & Seitz. 1979.

**Henisch**, Peter: Der Mai ist vorbei. Wien: Residenz 2004.

**Horváth**, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volkstück in drei Teilen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

**Korherr**, Helmut und Wilhelm **Pellert**: Jesus von Ottakring. Ein Wiener Volksstück. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1980.

**Mitterer**, Felix: Zur Entstehungsgeschichte des Stückes. In: Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. Wien, München: Sessler 1981. S.5-6.

**Mitterer**, Felix: Kein Platz für Idioten. Wien, München: Sessler 1981.

**Schwab**, Werner: Das Grauensvollste - einfach wundervoll. In: Theater heute 12 (1991), S.9.

**Schwab**, Werner: Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck. Graz, Wien: Droschl 1992.

**Schwab**, Werner: ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM. In: Fäkaliendramen. Graz, Wien: Droschl<sup>7</sup> 1991. S.59-120.

**Schwab**, Werner: Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie. In: Fäkaliendramen. Graz, Wien: Droschl<sup>7</sup> (1991), S.121-177.

**Turrini**, Peter: Aktueller Nachsatz. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.126.

**Turrini**, Peter: Meinem allzulieben Heimatlande gewidmet. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.126.

**Turrini**, Peter: Sauschlachten. Ein Volksstück. In: Birbaumer, Ulf (Hg.): Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978. S.83-125.

**Turrini**, Peter: Sauschlachten. In: Hassler, Silke (Hg.): Rozznjogd/ Rattenjagd. Sauschlachten. Dialektstücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. S. 81–126.

**Wiener, Oswald:** die verbesserung von mitteleuropa, roman. Salzburg, Wien: Jung& Jung 2013.

## 7.2. Sekundärliteratur

„Koberg am Apparat. Herr Schwab, was ist eine Karriere?“, *Falter*, 3.April 1992, S. 28. Zitiert nach: Moser, Gerda Elisabeth: Das postmoderne ästhetische Tableau und seine Beziehung zu Leben und Denken. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam: Rodopi 2000. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 49, 1, 35-58(24)). S. 35- 58.

**Artaud, Antonin:** Das Theater und sein Double. Berlin: Matthes & Seitz 2012 Durchgesehene Neuauflage.

**Birbaumer, Ulf (Hg.):** Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978.

**Blüher, Karl Alfred:** Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. In: Romanische Aufsätze und Abhandlungen. Romanische Forschung 80 (2/3), (1968), S. 318-342.

**Bourke, Thomas E.:** „Der muß weg!“. Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum In: Hassel, Ursula und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposions, University College Dublin. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1992. (Bd. 23). S. 247–260.

**Bubner, Christiane:** Gespräch mit dem Autor Werner Schwab. In: Orthofer, Ingeborg (Hg.): Werner Schwab. Der Mensch. Der Schreibmuskel. Der Suchtfetzen. Graz- Wien: Droschl 2016. S. 195-207.

**Büsser, Martin:** if the kids are united...: von Punk zu Hardcore und zurück, Mainz: Ventil Verlag<sup>6</sup> 2003.

**Denk, Rudolf:** Figurendarstellung und Figurenwahrnehmung im Volkstheater. Vom Typ des *Herrn Karl* über den *Deutschen Mittagstisch* zu Kerstin Spechts *Amiwiesen*. In: Hassel, Ursula

und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposions, University College Dublin. Tübingen: Stauffenburg- Verlag 1992. (Bd. 23), S.85-100.

**Doppler**, Alfred: Ödön von Horváth: „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien: Ferdinand Hirt 1971, S. 77–92.

**Elias**, Norbert und John L. **Scotson**: Etablierte und Außenseiter. Übersetzt aus dem Englischen von Michael Schröter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

**F.M. Einheit** in einem Interview, das der Autor [Stradner, Richard] mit ihm im Juni 2000 in Berlin führte. Zitiert nach Stradner, Richard: PUNK:: SCHWAB: ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache). . In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.155-173. Hier S. 158.

