

**„...die anwesende Wirklichkeit ist so bleiern und lang.“**

## **Analysen und Interpretationsansätze zu Werner Schwabs *Der REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN* ARTHUR SCHNITZLER**

Max Schnabl

Der Beitrag beruht auf einer Seminararbeit, die im Sommersemester 2012 bei Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfgang F. Hackl für das Seminar *Drama in Österreich nach 1945* eingereicht wurde.

### *Abstract*

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, über sprach- und literaturwissenschaftliche Analysen interpretatorische Schlüsse zu Werner Schwabs wissenschaftlich noch wenig rezipiertem Drama *Der REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* zu ziehen. Der Schwerpunkt liegt dabei zum einen auf einer detaillierten linguistischen Beschreibung der fremdartigen Dialogsprache und deren Funktion im Zusammenhang mit den Figuren, zum anderen auf der Deutung der Darstellungsweise sexueller Handlungen.

## **Einleitung**

Als Werner Schwab 1994 im Alter von 35 Jahren starb, galt er als einer der bedeutendsten und erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterautoren.<sup>1</sup> Die Uraufführungen seiner „Coverdramen“ erlebte er nicht mehr.<sup>2</sup> Den Begriff der „Coverversion“ entlehnt Schwab, der sich selbst auch als „Theaterpopstar“ zu inszenieren wusste, aus der Unterhaltungsmusik.<sup>3</sup> In der Auseinandersetzung mit Schwabs *Reigen* wird allerdings schnell klar, dass es sich weniger um eine Adaption als vielmehr um eine eigenständige Neuschöpfung handelt, die in erster Linie das „Gerüst“ von Schnitzlers Stück übernimmt.<sup>4</sup> Im Vordergrund der vorliegenden Arbeit steht deshalb nicht ein Vergleich mit dem Original, sondern eine strukturelle wie sprachliche Analyse und Deutung eines Stücks, das noch wenig wissenschaftlich rezipiert wurde und bewusst sehr vieles offen lässt.<sup>5</sup> Auffälligstes und zugleich wichtigstes Mittel des Schwabschen Theaters ist unbestritten

---

<sup>1</sup> Vgl. Landa 2000, S. 49f.

<sup>2</sup> Vgl. Kramberger/Orthofer 2009, S. 239.

<sup>3</sup> Vgl. Orthofer/Schwar 2000, S. 894.

<sup>4</sup> Vgl. Schnitzler 2010.

<sup>5</sup> Vgl. Miesbacher 2003, S. 253.

die Sprache. Wenn es um eine analytische Auseinandersetzung mit Schwabs Werk geht, scheint die linguistische Perspektive nicht nur die interessanteste, sondern zugleich die einzig fassbare zu sein. Biografische Zugänge sowie Einordnungsversuche in künstlerische Richtungen, Traditionen oder Genres erwiesen sich mitunter als wenig erfolgreich.<sup>6</sup> Dementsprechend nehmen Analyse und Charakterisierung der fremdartigen Kunstsprache, für die sich bereits Anfang der Neunziger Jahre die Bezeichnung des *Schwabischen* durchgesetzt hat, einen großen Teil der vorliegenden Arbeit über den *Reizenden Reigen* ein. Nach den ersten Abschnitten über Struktur und Sprache des Dramas wird der Versuch unternommen, die Funktion des Schwabischen und die Darstellungsweise der Sexualität im Stück zu deuten. Auch die Figuren und der Umgang der ProtagonistInnen miteinander werden einer Analyse unterzogen und Ansätze zur Interpretation und damit zum Verständnis des Dramas liefern.

## Zur Struktur

Schwabs *Reigen* besteht wie Schnitzlers Vorlage aus zehn kurzen Szenen. Wie bei einem Reigen, einem Reihentanz, bei dem jede Person zwei andere an der Hand nimmt, trifft jede Figur des Stücks auf zwei weitere. Diese Struktur verbindet einzelne Szenen miteinander, einen durchgängigen Faden liefert sie aber nicht. Zum Verständnis einzelner Szenen sind die anderen aber auch nicht unbedingt notwendig. In jeder Szene kommen ausschließlich zwei Personen vor. Zudem tritt jede Figur nur in zwei aufeinanderfolgenden Szenen auf:

Szene 1: Hure und Angestellter, Szene 2: Angestellter und Friseur, Szene 3: Friseur und Hausherr, Szene 4: Hausherr und junge Frau, Szene 5: junge Frau und Ehemann, Szene 6: Ehemann und Sekretärin, Szene 7: Sekretärin und Dichter, Szene 8: Dichter und Schauspielerin, Szene 9: Schauspielerin und Nationalratsabgeordneter, Szene 10: Nationalratsabgeordneter und Hure.

Ausgenommen davon ist die Figur der Hure, die in der ersten und letzten Szene vorkommt und somit den Reigen schließt, der gewissermaßen ohne Anfang und Ende auskommt. Da sowohl der Einstieg als auch der Schluss offen sind, wäre es genau so denkbar, das Stück zum Beispiel bei Szene 5 beginnen zu lassen. Lediglich die Bemerkung „(AUS)“ am Ende des Dramas spricht gegen eine solche Lesart. Die Struktur hat zur Folge, dass jede Figur in zwei völlig unterschiedlichen Kontexten und Kommunikationssituationen auftritt.

Das Stück spielt an neun Orten, Ortswechsel innerhalb einer Szene gibt es nicht. Zudem endet es am gleichen Ort, an dem es begonnen hat. Regieanweisungen, Beschreibungen der Szenerie oder Zeitangaben spielen eine untergeordnete Rolle. Die Erzählzeit entspricht der erzählten Zeit. Die Zeitspanne zwischen den einzelnen Szenen/Dialogen ist allerdings unklar. Betitelt sind die Szenen lediglich mit den Angaben über die zwei darin vorkommenden Figuren. Dabei handelt es sich zumeist um Berufsbezeichnungen, nicht etwa um Eigennamen (Bsp.: „Szene 3 Die Friseur und der Hausherr“). Ausnahmen der Benennung anhand des Berufs sind die *junge Frau*, der *Ehemann* und der *Hausherr*. Aber auch bei diesen Benennungen handelt es sich um beschreiben-

---

<sup>6</sup> Vgl. ebenda, S. 55ff.

de Apellativa und nicht um Namen. Am Beginn der Szenen stehen kurze und relativ unspezifische Angaben zum Ort der Handlung, manchmal auch zum Zeitpunkt. Diese sind aber weniger als konkrete Angaben zur szenischen Umsetzung zu verstehen, sondern dienen einer ungefähren Orientierung (Bsp.: „Landgasthaus. Fremdenzimmer. Eben ist man eingetreten.“, S. 45<sup>7</sup>). Ausnahme ist dabei die vierte Szene, zu deren Beginn die Szenerie sehr ausführlich dargestellt wird.

Auch in der Dramaturgie der einzelnen Szenen lassen sich gemeinsame strukturelle Aspekte herausarbeiten. Die Szenen beginnen mit Dialogen, es kommt zum sexuellen Akt, der allerdings nicht sehr ausführlich dargestellt wird, ehe die Beteiligten noch einmal kurz miteinander sprechen. Einzig in der Abschlusszene kommt es nicht zu sexuellen Handlungen, diese haben aber vermutlich bereits stattgefunden, bevor die Szene beginnt.

Insgesamt ist Schwabs Einsatz der Figuren wie auch der gesamte Aufbau des Stücks durch und durch egalitär. Alle Figuren kommen gleich oft vor, sprechen in etwa gleich viel, zudem ist keine Einteilung in Haupt- und Nebenfiguren möglich. Ähnlich verhält es sich auch auf der inhaltlichen Ebene. Schlüsselszenen oder Höhe- und Wendepunkte können nicht definiert werden, zumal die Episoden einfach aneinandergereiht werden.

## Sprache und Stil – Das Schwabische

### Entstehung des Schwabischen

Der Ausdruck *Schwabisch* wurde 1991 vom Theaterkritiker Michael Merschmeier geprägt<sup>8</sup> und setzte sich schnell durch, zumal die journalistische Rezeption von Werner Schwabs Stücken sich in erster Linie mit der Figurensprache befasste und bis heute befasst.<sup>9</sup> Für Beatrix Müller-Kampel scheint es, „als ob der Dramatiker Werner Schwab sich in dem Maße durchgesetzt hätte wie der journalistische Diskurs über das ‚Schwabische‘.“<sup>10</sup>

Seit es das Schwabische gibt, bedachten es KritikerInnen mit einer Vielfalt an Bezeichnungen, die bereits einen ersten Eindruck der Wirkung vermitteln. Beim Schwabischen handle es sich um eine „groteske Kunstsprache“<sup>11</sup>, einen „hochelaborierten und ungeheuer komplexen Kunstcode [...], der sich [...] respektlos über alle gängigen Sprachnormen hinwegsetzt, diese gelegentlich konterkariert und über die Dekonstruktion eine Neukreation anstrebt“<sup>12</sup> sowie schlicht um „[sprachliche] Ausgeburten der Hölle“<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> Quellen aus dem *Reizenden Reigen* (Schwab 2009 im Literaturverzeichnis) werden lediglich mit Seitenzahl direkt im Text angeführt, Sekundärquellen in Kurzzitierweise in den Fußnoten.

<sup>8</sup> Vgl. Miesbacher 2003, S. 29.

<sup>9</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

<sup>10</sup> Müller-Kampel 2007, S. 391.

<sup>11</sup> Renate Schostak, zit. nach Miesbacher 2003, S. 26.

<sup>12</sup> Miesbacher 2003, S. 241.

<sup>13</sup> Matthias Wegner, zit. nach Carstensen/von Lieven 2007, S. 701.

Das Schwabische speist sich zwar zu einem großen Teil aus konventioneller Alltags- und Umgangssprache, die herkömmlichen Sprachbausteine werden allerdings derart ungewohnt zusammengesetzt, dass durch Dekonstruktion und Rekonstruktion eine neue Kunstsprache entsteht. „Die aufgeschnittenen, zerteilten Sprachfleischstücke oder die Teile des zertrümmerten Sprachkörpers werden einfach [...] neu arrangiert, und als Resultat ergibt sich alsdann das betont sprachskulpturale *Schwabisch*.“<sup>14</sup>

## Besonderheiten und Mittel

Das detaillierteste Werk über das Schwabische (Harald Miesbachers *Die Anatomie des Schwabischen*) bezieht sich in seinen Beispielen nur selten auf den *Reizenden Reigen*, im vorliegenden Beitrag wird der sprachliche Stil ausschließlich anhand dieses Dramas charakterisiert.

Immer wieder kreiert Schwab formale und inhaltliche Neologismen oder stellt gängige und formal unveränderte Formen in einen fremden, „falschen“ Kontext.

Im folgenden Abschnitt wird die Sprache Werner Schwabs nach linguistischen Gesichtspunkten beleuchtet. Methodisch wurde so vorgegangen, dass sprachliche Auffälligkeiten und Normverstöße gesucht, analysiert und anschließend klassifiziert wurden. Die daraus resultierenden grammatikalischen, lexikalischen und stilistischen Kategorien werden jeweils durch konkrete Beispiele aus Schwabs *Reigen* illustriert.

## Präfix- bzw. Verbzusatzbildungen

„Hast du jetzt eine Tugend für dich *aufgefunden*, die dir ein Genieren besorgt?“ (S. 35)<sup>15</sup>

„Was hast du mich da *verhintergangen* da...“ (S. 22)

„Sie werden *mich* schon noch *in sich hineinverstehen*, Fräulein.“ (S. 13)

„Jetzt nicht. *Verzähle* uns lieber noch ein Gedicht.“ (S. 41)

„Was, die echten Theater *verspielen* deine Theaterstücke?“ (S. 41)

Während das Verb *verzählen* aus dem Dialekt stammt, wird *verspielen* hier in einem scheinbar falschen Kontext verwendet. Da in beiden Fällen die Sekretärin spricht, entsteht zuerst der Eindruck, bei *verspielen* könnte es sich ebenfalls um einen umgangssprachlichen oder dialektalen Begriff für *spielen* handeln. Tatsächlich erhält die Aussage durch die Präfixbildung und die die negative Konnotation des Verbs *verspielen* aber auch eine gewisse Mehrdeutigkeit.

## Lokale und direktive Adverbien und Präpositionen

Durch eine Vielzahl an nicht korrekten bzw. nicht notwendigen Lokaladverbien und -präpositionen wirkt die Sprache von Schwabs Figuren zum einen dialektal und fehlerhaft, zum

<sup>14</sup> Vgl. Miesbacher 2003, S. 251.

<sup>15</sup> Die Hervorhebungen in den Zitaten wurden vom Autor dieses Beitrags vorgenommen.

anderen gewinnt sie dadurch aber an Dynamik und „erhält geradezu eine plastische Dimension“.<sup>16</sup>

„Da mach’ ich mir ja noch lieber eine ruhige Spende *in* ein Afrika *hinunter* [...]“ (S. 9)  
 „Ja, das Sterben ist so ein Dessertthema *hinter* einem Sex.“ (S. 24)

### Artikelgebrauch

In den beiden vorangegangenen Beispielen lässt sich ein weiteres Merkmal der Schwabschen Sprache erkennen: Die Figuren bedienen sich zahlreicher redundanter Artikel. In manchen Fällen wäre der Artikel zwar richtig, allerdings wird der unbestimmte anstelle des bestimmten Artikels verwendet, wodurch ein sprachlicher Fehler entsteht. Auch Abstrakta bzw. Eigennamen werden mit unbestimmten Artikeln versehen:

„Du kannst halt nur mit Strapsen *eine* Lust aufteilen.“ (S. 22)  
 „*Eine* Lust hat niemals eine Vergangenheit.“ (S. 8)  
 „Oh, *eine* Entschuldigung bitte...“ (S. 32)

### Stilistik und Lexik

Das Schwabische vereint zahlreiche unterschiedliche Stilhöhen, Soziolekte und Sprachvarietäten. Alltags- und umgangssprachliche Elemente werden mit pathetisch-literarischen, kindlichen, bürokratischen, aber auch vulgären vermischt. Diese sprachliche „Kontamination“ wirkt, v.a. beim Lesen, ungenau und hypertroph – nicht umsonst wird sie auch in der Sekundärliteratur mitunter mit einem „wuchernden“<sup>17</sup> bzw. „metastasierenden“<sup>18</sup> Tumor verglichen. Stilmittel dieser Wucherung sind die Schwabschen Pleonasmen (z.B. die Derivation „zauberreizend“, S. 46; das Kompositum „Schädelkopf“, S. 56: „dunkelschwarz“, S. 28; die präpositionale Reflexivfügung „wenn du so oft dort bist mit dir“, S. 37), typisch österreichische Formen (z.B. „deinige“, S. 9), Personifizierungen („das Gedicht versteht dich nicht“, S. 41), sexuelle Metaphorik („jetzt möchte ich lieber in deiner feuchten Buchhaltung blättern“, S. 41) und ein ausgeprägtes Fäkal- und Sexuallexikon<sup>19</sup>.

Eine Intensivierung der gesprochenen Dialogsprache erreicht Schwab auch durch die Bildung zahlreicher nicht-lexikalierter Komposita, Konversionen und Derivationen. Raffung und Sprachökonomie sind bei Schwab wichtige Elemente zur Gestaltung von Mündlichkeit. Komplexe grammatische Konstruktionen und Formulierungen treten zugunsten verdichteter Ausdrucksweisen in den Hintergrund:

„Aber Straßenbahnschaffner ist doch ein *sicherguter* Beruf.“ (S. 42)

Besonders der Dichter in den Szenen 7 und 8 bedient sich zahlreicher monströser Ad-hoc-Komposita, um längere Umschreibungen zu vermeiden:

<sup>16</sup> ebenda, S. 100.