**Fischer-Lichte**, Erika: Die Wirksamkeit theatralischer Zeichen. Überlegungen zur Theaterkonzeption Antonin Artauds. In: Maske und Kothurn Vol. 27 (2) (1981), S. 109-122.

**Gollner**, Helmut: Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur: ein Essay. Innsbruck: Studienverlag 2009.

**Gollner**, Helmut: Elfriede Jelinek. In: Zeyringer, Klaus, Helmut, Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 709-714.

**Gollner**, Helmut: Werner Schwab. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 726-730.

**Hackl**, Wolfgang: Massentourismus in den Alpen. In: Frühwald, Wolfgang und Georg Jäger u.a (Hg.): Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. Und 20. Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer 2004. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 100). S.48-54.

**Hein**, Jürgen und Hugo Aust u.a.: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

**Hein, Jürgen:** Das Volksstück. Entwicklung und Tendenz. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 9–28.

**Herzmann, Herbert:** Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen, Basel: Stauffenburg-Verlag 1997. (Stauffenburg-Colloquium, 41). S.194.

**Herzmann, Herbert:** Volkstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.106-124

**Hornig, Dieter:** Werner Schwab: Grotteske Körper/ Obszöne Stimmen. In: Banoun, Bernard und Lydia Andrea Hartl u.a. (Hg.): Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. (Philologische Studien und Quellen 171). S. 117-130.

**Horvat, Dragutin:** Zersprachlichung der Wirklichkeit- Zerwirklichung der Sprache: Werner Schwab. In: Horvat, Dragutin (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Zagreb: Abt. f. Germanistik d. Philos. Fak. d. Univ. Zagreb 1994. (Beiheft 2). S. 101-106.

**Kormann, Eva:** Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Hassel, Ursula und Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin. Tübingen: Stauffenburg- Verlag 1992. (Bd. 23), S.101-108.

**Krawehl, Stephanie:** Die Welt abstechen wie eine Sau. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: Athena 2008 (Übergänge. Grenzfälle. Österreichische Literatur im Kontext, Bd. 13).

**Krieger, Hans:** Skandal im Werkraum der Münchner Kammerspiele bei der Uraufführung von Peter Turrinis *Sauschlachten*. Foltern nach dem Mittagsläuten- Alois Michael Heigls eindringliche Inszenierung provozierte Bravorufe und Pfeifkonzerte für Autor und Regisseur.

In: Nürnberger Nachrichten (17.Januar 1972) zitiert nach: Birbaumer, Ulf (Hg.): Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen, etc. Wien: Europa Verlag<sup>2</sup> 1978.

**Krupa, Eva:** Zum Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreich in der Zweiten Republik. In: Bialek, Edward und Dalia Zminkowska (Hg.): Von der Schockdramaturgie zur bühnenwirksamen Sensibilität. Peter Turrinis ästhetische Metamorphose. Dresden, Wrocław: Neisse 2012. S. 160-169.

**Kupczynska, Kalina:** Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen - Manifeste des Wiener Aktionismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

**Landa, Jutta.** SCHWABREDE= REDEKÖRPER. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S. 39- 157.

**Merschmeier, Michael:** Vampir, Familie, oder Ödipus, Farce. Werner Schwabs Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S. 196-201.

**Miesbacher, Harald:** Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz: Droschl 2003.

**Miesbacher, Harald:** VORM SPRACHPROBLEMSTELLUNGSKOMMANDO. Zu Werner Schwabs „Sprachtheorie“. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. Dossier 16, S.59-80.

**Moser, Gerda Elisabeth:** Das postmoderne ästhetische Tableau und seine Beziehung zu Leben und Denken. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Amsterdam u.a.: Rodopi 2000. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 49) S. 35-58.

**Neubert, Brigitte:** Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn: Bouvier 1977 (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 3).