<sup>17</sup> Landa 1993, S. 222.

<sup>18</sup> Miesbacher 2003, S. 59.

<sup>19</sup> Vgl. Stricker 2007, S. 227.

„[...] bis deine Hände unter meiner poetischen *Fingerschattenvergrößerung* ganz untertraurig durchblutet werden.“ (S. 39)  
 „mein *dummdreistkleinlautes Marzipanzicklein*“ (S. 40)  
 „Gegen Nestory hättest du keine *Chancengleichheitsmöglichkeit*.“ (S. 48)

Aber auch in anderen Szenen gibt es zahllose Neuschöpfungen in Form von Ad-hoc-Komposita (z.B. *Lebensanschrift*, *Hochgebirgsmoraldame*, *Arbeitszärtlichkeitsverhältnis*, *Plüschfleisch*, *Sprechblasenentzündung*, *Tagestodestag*, *Volksvertretungsglied*) oder Derivationen (z.B. *Sprechspeicheldrüse*, *Vollmenschlichkeit*).

## Metaphern und Metonymien

Die Figurenrede enthält zahlreiche Metaphern, die teils verständlich, teils opak, jedoch nie konventionell sind.

Aus funktionalistischer Perspektive dienen sie der Bewertung (z.B. *Gehirnzimmer* vs. *Seelenstall*) und der (Ent-)Personifikation:

„Der Tod lungert überall herum.“ (S. 11)  
 „Das Geschlechtliche, das ist außerdem überhaupt kein General, das ist höchstens ein kleiner Zugführer im Lebensmilitär.“ (S. 13)

Die wichtige Funktion einer Metapher, sprachliche Inhalte anschaulich darzustellen, wird hier keineswegs erfüllt. Ein abstrakter Begriff (*das Geschlechtliche*) wird personifiziert (*General*, *Zugführer*) und mit einer weiteren Metapher (*Lebensmilitär*) scheinbar spezifiziert. Die Kombination aus schwer zu vereinbarenden Konzeptbereichen („Militär“ und „Sexualität“), der Vagheit des Bildempfängers („das Geschlechtliche“) und unkonventioneller Metaphorik lässt die genaue Bedeutung des Gesagten im Dunkeln. Trotzdem (oder gerade deshalb) illustriert die Äußerung zwei wichtige interpretatorische Aspekte des Dramas: die Unfähigkeit der Figuren zu kommunizieren und den lust- und lieblosen Charakter der Sexualität.

Übergeordnet könnte man auch von einer „Entmenschlichung“ sprechen. Diese äußert sich auf metaphorischer Ebene darin, dass einerseits, wie bereits erwähnt, Abstrakta und Gegenstände personifiziert, andererseits hingegen Menschen „entpersonifiziert“ werden:

„Ich erlebe Sie, wandern Sie auf mir, pflügen Sie mich um, bewirtschaften Sie mich.“ (S. 20)

Die Übertragung von Unbelebtem auf Belebtes manifestiert sich im Stück mitunter auch in Metonymien („Aber Sie sind ja eine richtig intelligente Frisur.“, S. 10) und in Form distanzierter Sprechens („von dem deinheitlichen Menschen“ statt „von dir“, S. 28; „meines Dichters“ statt „von mir“, S. 45).

Abschließend sei noch erwähnt, dass die Äußerungen der Figuren häufig Sinnhaftigkeit und Kohärenz vermissen lassen, zudem sind sie gespickt mit sprachlichen Fehlern umständlichen Ausdrucksweisen:

„Ja, alle Häuser sind anstrengend und *abstrengend*.“ (S. 17)  
 „Einmal *muss* man nichts auswählen *müssen*“ (S. 11)  
 „*Verursachen* Sie bitte *eine Verzeihung* mit mir.“ (S. 36)  
 „Ich hab' ja nur so vor mich alles hergemeint, weil alle Grazer, die in Wien *ihr Wesen betreiben*, verheiratet sind.“ (S. 36)

## Beispiel Szene 1

Am Beispiel der ersten Szene von Schwabs *Reigen*-Version können zahlreiche Charakteristika und Aspekte der Schwabschen Dialoge sowie der Figurenrede aufgezeigt und erläutert werden.

Bereits im ersten Satz des Dramas spielt Schwab mit Irritation und Komik.

„Na, du schönes schnelles Auto, willst du nicht etwas machen mit deiner einsamen Karosserie [Belebung von Technik] an der meinigen Person [distanziertes Sprechen] am heutigen Abend?“ (S. 7).

Die Hure<sup>20</sup> spricht den Freier nicht als Person an, sondern wendet sich direkt an sein Fahrzeug. Diese Anrede bringt in Verbindung mit dem Beruf der Hure gleich im ersten Satz einen sehr wichtigen thematischen Aspekt des Stücks ins Spiel, auf den im Laufe dieses Beitrags noch eingegangen wird: die Kommerzialisierung von Sexualität wie auch von Liebe. Der materielle Status ist für die Prostituierte wichtiger als die Person. Individuelle Charakterzüge der Figuren werden überhaupt kaum erkennbar. Dies erreicht Schwab einerseits dadurch, dass die Figuren fast nie von sich selbst in der ersten Person sprechen und andererseits von der gleichzeitigen Personifizierung und Belebung von Gegenständen. Beides kann am Beispiel des ersten Satzes der Hure nachvollzogen werden.

Im weiteren Verlauf tauchen in den Zitaten der Hure immer wieder durchaus witzige Abwandlungen von Wörtern und sprachliche Fehler auf. „Aber ein *gutgestellter Angestellter* [Homöoteuton] muss doch kein Entgelt [sic] abliefern [...]. Ein schöner *Zugestellter* [Neologismus] kriegt ja fast selber ein Geld, wenn er *sich* einmal *vergeuden* darf [Neologismus].“ Hier wirkt die Rede der Hure durch die Abwandlung und Dekontextualisierung ursprünglich lexikalisierter Ausdrücke sehr unbeholfen. Die Reaktion des Angestellten darauf („Was, dein ganzer Arsch mit den Löchern darin ist gratis?“) zeigt abermals einen zentralen Aspekt des Schwabischen: Die vulgäre Ausdrucksweise wird begleitet von einer sprachlichen Abwertung menschlicher Körperteile, vor allem der Geschlechtsorgane. Insbesondere das männliche Geschlechtsorgan wird im Stück über seine Bezeichnung lächerlich gemacht: *Stummelschwanz*, *Regenwurm*, *Mauseschwanz*. Die Sprache der Figuren stagniert aber keineswegs nur auf einem niedrigen Niveau. Ganz im Gegenteil vermischen sich in der Figurenrede Vulgär- und Fäkalsprache mit bürokratischen und zum Teil auch literarischen Ausdrucksweisen. So spricht die Hure zwischen ihren vulgärsprachlichen Schimpftiraden Sätze wie den folgenden: „Die wonnigliche Lust bezahlt den richtigen Preis der Welt.“ Durch den Wechsel zwischen verschiedenen Stilhöhen und Soziolekten werden die Figuren über ihr Sprechen keiner bestimmten Schicht oder sozialen Gruppierung zuordenbar. Die unpassende und ungrammatische Verwendung von Präpositionen und Adverbien lässt sich in der folgenden Äußerung (S. 7f.) beobachten, die abermals die Verschränkung der Konzepte „Technik“ und „Körper“ widerspiegelt:

---

<sup>20</sup> Als Schwabsche Figurenbezeichnung wird *Hure* hier und im Weiteren ohne besondere Kennzeichnung verwendet.

ANGESTELLTER

„Nun ja, das stimmt schon auch *auf mich hinauf*. [...] Und jung bin ich überhaupt und gut *zusammengebaut*...“

Aber nicht nur Adverbien werden in einen fremden bzw. falschen Kontext gestellt, auch idiomatische Wendungen werden zerrissen und verfälscht. Als die Hure den Angestellten darüber aufklärt, dass es sich bei der Prostitution um ein Spiel mit bekannten Regeln handelt (S. 8), spricht sie nicht von einem „abgekarteten Spiel“, sondern versieht ihr Gegenüber stattdessen mit diesem Adjektiv: „Du abgekarteter Volltrottel, du wirst dir doch nicht außerhalb von einem Geldspiel einbilden, dass ich vor lauter Geilheit deinen Regenwurm auslutsche.“

Es wirkt so, als wäre ihr diese unpassende Wendung selbst gar nicht bewusst, sei es mangels Sprachvermögen oder sei es aufgrund ihres aufgeregten Zustandes.

Zudem finden sich in der ersten Szene mehrere Beispiele für Pleonasmen (*ein eingespieltes Spiel, Einbildungsbilder, die schlechtmenschlichen Menschen*) und das Schwabsche Fäkal- (*Schließmuskel, geschissen, Klomuschel*) und Sexuallexikon (*Schwanz, Loch, geiles Hurenfleisch*). Vor allem im Zusammenhang mit vulgären Begriffen, Frotzelsprache, Drohungen oder Beschimpfungen entwickelt die Sprache der Figuren eine ungeheure Kreativität und wird voll von Neologismen, die nicht immer verständlich und häufig politisch inkorrekt sind. Die Hure beschimpft den Angestellten beispielsweise als *Kirchenarschvollficker* und *Negerfertiggfresser*.

Ein weiteres Mittel des Schwabischen besteht in der Konkretisierung bzw. Personifikation von Abstrakta. Wenn die Hure davon spricht, dass „eine Lust“ niemals eine Vergangenheit hat, so wird durch den unbestimmten Artikel suggeriert, dass es sich bei „Lust“ um eine konkrete und zählbare Größe handelt. Die Personifizierung von Abstrakta – manchmal werden im Schwabischen aber auch Gegenstände personifiziert – schafft den Eindruck, dass nicht die Menschen Emotionen und sprachliche Kategorien schaffen und empfinden, sondern dass Dinge oder abstrakte Größen selbständig für sich stehen und sich dem Einflussbereich und der Lebenswirklichkeit der Menschen entziehen. So wird beispielsweise die Lüge nicht als Produkt menschlichen Kommunizierens und als etwas, das von den Menschen geschaffen wird, betrachtet, sondern als eigenständig handelnder Akteur. Wird die Lüge als belebtes Wesen verstanden, so verlieren die Menschen, die lügen, an Verantwortlichkeit für ihr Handeln. In diesem Sinne gibt es keine Lügner, die in irgendeiner Weise unethisch handeln, sondern nur mehr „die Lüge“ als diffuse Kategorie des Schlechten.

ANGESTELLTER

(*verdattert*) „Die Lüge verdient das größte Geld heutzutage. Die Lüge steuert das menschliche Auto in den Abgrund hinunter. Die Lüge verdüstert die immermenschlichen Beziehungen.“ (S. 9)

Besonders bemerkenswert an diesem Zitat ist die gleichzeitige Belebung des Begriffs „Lüge“ auf der einen Seite und das metaphorische Bild des Autos für das menschliche Leben/die Menschheit, also eine Vergegenständlichung eines Abstraktums, andererseits.

Zu guter Letzt fällt auf, dass in dieser Szene, vor allem in den Äußerungen der Hure, ein großes Maß an Komik steckt, besonders, wenn sie ihren Unmut gegenüber dem Freier zum Ausdruck bringt, der es nicht als gerechtfertigt ansieht, die Prostituierte zu bezahlen (S. 8):



„Jetzt musst du versuchen, deine Geschichte hinter dem Schließmuskel zurückzuhalten.“ [...] „Mein Gott, du hast wirklich einen boshafte Feuerarsch [Ad-hoc-Kompositum] wie der Satan. Jetzt hast du mir schon wieder so einen kleinschwänzigen Größenwahnsinnigen vor die Stöckelschuhe geschissen. [...] die meisten wissen am Ende automatisch um eine Bezahlung, bloß du gehörst der geringfügigen Idiotenschaft an, die ihren Stummelschwanz ernst nimmt.“

Hier zeigen sich sprachliche Gegensatzpaare: *Gott* und *Satan*, *kleinschwänziger Größenwahnsinniger*.

## Interpretationsansätze

### Sexualität

Bereits zu Beginn des Stücks ist eine zentrale Anmerkung zu lesen: „Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile. Alle weiblichen Figuren haben austauschbare Muttern.“ Aus diesen Sätzen lassen sich bereits drei zentrale Aspekte zur Bedeutung der Sexualität in Schwabs *Reigen* ableiten: Erstens hat Sex bei Schwab einen sehr mechanistischen, technischen Charakter und geht überwiegend emotionslos vor sich. Mit den Begriffen „abschraubbar“ und „austauschbare Muttern“ wird der Eindruck erweckt, dass nicht mehr lebendige Menschen, sondern vielmehr Maschinen am sexuellen Akt beteiligt sind. Zum Zweiten zielt die Verdinglichung der Geschlechtsteile auf die „Betonung des Warencharakters der Sexualität“<sup>21</sup> ab. Drittens ist der Gesichtspunkt der *Abschraubbarkeit* bzw. der *Austauschbarkeit* entscheidend. Dadurch wird es möglich, mit einer anderen Person sexuell zu verkehren, ohne selbst wirklich anwesend zu sein. Das Geschlechtsteil wird also vom restlichen Körper entkoppelt. Der Mann gibt sein Glied ab, ist aber als gesamter Mensch nicht am Beischlaf beteiligt. Diese Entkoppelung ist eine Metapher für die Trennung von Sexualität und menschlicher Interaktion, im engeren Sinne auch von Sexualität und Emotion. Die Abschraubbarkeit des Plastikgliedes und die Austauschbarkeit der Muttern können zudem als Metaphern für den leichtsinnigen und oberflächlichen Umgang einer hochgradig sexualisierten Gesellschaft mit Sexualität verstanden werden. Schwab geht hier noch einen Schritt weiter als Schnitzler: Während Schnitzler die heuchlerische Pseudo-Moral einer Gesellschaft in den Fokus rückt, die Sexualität (außerhalb der Ehe) nicht einmal thematisiert, im Verborgenen aber den Trieben freien Lauf lässt, geht es in Schwabs *Reigen* weniger um unterdrückte Sexualität, sondern im Grunde um das Gegenteil: Sexualität wird laufend thematisiert und praktiziert und hat für die Beteiligten dabei schon längst jegliches Potenzial der Befriedigung verloren. Vorwürfe, Schwab würde die niedrigen Instinkte des Publikums bedienen und seine Werke seien pornografisch, gehen dementsprechend ins Leere. Die Darstellung der Sexualität bei Schwab steht einer pornografischen Darstellung völlig konträr gegenüber.