**Opl, Eberhard:** Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbildes. In: Maske und Kothurn, 32, Heft 1-2, S. 61–114.

**Plocher**, Hanspeter. Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds „Theatre de la Cruauté“, Bern- Frankfurt a.M. 1974. S. 13 zitiert nach: Opl, Eberhard: Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbildes. In: Maske und Kothurn, 32, Heft 1-2, S. 61–114.

**Scharold**, Irmgard: Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des „Anderen“ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio. Heidelberg: C. Winter 2000 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 10). S.51-52.

**Scheit**, Gerhard: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien: Deuticke 1995.

**Schmatz**, Ferdinand: Sinn& Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und anderer Wegbereiter. Wien: Sonderzahl 1992.

**Schmidt-Dengler**, Wendelin: Peter Turrinis »rozznjogd« als Initialzündung. In: Amann, Klaus (Hg.): Peter Turrini Schriftsteller: Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger. St. Pölten, Salzburg: Residenz 2007. S. 74-83.

**Schödel**, Helmut: ICH BIN DER DRECK DIESER ERDE. Das unglaubliche Leben des Dichters Werner Schwab. Nebst einem Tod in Graz und einem Nachspiel in Potsdam. In: Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.247-261.

**Schödel**, Helmut: Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995.

**Schröder**, Jürgen: Die Suche nach dem Volk: Das »neue Volksstück«. In: Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Beck<sup>2</sup> 2006. S.488-497.

**Stradner**, Richard: PUNK.: SCHWAB: ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache). In Fuchs, Gerhard (Hg.): Werner Schwab. Graz, Wien: Droschl 2000. (Dossier 16), S.155-173.

**Terao, Itaru:** „Weil was ist es schon, wenn einer nicht weiß, was es ist?“. Sterben als Schweinescheiße, oder Peter Turrini und Werner Schwab. In: Kubaczek, Martin (Hg.): Stimmen im Sprachraum. Sterben in der österreichischen Literatur. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2015. (Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio, Bd. 76), S. 135- 144.

**Trenkler, Thomas:** „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“. In: Orthofer, Ingeborg (Hg.): Werner Schwab. Der Mensch. Der Schreibmuskel. Der Suchtfetzen. Graz- Wien: Droschl 2016. S. 121- 139.

**Zeyringer, Klaus:** Kabarett, Schocktheater. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012.S.650-653.

**Zeyringer, Klaus:** Rückkehr-Literatur und Exil-Rezeption nach 1945. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012.S. 605-606.

**Zeyringer, Klaus:** Theater, politische Satire, Neues Volksstück- Jura Soyfer, Ödön von Horváth. In: Zeyringer, Klaus und Helmut Gollner (Hg.): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: Studienverlag 2012. S. 573- 578.

## 8. Anhang

### 8.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, inwiefern Werner Schwabs *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* (1991) als kritisches Volksstück verstanden werden darf. Dafür werden drei Dramen exemplarisch für das kritische Volksstück herangezogen: Peter Turrinis *Sauschlachten* (1972), Felix Mitterers *Kein Platz für Idioten* (UA 1977) und Helmut Korherr / Wilhelm Pellerts *Jesus von Ottakring* (1974).

Einleitend wird das ‚Projekt Schwab‘ kurz dargestellt und damit der Einfluss des Punks der 1970er-Jahre auf den Autor aufgezeigt. Anschließend wird ein historischer Bogen gespannt, ausgehend von Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) wird die Entwicklung des Volksstücks in Österreich gezeichnet, um Traditionen sichtbar zu machen und Gemeinsamkeiten der behandelten Dramen aufzuzeigen. Bevor zu einer ausführlichen Textanalyse übergegangen wird, wird die Auswahl der Dramen und Themenbereiche argumentiert. Die Textanalyse konzentriert sich auf Milieu und Handlung, sowie wiederum auf die behandelten Themenbereiche und die Sprache. Werner Schwabs Kunstsprache, dem ‚Schwabisch‘, wird an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit geschenkt: die Einflüsse auf sein Sprachverständnis und die Mechanismen seiner Sprache werden ausführlich dargestellt.