Jeglicher Voyeurismus sowie der Reiz des Verruchten werden, „ganz im Unterschied zu Schnitzler, der mit seinem bedeutungsvollen Auslassungen die puritanische Phantasie erst recht zu er-

---

<sup>21</sup> Orthofer/Schwar 2000, S. 893.

regen wusste“<sup>22</sup>, durch die mechanische und lustlose Form des sexuellen Aktes ad absurdum geführt. Schwab meinte dazu in einem Interview: „Es gibt keine einzige wirkliche Fickszene in meinen Stücken. Da geht’s eigentlich nie um Sex, sondern um Synonyme. Das steht immer für etwas anderes. Für Sex interessiere ich mich sowieso kaum, das ist ein hoffnungslos überschätztes Thema.“<sup>23</sup> Steht bei Schnitzler also die Trennung von (ehelicher) Liebe und Lust im Vordergrund, so spielt Liebe für die Charaktere Schwabs überhaupt keine Rolle mehr. Zusätzlich werden hier sogar noch Lust und Sexualität entkoppelt. Sowohl die Motivationen zum Sex (Selbstbestätigung, Manipulation, Machtstreben, Niedergeschlagenheit, Habgier u.a.) als auch dessen Praktizieren hat für die Schwabschen ProtagonistInnen nichts mit gegenseitiger Lust und Sinnlichkeit, geschweige denn Liebe, zu tun. Die Transferierung des gesellschaftlichen Umgangs mit Sexualität vom Beginn des 20. Jahrhunderts an dessen Ende bringt folgenden zentralen Gegensatz zum Vorschein: Während Schnitzler das Problem in der sexuellen Unterdrückung und Negerung der Lust sieht, liegt bei Schwab in der „sexuellen Befreiung das eigentliche Prinzip der Unterdrückung und Vernichtung.“<sup>24</sup>

Sex entbehrt bei Schwab jeglicher Intimität, Leidenschaft, Ästhetik und Erotik, ist aber zugleich (mit Ausnahme der dritten Szene, in der der Hausherr den Kopf der Friseurin in ein Wasserbecken drückt) auch nicht brutal oder gar Ekel erregend. Vielmehr wirkt der Geschlechtsverkehr unpersönlich, emotionslos, kalt, uninteressant und zum Teil auch krankhaft und lächerlich. In manchen Szenen (z.B. Szene 6, S. 35) sind die Beteiligten dabei aufgrund der Möglichkeit, das Geschlechtsteil abzuschrauben, nicht einmal im selben Raum:

*„Er holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr ins Klo. Sie schließt die Tür wieder. Man hört sie drinnen stöhnen. Er windet sich vor der Tür als hätte er Bauchschmerzen. Plötzlich beruhigt man sich.“*

Sexualität läuft stets nach dem gleichen Muster ab: Der Mann gibt der Frau sein Plastikglied, sie schiebt es sich unter den Rock, beide stöhnen (häufig auch nur eine Person), nach kurzer Zeit ist alles zu Ende. Zumeist beginnt die Sexszene plötzlich, der Aspekt der Verführung tritt in den Hintergrund. Die Art der Darstellung erinnert zudem an Selbstbefriedigung, ein gemeinsames Erleben gibt es nicht.

*„Dann setzt er sich auf und holt seinen Plastikschwanz aus dem Hosentürl. Sie wälzt sich damit auf dem Bett und stöhnt gekünstelt. Er steht neben dem Bett, knickt ein und kommt am Boden zu liegen.“ (S. 53)*

Die Beteiligten geben sich dem sexuellen Akt teilweise auch nicht gänzlich hin, sie sind nicht vollends „bei der Sache“.

*„Er öffnet seinen Hosenschlitz und übergibt ihr seinen Plastikschwanz. Sie hebt ihren Arbeitskitel und steckt ihn sich hinein. Er windet sich im Sessel, sie frisiert ihn stöhnend fertig.“ (S. 14)*

---

<sup>22</sup> Wolfgang Reiter in einer Kritik im *profil* vom 20.3.1995, zit. nach Reiter 2000, S. 238.

<sup>23</sup> Müller-Kampel 2007, S. 411.

<sup>24</sup> Scheit 1995, S. 215.

Zusätzlich zu dieser Darstellungsweise lässt die Häufigkeit der immer ähnlich ablaufenden Sexszenen Sex im Laufe des Stücks immer mehr zu etwas Banalem, Überflüssigem werden. Sex wird zu einem voraussetzungslosen und bedeutungsleeren Akt.

## Die Rolle der Sprache

Das Schwabische ist im Reigen kein Medium der Kommunikation zwischen zwei Gesprächspartnern. Dazu wäre es notwendig, dass die Figuren die Sprache kontrollieren könnten. Tatsächlich ist es aber genau umgekehrt: Die Menschen beherrschen nicht die Sprache, sondern die Sprache beherrscht die Menschen. Schwab bezeichnete diese Rollenverteilung folgendermaßen: „Zuerst kommt die Sprache, dann kommt der Mensch.“<sup>25</sup>

Die Figuren „werden gesprochen“. Laut Harald Miesbacher hat die Sprache „völlig von den Schwabfiguren Besitz ergriffen und bedient sich dieser bloß als Medium.“<sup>26</sup>

Nicht die Sprache ist also das Medium, sondern die Figuren, über die sich die Sprache offenbart. „Als gleichgeschaltete Sprachroboter, sprachregulierte Substrate und hemmungslose Redemaschinen verbreiten sie sich fast ausschließlich in gehorteten Gemeinplätzen und (ideologischen) Sprechblasen, wobei dahinter zuweilen eine wahrhaft *ungeheuerliche* Phrasenhölle erkennbar wird.“<sup>27</sup>

Eine treffende Erklärung der Funktion der Sprache bei Schwab findet Poschmann:

„Tatsächlich ist die Sprache bei Schwab mehr als eine kunst- und kraftvolle Draufgabe, sie ist der (un-)heimliche Hauptdarsteller, nicht nur kunstvolles Mittel zur dekorativen Verpackung banaler Inhalte, sondern selbst Zweck des Schreibens fürs Theater.“<sup>28</sup>

Aus diesem Grund verfügen die einzelnen Figuren auch nicht über eine individuelle Sprache. Charakter und Sprache werden entkoppelt, weshalb Rückschlüsse auf die Psyche der ProtagonistInnen anhand der Sprache kaum möglich sind. Generell äußert sich im Schwabischen, das im Stück als wichtigstes Mittel der Verfremdung dient, die Schwabsche Strategie der Interpretationsverweigerung<sup>29</sup> am deutlichsten.

Wenngleich eine sprachwissenschaftliche Analyse also durchaus interessante Aspekte zu Tage zu fördern vermag, so wirkt ein allzu philosophischer Zugang zur Intention dieser Art der Sprachmanipulation unangebracht und wenig zielführend. Miesbacher gesteht Schwab zwar großes sprachtheoretisches und poststrukturalistisches Wissen zu, fügt aber sogleich einschränkend an, dass dieser nicht unbedingt einen wissenschaftlichen, sondern vielmehr einen verspielten Blick auf sprachphilosophische Konzepte verfolgt habe. Vor allem Journalisten hätten hierbei eine zu ernste und zugleich naive Haltung gegenüber Schwab an den Tag gelegt: „Die Theaterkritik war da mitunter in der Tat etwas zu leichtgläubig; man fürchtete offenkundig, dem

---

<sup>25</sup> Vgl. Müller-Kampel 2007, S. 419.

<sup>26</sup> Miesbacher 2003, S. 246.

<sup>27</sup> ebenda, S. 247.

<sup>28</sup> Poschmann 1997, S. 185.

<sup>29</sup> Vgl. Miesbacher 2003, S. 253.

vermeintlich postmodern bestens gebildeten Autor Schwab nicht gerecht zu werden. Der Autor selber sprach davon, dass die Kritik, was seine Stücke angehe, ständig Missverständnissen aufsäße, die er indes etwa durch kryptische bzw. anspielungsreiche Interviewantworten [...] ganz bewusst hervorzurufen trachtete.<sup>30</sup> Bis heute bleibt es eine Streitfrage, ob Schwabs mächtige und die Figuren bestimmende Sprache aus sprachphilosophischen Überlegungen erwuchs oder einfach als kreative Spielerei zu verstehen ist.<sup>31</sup> Herzmann vertritt dazu eine ähnliche Ansicht wie Miesbacher, für ihn steht bei Schwab nicht eine wissenschaftlich fundierte Sprachkritik, sondern die „Lust an sprachlichen Exzessen“<sup>32</sup> im Vordergrund.

## Die Figuren

Schwab transferiert die Figurenbezeichnungen von Schnitzlers Vorlage in die heutige Zeit und versucht dabei, Entsprechungen zu finden, die ähnliche Assoziationen und Konnotationen hervorrufen, wobei er auch mit Stereotypen spielt. Die *junge Frau*, der *Dichter* und die *Schauspielerin* bleiben gleich, für die Figuren der *Dirne*, des *Ehegatten* und des *jungen Herrn* ändert Schwab die Bezeichnungen lediglich geringfügig (*Hure*, *Ehemann* und *Hausherr*). Aus dem *Soldaten* wird bei Schwab der *Angestellte*, der *Graf* wird zum *Nationalratsabgeordneten*. Auffällig sind die Wandlungen des *Stubenmädchens* zur *Friseurin* und des *süßen Mädels* zur *Sekretärin*, da hier eindeutig versucht wird, die klischeehaften Konnotationen (niedriger Bildungsstand, sexuelle Fantasien) in die Zeit Schwabs zu transportieren. Allerdings werden die stereotypen Erwartungen der RezipientInnen bei Schwab nicht immer erfüllt. Schwab selbst verwehrt sich auch gegen die Zuordnung seiner Figuren zu bestimmten sozialen Milieus: „Mich interessiert es nicht, was Angestellte, Kleinbürger, Sub- oder Neuproletarier für Probleme haben. Das ist völlig uninteressant, weil die ohnehin nicht ins Theater gehen.“<sup>33</sup> Zwar bezieht sich dieses Zitat nicht konkret auf den Reigen, aber auch in diesem Stück entscheidet in den asymmetrischen Konstellationen der einzelnen Dialoge nicht der (angenommene) soziale Status der Figuren darüber, wer wen dominiert bzw. degradiert. So erscheint etwa die Hure dem Angestellten über weite Strecken überlegen und der Dichter gebärdet sich gegenüber der Sekretärin arrogant und selbstbewusst, während er im Dialog mit der Schauspielerin wie ein kleines Kind wirkt. Das Äußere sowie Mimik und Gestik der Figuren werden nicht beschrieben, eine Annäherung an diese kann somit ausschließlich über das Gesprochene erfolgen. Was die Figuren, die „ganz gut ohne Psychologie auskommen“<sup>34</sup>, gemeinsam haben, ist die Unfähigkeit, aufeinander einzugehen und wirklich miteinander zu kommunizieren. Die Figuren scheinen zwar als soziale Wesen Kontakt zu suchen, scheitern aber an der Interaktion, da sie in ihrer Egozentrik nicht zu gegenseitiger Empathie bzw. Liebe fähig sind. Sie reden kryptisch aneinander vorbei – und wenn sie einmal miteinander sprechen, beschimpfen, manipulieren, belügen und erniedrigen sie einander, ungeachtet von Profession, Status und Geschlecht. Einzige Ausnahme stellt hier der abschließende Dialog zwischen dem

---

<sup>30</sup> ebenda, S. 63.

<sup>31</sup> Vgl. ebenda, S. 67.

<sup>32</sup> Herzmann 1997, S. 193.

<sup>33</sup> Zit. nach Müller-Kampel 2007, S. 404.

<sup>34</sup> Orthofer/Schwar 2000, S. 893.

Nationalratsabgeordneten und der Prostituierten dar, die weitgehend freundlich und respektvoll miteinander umgehen. Die männlichen Protagonisten neigen allerdings stärker dazu, übertrieben selbstsicher aufzutreten und die Frauen in eiskaltem Kalkül so lange zu manipulieren, bis sie dem sexuellen Wunsch nachkommen. Raffiniert gehen die Herren dabei allerdings nicht vor. Dies ist auch nicht notwendig, da die naiven Frauenfiguren, insbesondere die Friseurin, die junge Frau und die Sekretärin, sich schnell vom Beischlaf überzeugen lassen (Szenen 2, 3, 5, 6, 7). In diesen Szenen sprechen die Männer (der Angestellte, der Hausherr, der Ehemann und der Dichter) mit den Frauen großteils wie mit kleinen Kindern, was vor allem im Falle des Ehemannes und seiner jungen Frau und in Bezug auf die sexuellen Absichten befremdlich, teilweise sogar etwas pädophil wirkt.

Die Frauen lassen sich vor allem durch materielle Erwartungen zum Sex bewegen: Die Hure ist am Gewinn interessiert (Szene 1), die Friseurin erhofft sich ein besseres Leben und eine Reduktion der Miete (Szenen 2 und 3), die arbeitslose Sekretärin eine Festanstellung (Szene 6). Die weiblichen Figuren sind aber keineswegs nur in der Opferrolle, beispielsweise wird die junge Frau nicht nur von ihrem überheblichen Mann betrogen, sie betrügt ihn ebenso mit dem Hausherrn, den sie wiederum fest im Griff hat. Auch die Schauspielerin nützt sowohl den Dichter als auch den Nationalratsabgeordneten für ihre Zwecke aus. Allen Figuren ist gemeinsam, dass ihre unerfüllte und unbefriedigende Sexualität mit ihrem sprachlichen Unvermögen korreliert. Die Figuren werden durch äußere Zwänge – und dazu zählt bei Schwab auch die Sprache – daran gehindert, erfüllt, glücklich und in gegenseitigem Respekt zu leben. Zudem wirkt keine der Figuren intelligent. Was Horvat über die Protagonistinnen im Drama *Die Präsidentinnen* geschrieben hat, trifft auch auf die Figuren des Reigens zu: „Vom Denken kann bei ihnen eigentlich nur als von einem bedingt vorhandenen und dazu noch stark reduzierten Prozess die Rede sein.“<sup>35</sup>

### Der Dichter als „typische Schwabfigur“

Die Figur des Dichters, der auch immer wieder Züge Werner Schwabs attestiert werden, kann in vielen Bereichen geradezu als Prototyp der männlichen Figuren des *Reizenden Reigens* bezeichnet werden. Der egozentrische Dichter schwärmt von sich selbst und verkennt dabei in arroganter und zugleich naiver Weise völlig die Kluft zwischen der eigenen Wahrnehmung und der Realität. Seine eingeschränkte Sicht lässt ihn übersehen, wie wenig er von den Frauen, mit denen er zu spielen glaubt, ernst genommen wird. Die scheinbare dichterische Genialität ist schnell entlarvt. Das geringe Interesse an seinen selbstverliebten Ergüssen führt er auf mangelnde Intelligenz seines Gegenübers zurück. Insgesamt wirkt die ganze Attitüde des Dichters lächerlich, zum Teil sogar erbärmlich. In Szene 7 spricht er mit der Sekretärin von Anfang an in gönnerhafter Manier wie mit einem kleinen Kind. Er wird nicht müde, die aus seiner Sicht schier unglaubliche Naivität und das niedrige Bildungsniveau der Sekretärin zu kritisieren und erteilt ihr zudem pausenlos Anweisungen (S. 38): „Komm, leg dich doch auf den Diwan, du herrliches Filet. [...] Die liegende Sanftlage wird dich erquicken.“ Dieser „Ratschlag“ und jener, doch lieber ein Bier zu trinken, obwohl die Sekretärin äußert, dass sie Hunger hat, zeigen sogleich, woran der Dichter

---

<sup>35</sup> Horvat 1994, S. 105.

interessiert ist: Er möchte mit ihr schlafen. Ob das im Sinne der Sekretärin ist, scheint für den Dichter zweitrangig zu sein, zumal er ohnehin davon überzeugt ist, durch seine poetische Kunst unwiderstehlich auf sie zu wirken (S. 39):