Die Analyse zeigt, dass Werner Schwabs Drama Gemeinsamkeiten mit dem kritischen Volksstück aufweist, jedoch der charakteristisch gesellschaftskritische Anspruch, durch seine Sprache dekonstruiert wird. Die daraus entstandenen drastischen Veränderungen auf der Bedeutungsebene und die komplexe Sprache, zeigen eine neue Herangehensweise an das Medium Theater auf.

## 8.2. Lebenslauf

<b>Persönliche Daten</b>	geb. 23.01.1990 in Feldkirch, Österreich
<b>Kontakt</b>	Hütteldorferstraße 26/11, 1150 Wien 0650 8829790 magdalenalenhart@hotmail.com
<b>Ausbildung</b>	seit 1.10.12 MA Austrian Studies- Cultures, Literatures, Languages an der Universität Wien 2009-2012 BA Theater-,Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien 2008 Matura am Realgymnasium Feldkirch
<b>Praxiserfahrung</b>	2016 Dramaturgiehospitanz im Theater in der Josefstadt 2014 Mitarbeit bei der Österreichischen Gesellschaft für Literatur: Betreuung der Homepage, des Archivs sowie der internen Bibliothek, wissenschaftliche Recherchen, Mitarbeit an der Liste der österreichischen Neuerscheinungen des Frühjahrs 2014 2013 zweimonatige wissenschaftliche Assistenz übers Werfelinstitut an der Philosophischen Fakultät der Universität Sarajevo und Anfertigung eines Portfolios zur Bedeutung der Vijećnica (ehem. Nationalbibliothek Sarajevos) im Kontext der nationalen Identität Bosnien und Herzegowinas Arbeit in der Österreich-Bibliothek Sarajevo: Feststellen der Lücken des Literaturbestands des 19.Jahrhunderts im Gesamtbestand der Bibliothek anhand der Literaturgeschichte von Klaus Zeyringer und Helmut Gollner: <i>Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650.</i> und dem Online-Katalog der National- und Universitätsbibliothek Sarajevo, Erstellen von Bestelllisten zu: Sekundärliteratur zur österreichischen Literaturgeschichte des 19.Jahrhunderts; Literatur zu Österreich bzw. den Ländern des ehem. Jugoslawiens im Kontext des 1.Weltkrieges; österreichischem Film und Aufzeichnungen von österreichischen Theateraufführungen

	2011 Dramaturgiepraxisseminar bei Plinio Bachmann und Barbara Sommer: Bearbeitung im Team von Elfriede Jelineks <i>Winterreise</i>
	2008 Europäischer Freiwilligendienst in Zilina, Slowakei: Sprachunterricht (Deutsch) für Kinder, MaturantInnen und Erwachsene sowie Freizeitbetreuung und Nachhilfe im Fach Deutsch für SchülerInnen
	Diverse Erfahrungen im Bereich der Gastronomie, Service und Verkauf sowie Kinderbetreuung
<b>Befähigungen</b>	Microsoft Office Paket, Typo 3, Microstation
	Musikalische Grundausbildung (12 Jahre Klavier, 5 Jahre Geige) sowie Grundkenntnisse der Harmonielehre
<b>Tätigkeiten und Projekte</b>	Organisation einer Studienexkursion zur internationalen Konferenz in Sarajevo „The Long Shots of Sarajevo“ im Juni 2014
<b>Sprachkenntnisse</b>	Sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift in Englisch (ESOL First Certificate in English) sowie Basiskenntnisse in Französisch, Italienisch, Slowakisch und BKS-Sprachen
<b>Persönlichkeit</b>	kreativ, offen, verantwortungsbewusst, sozial, motiviert, teamfähig, redegewandt