„Und jetzt legst du dich auf den Rücken, auf dass du ein Aussehen abstrahlen kannst wie eine todgeweihte Schildkröte. Und ich beruhige dich mit einem schönen meinigen Gedicht, bis deine Hände unter meiner poetischen Fingerschattenvergrößerung ganz untertraurig durchblutet werden.“

Der Vortrag seines Gedichts wirkt dadurch lächerlich, dass der Dichter mit voller Ernsthaftigkeit Zeilen wie „ich stinke wie ein wildes Schwein und ich: ich wär’ so gern daheim“ vorträgt und anschließend mit einem bedeutungsvollen Schweigen endet. Die ausbleibende Bewunderung der Sekretärin führt er auf ihre Dummheit zurück (S. 40f.):

„Aaah, götterfraßmäßig totaldumm, du, mein dummdreistkleinlautes Marzipanzicklein [...], die Dummheit ist die Zwillingsschwester von der deinigen Person. Das kanonisiert der meinige Dichter in mir ja so heftig an den dummeitlichen Menschen, dass die überhaupt nichts verstehen müssen. Du hörst mein Gedicht, und das Gedicht versteht dich nicht, weil du das Gedicht nicht verstehen kannst.“

Die Sprache des Dichters ist genauso unbeholfen wie jene der Sekretärin und der anderen Figuren in Schwabs Reigen. Er wechselt zwischen pseudo-intellektuellem, scheinbar literarischem („die anwesende Wirklichkeit ist so bleiern und lang“, S. 43) und einem kindlich-fürsorglichen Code („Was glaubst du denn in dir, du luftiges Hascherl?“, S. 41). Als die Sekretärin nicht weiß, wer der berühmte „Nestory“ ist, wälzt sich der Dichter neben ihr vor Lachen auf dem Boden. Im Laufe des Dialogs zeigt sich immer mehr, dass lediglich er Interesse an ihr hat und nicht umgekehrt. Die Sekretärin scheint ihm schließlich weniger aus Lust als vielmehr aus einer gleichgültigen Haltung heraus nachzugeben. Um eine raffinierte Verführung handelt es sich in dieser Szene also keineswegs, wenngleich der Dichter sein Ziel schließlich erreicht. Es scheint der Sekretärin schlichtweg egal zu sein, ob sie mit ihm schläft oder nicht. Dementsprechend heißt es in der Darstellung des sexuellen Aktes (S. 43): „*Sie holt sein Plastikding heraus, steckt es sich nachlässig unter den Rock, stöhnt pflichtschuldig*“. Erneut schließt der Dichter daraus selbstherrlich, dass sie ihn nun wahrscheinlich liebe.

In der achten Szene werden die Rollen verdreht. Der Dichter trifft auf die Schauspielerin, die ihm vom ersten Satz des Dialogs an zu verstehen gibt, dass sie nichts von seiner Dichtkunst hält. Häufig reagiert der Dichter beleidigt auf die bissigen Bemerkungen der Schauspielerin (S. 46):

SCHAUSPIELERIN

Ich weiß, dass du ein Trottel bist. (*Lacht laut auf.*)

DICHTER

Du ... du bist nichts als der Entwurf immer neuer gemeiner Ausdrücke.

SCHAUSPIELERIN

Das wäre ja deine Dichteraufgabe, aber ich erfinde für dich, immer wenn es kein Wunder ist, dich anzuschauen. [...] Und es war noch nie ein Wunder an dir.

DICHTER

Dann geh’ ich halt fort. Ich verstehe mich ja auch ausgezeichnet mit mir selber allein, ohne dass ich mich vor mir verkleiden müsste.

Umgekehrt zur vorherigen Szene spielt nun die Frau mit dem Mann. Die Schauspielerin beschimpft und beleidigt den Dichter („hirnaidleidender Dichterkrüppel“, „Sprechblasenentzündung“), besänftigt ihn immer wieder („mein süßer kleiner Kartoffelsack“, „mein armer Pfröpfung“).

du“) und holt sich schließlich von dem wie ein kleiner Junge schmollenden Dichter das, was sie möchte (S. 49):

*„Knurrend holt er seinen Plastikschwanz aus der Hose und steht trotzig starr da, während sie sich mit dem Ding vergnügt. Schließlich wirft sie es aus dem Bett und er hebt es verstört auf, um es einzupacken.“*

Der Dichter fungiert als reines „Mittel zum Zweck“.

Die Asymmetrie der Figurenkonstellation wird abermals unterstrichen, indem die Schauspielerin am Ende der Szene den Dichter ins Bett bringt, als wäre er ihr eigenes Kind. Der Dichter folgt wie eine Marionette der Aufforderung „Und jetzt legst du deinen Straßendichter brav zu mir und erzählst mir dich als großen Dichter.“ (S. 50).

Erneut vergisst er sofort alle vorangegangenen Demütigungen, erzählt von seinen Erfolgen und wird müde. Die befremdliche Vermischung von Sexualität und Mutter-Sohn Assoziation gipfelt in den letzten beiden Regieanweisungen: „*Er schläft ein*“, „*Sie zieht sich an und dreht im Hinausgehen das Licht ab.*“.

### Der Aspekt des Humors

Ein in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Werner Schwabs Stücken immer wieder vergessener bzw. unterschätzter Aspekt ist jener des Humors. Der Witz entsteht weniger über Inhalte als vielmehr über die verfremdete Sprache und die Ausdrucksweise der Figuren. Die ungeheure Sprachkreativität, die skurrilen Neuschöpfungen, Wortspiele und Verfälschungen idiomatischer Wendungen verleihen dem Schwabischen eine eigenartige Komik. Die Figuren sind sich dieser sprachlichen Komik aber keineswegs bewusst. Es handelt sich nicht um intendierte Scherze, stattdessen machen sie sich unabsichtlich lächerlich – ihre Dummheit wirkt unweigerlich lustig. Sie erscheinen oft nicht wie ernst zu nehmende Erwachsene, sondern sind naiv, aufbrausend und schnell beleidigt wie kleine Kinder (Bsp. Szene 5, S. 29f.):

EHEMANN

Jetzt ist es finstertraurig in mir geworden, weil ich dich in deiner Dunkelheit nicht mehr erkennen kann. *(Er schmollt.)*

JUNGE FRAU

Aber geh, sei doch nicht so ein angeschissener kleiner Blödel.

EHEMANN

*(aufgebracht)* Was bin ich?

JUNGE FRAU

Gar nichts bist du. Komm her, sei ein bisserl lieb, mein kleiner Scheißer. *(Sie zieht ihn an sich.)*

Vor allem die Vermischung völlig unterschiedlicher Sprechstile erzeugt eine Irritation, die nicht beklemmend, sondern durchaus witzig wirkt, ebenso wie die frotzelnden, meist vulgären Bezeichnungen der Figuren für einander, über die sie ihr jeweiliges Gegenüber provozieren aber auch in gleichem Maße wieder besänftigen. Überhaupt trägt die fäkale und sexuell zweideutige Sprache einen großen Teil zur humoristischen Wirkung der Figurenrede bei. „[Den] drastischen Fäkalpassagen wird – durch die oftmals sprachkomödiantische Gestaltung – das Hochnotpeinli-

che zumeist genommen, das sich bei einem realistischen Vulgäridiom sonst immer einstellt. Und so lassen sich die Stücke Schwabs wohl auch als *Sprachkomödien* sehen.<sup>36</sup> In Schwabs *Reigen* gibt es keine derbe Brachialkomik, die auf Lacher abzielt, Humor dient den RezipientInnen dagegen als Hilfsmittel, um mit dem schwer interpretierbaren, teilweise geradezu feindlichen Sprachgewirr zurechtzukommen. Zimmermann geht dabei noch einen Schritt weiter: „Das Lachen [...] ist die Reaktion auf einen Schock. [...] Dem Ekel, den seine Stücke hervorrufen, dem Elend und der Ausweglosigkeit, die sie darstellen, ist so immerhin zu begegnen.“<sup>37</sup> Dies gilt für den *Reizenden Reigen* allerdings nur eingeschränkt, da dieser mit Sicherheit nicht zu den düstersten Werken Schwabs zählt.

Häufig entsteht der Humor auch aufgrund eines Widerspruchs zwischen Sprechen und Handeln der Figuren. „Schwab is at his funniest and most satirical [...] when he creates a gap between what is said and what is meant and when the way it is said is farcically inappropriate. In addition to the comic effect, this technique demonstrates once more how speakers are alienated from their speech, how what they say does not belong to them.“<sup>38</sup>

In Szene 8 beispielsweise zeigt sich dieser Widerspruch darin, dass ausgerechnet ein Dichter, der im Grunde sprachlich kompetent sein sollte, sich im selben Maße umständlich und fehlerhaft ausdrückt wie die anderen Figuren.

## Zusammenfassung und Fazit

Schwabs fremdartige Kunstsprache, das *Schwabische*, dient neben der Darstellungsweise der Sexualität als wichtigstes Mittel der Verfremdung. Durch die systematische Analyse der Sprache konnten die sprachlichen Abweichungen benannt und linguistischen Kategorien zugeordnet werden. Besonders häufig finden sich auf grammatikalischer Ebene Präfix- und Verbzusatzbildungen sowie eine Vielzahl redundanter Artikel, Adverbien und Präpositionen. Auf lexikalischer Ebene strotzt die Figurensprache vor Neologismen. Des Weiteren enthält sie zahllose Pleonasmen, Austriazismen, Dialektwörter, Metaphern, Personifikationen sowie ein umfassendes Vulgär- und Fäkalvokabular. Auf höherer Ebene zeigt sich, dass verschiedene Sprechstile, von Bürokratendeutsch bis hin zu Kindersprache, vermischt werden. Die Bestandteile, aus denen das Schwabische gebildet wird, stammen also allesamt aus der konventionellen deutschen Standardsprache, zum Teil auch aus dem österreichischen Dialekt.

Aufgrund der Tatsache, dass alle Figuren Schwabisch sprechen, gibt es keine individuellen Sprachnuancen. Eine psychologische Charakterisierung der Figuren ist allerdings nicht nur aufgrund der künstlichen Sprache, sondern auch wegen der fehlenden Innensicht auf die Gefühls- und Gedankenwelt unmöglich. Die ProtagonistInnen dienen lediglich als emotionslose „Sprechmaschinen“. Das Paradigma von der Sprache, die den Menschen beherrscht, kann über die

---

<sup>36</sup> Miesbacher 2003, S. 257.

<sup>37</sup> Zimmermann 2011, S. 8.

<sup>38</sup> Preece 1996, S. 271.



grammatischen und stilistischen Besonderheiten des Schwabischen untermauert werden: Menschen werden nicht nur durch ihre mangelnde Fähigkeit zu Emotion, Empathie und Kommunikation zu Objekten, sondern auch durch die zahlreichen Passivformen, die Vermeidung des „Ich“ („Ent-Ichung“, distanziertes Sprechen) und von Namen sowie durch die metaphorische „Entpersonifikation“ bei gleichzeitiger Personifikation von Gegenständen und Abstrakta.<sup>39</sup> Zusätzlich wird im Schwabischen die Unkontrollierbarkeit der Sprache durch den Menschen über die sprachliche Abbildung ebenfalls unkontrollierbarer Körperfunktionen dargestellt, wodurch eine „höchstmögliche Annäherung von Literalität und Körperlichkeit“<sup>40</sup> erreicht wird. Die Regelverstöße des Schwabischen beruhen also nicht nur auf zufälliger „Sprachspielerei“.

Auch die Darstellung der Sexualität, die zum einen als Konsumkritik, zum anderen als Ausdruck kollektiver (sexueller) Frustration und Isolation gedeutet werden kann, dient der Verfremdung und verhindert eine Identifikation mit den Figuren. Die Sexszenen bedienen keinen Voyeurismus, sondern lassen im Gegenteil jeglichen erotischen Reiz vermissen. Sexualität wird also nicht nur von Liebe, sondern auch von Lust entkoppelt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- |                 |   |
|-----------------|---|
| Schnitzler 2010 | Arthur Schnitzler: Reigen. Zehn Dialoge. Frankfurt/Main: S. Fischer 2010.   |
| Schwab 2009     | Werner Schwab: Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler. In: Ingeborg Orthofer (Hg.): Coverdramen. Graz: Droschl 2009. |

### Sekundärliteratur

- |                            |   |
|----------------------------|---|
| Carstensen/von Lieven 2007 | Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven (Hg.): Theater, Theater. Aktuelle Stücke. Band 17. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007.                       |
| Herzmann 1997              | Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenberg 1997.  |
| Horvat 1994                | Dragutin Horvat: Zersprachlichung der Wirklichkeit – Zerwirklichung der Sprache. Werner Schwab. In: Ders. (Hg.): Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama |

---

<sup>39</sup> Vgl. Miesbacher 2000, S. 63ff.

<sup>40</sup> Landa 2000, S. 48.

- seit 1980. Beiheft 2 der Zagreber Germanistische Beiträge. Universität Zagreb 1994, S. 101–106.
- Kramberger/Orthofer 2009 Lizzi Kramberger/Ingeborg Orthofer: Editorische Notiz. In: Ingeborg Orthofer (Hg.): Coverdramen. Graz: Droschl 2009, S. 235–239.
- Landa 1993 Jutta Landa: Königskomödien oder Fäkaliendramen? In: Modern Austrian Literature. Jg. 26 [1993]/Nr. 3, S. 215–229.
- Landa 2000 Jutta Landa: Schwabrede = Redekörper. In: Gerhard Fuchs/Paul Pechmann (Hg.): Werner Schwab. Dossier 16. Graz/Wien: Droschl 2000, S. 39–58.
- Miesbacher 2000 Harald Miesbacher: Vorm Sprachproblemstellungskommando. In: Gerhard Fuchs/Paul Pechmann (Hg.): Werner Schwab. Dossier 16. Graz/Wien: Droschl 2000, S. 59–79.
- Miesbacher 2003 Harald Miesbacher: Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz/Wien: Droschl 2003.
- Müller-Kampel 2007 Beatrix Müller-Kampel: Trauriger Riese auf dem Theaterstrich. Werner Schwab und die Theaterkritik. In: Gunther Nickel (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik. Band 35 der Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Tübingen: Narr Francke Attempto 2007, S. 389–430.
- Orthofer/Schwar 2000 Ingeborg Orthofer/Stefan Schwar: Werner Schwab. In: Alo Allkemper/Norbert O. Eke (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 884–899.
- Poschmann 1997 Gerda Poschmann: Werner Schwab. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Preece 1996 Julian Preece: The Use of Language in the Plays of Werner Schwab. Towards a Definition of „Das Schwabische“. In: Arthur Williams u.a. (Hg.): Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language. Bern u.a.: Peter Lang 1996, S. 26–282.
- Reiter 2000 Wolfgang Reiter: Eine großgute Sauerei. In: Gerhard Fuchs/Paul Poschmann: Werner Schwab. Dossier 16. Graz/Wien: Droschl 2000, S. 236–239.
- Scheit 1995 Gerhard Scheit: Sie machens alle oder Volkssex bei Elfriede Jelinek und Werner Schwab. In: Ders. (Hg.): Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mo-

zart bis Thomas Bernhard. Wien: Deuticke 1995, S. 199–219.

Stricker 2007

Achim Stricker: Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 2007.

Zimmermann 2011

Stephan Zimmermann: Werner Schwab. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München: Text + Kritik 2011.